



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Катедра за музикологију и етномузикологију

ФУНКЦИЈЕ ИДЕОЛОГИЈЕ И ПОЛИТИКЕ

У МУЗИЧКОМ МОДЕРНИЗМУ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: др Весна Микић, ред. проф.

Кандидат: мр Валентина Радоман

Нови Сад, 2016. године

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број: РБ	
Идентификациони број: ИД	
Тип документације: ТД	Монографска документација
Тип записа: ТД	Текстуални штампани материјал
Врста рада: ВР	Докторска дисертација
Име и презиме аутора: АУ	мр Валентина Радоман
Ментор (титула, име, презиме, звање): МН	др Весна Микић, редовни професор
Наслов рада: НР	<i>Функције идеологије и политике у музичком модернизму</i>
Језик публикације: ЈП	Српски

Језик извода: ЈИ	Српски/енглески
Земља публикавања: ЗП	Србија
Уже географско подручје: УГП	АП Војводина
Година: ГО	2016.
Издавач: ИЗ	Ауторски репринт
Место и адреса: МА	21000 Нови Сад, Ђуре Јакшића 7 Академија уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију
Физички опис рада: ФО	6 поглавља, 306 страница, 804 референце
Научна област: НО	Друштвено-хуманистичке науке
Научна дисциплина: НД	Музикологија
Предметна одредница, кључне речи: ПО	Музички модернизам, идеолошка и политичка димензија музике
УДК	
Чува се: ЧУ	Библиотека Академије уметности у Новом Саду

Важне напомене:	–
ВН	

Извод: ИЗ	<p>Држава није синоним за политику, као што ни политика није синоним за рад политичких партија. То је полазишна теза ове докторске дисертације о функцијама политике и идеологије у музичком модернизму. Она је заснована на критичком ставу и научничком отпору према чињеници да је највећи број истраживачких радова о музичкој уметности, којима је у средишту истраживања једно од данас најважнијих питања, однос између политике и уметности, заснован – и након социолошких, филозофских, психоаналитичких, феминистичких увида и увида из других области знања, научних дисциплина и друштвених покрета, да „лично је политичко”, „приватно је политичко”. „свакодневно је политичко”, „симболичка потрошња је политичко” и сличних – управо на претпоставци или тврдњи да су (модерна) држава и њен облик власти основна или једина изворишта политике, док је таква, државна, политика једино извориште идеологије.</p> <p>Због наведеног есенцијализовања политике и идеологије највећи број радова о политичким и идеолошким аспектима музичке уметности модернизма заснован је</p>
------------------	--

	<p>на разматрању музике и музичких институција или учешћа музичара у политичким партијама или отпора партијским притисцима у Немачкој из доба нацизма, Италији из времена фашизма, у социјалистичком Совјетском Савезу, у другим земљама из времена социјализма и сл., уз превиђање мноштва политичких и идеолошких појава које не проистичу из државе или партије као главне институције тоталитарних система. Нарочито се разнолике политике и идеологије превиђају у оним, бројним музичким уметничким делима, без обзира на место и време њиховог настанка, која се – радом мреже институционалних обичаја и пракси насталих у одређеним периодима историје, и из одговарајућих интереса – указују на површини као нема, неререференцијална дела „аутономне музичке уметности”.</p> <p>Друга теза, коју је својевремено истакао још Мишел Фуко (Michel Foucault), а која је валидна и у пост-фукоовско време – како савремено доба у истраживачкој сфери назива Питер Озборн (Peter Osborne), гласи да извориште политике није свуда, да није све политика и политичко, јер би такво позивање на тоталитет, објавило немогућност мишљења политике. Зато је у овој дисертацији, ослањањем на одговарајуће увиде Жака Рансијера (Jacques</p>
--	--

Rancière), Алена Бадијуа (Alain Badiou), Силвена Лазариса (Sylvan Lazarus), Луја Алтисера (Louis Althusser), Мишела Фукоа, Жака Лакана (Jacques Lacan), Питера Озборна, Растка Мочника, Мишка Шуваковића, Алеша Ерјавеца и других мислилаца политике или идеологије или уметности – или политике, идеологије и уметности – начињен покушај да се укаже на сложеност политика и идеологија, на њихове разнолике изворе и проводнике, а потом да се одговарајући избор разноврсних политика и идеологија карактеристичних за музичку уметност с краја XIX и већим делом XX века – тог раздобља преовлађујуће замисли „уметност ради уметности”, предочи, покаже управо као својство уметности, а не као њен ексцес.

Због тога је било неопходно прибећи хетерогеном, трансдисциплинарном дискурсу, а политику, политичко и идеологију у контексту уметности размотрити из различитих углова: преко концепата власти, мреже моћи, живота, Другог, тела, ужитка, како би се добио обухватнији увид у артикулисани проблем од оног који нуде истраживања заснована на традиционалном схватању политике и идеологије.

Кључне речи: музички модернизам,

	естетски режим уметности, политика, идеологија, моћ, тело, задовољство;
Датум прихватања теме од стране НН већа: ДП	26. 8. 2008.
Датум одбране: ДО	
Чланови комисије: (име и презиме / титула / звање / назив организације / статус) КО	Председник: Члан: Члан:

UNIVERSITY OF NOVI SAD

ACADEMY OF ARTS

KEY WORD DOCUMENTATION

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD Thesis
Author: AU	M.Sci. Valentina Radoman
Mentor: MN	Professor Vesna Mikić, PhD.
Title: TI	<i>Functions of Ideology and Politics in Music Modernism</i>
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract:	Serbian / English

LA	
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2016.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	21000 Novi Sad, Đure Jakšića 7 Academy of Arts, Department of Musicology and Ethnomusicology

Physical description: PD	6 chapters, 306 pages, 804 references
Scientific field SF	Social-Humanistic Sciences
Scientific discipline SD	Musicology
Subject, Key words SKW	Musical modernism, ideological and political dimension of music
UC	
Holding data: HD	Library of Academy of Arts, Novi Sad

<p>Note:</p> <p>N</p>	<p>None</p>
<p>Abstract:</p> <p>AB</p>	<p>The <i>State</i> is not a synonym for <i>politics</i>, and <i>politics</i> is not synonymous with the work of political parties. It is a starting thesis of this doctoral dissertation on the functions of politics and ideology in music modernism. It has its foundations in a critical attitude and scientific resistance towards the fact that the largest number of research papers on the music having in their center the research into one of today's most important issues, being the relationship between politics and art, is based—even upon sociological, philosophical, psychoanalytical, feminist insights and the insights from other fields of knowledge, science disciplines and social movements that “the personal is political”, “private is political”, “daily is political”, “symbolic consumption is political” and similar—just on the assumption or claim that a (modern) state and its form of government are primary or sole sources of politics, while such state politics is the only source of ideology.</p> <p>Because of the mentioned essentialization of politics and ideology the largest number of papers on political and ideological aspects of musical modernism is based on the consideration of music and musical institutions or the participation of musicians in political parties or resistance to party pressures in</p>

Germany from the time of Nazism, Italy from the time of fascism, the socialist Soviet Union, and other countries from the time of socialism, etc., but overlooking multiple political and ideological phenomena that do not originate from the state or party as the main institution of the totalitarian system. In particular, diverse kinds of politics and ideology are overlooked in those numerous musical works of art which, regardless of the place and time of their creation—through a network of institutional customs and practices occurred in certain periods of history due to certain interests—appear on the surface as mute, non-referential works of “autonomous music”.

Another thesis, which was once underlined by Michel Foucault, and has been valid even in post-Foucault’s time—as the modern time in the research sphere is called by Peter Osborne, reads that the source of politics is not everywhere, that everything is not politics and political, since such a reference to the totality, would announce the inability of thinking politics. Therefore, relying on appropriate insights of Jacques Rancière, Alain Badiou, Sylvan Lazarus, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Lacan, Peter Osborne, Rastko Močnik, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec and other thinkers of politics or ideology or art—or politics, ideology and art—the attempt is made in this dissertation to draw attention to

	<p>the complexity of politics and ideology, in their various sources and conductors, and then to present and show the appropriate selection of various kinds of politics and ideology that permeate music of the late 19th and the most of the 20th century— that time of the prevailing idea of “art for art's sake”, as a characteristic of art, not as its excess.</p> <p>It was, therefore, necessary to resort to heterogeneous transdisciplinary discourse and consider politics, political and ideology in the context of art from various angles: through the concept of authority, network of power, life, Other, body, <i>jouissance</i>, in order to get a more comprehensive view of the articulated problem than the one offered by the research based on traditional conceptions of politics and ideology.</p> <p>Key words: musical modernism, aesthetic regime of art, politics, ideology, power, body, <i>jouissance</i>;</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>August 26, 2008.</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>

САДРЖАЈ

Апстракт 15

Abstract 17

Увод

- Полазишта, предмет, хипотезе, циљеви, метод истраживања /
Платформа, протокол, процедуре истраживања 19
- Музика зна о нечему 57

Политике и идеологије у/око уметности

- Шта је политика у контексту дискурса о уметности? 69
- Идеологије и свет музичке уметности 95

Политички модуси припадања и представљања

- Чеге је Дебиси име? 109
- Екскурс: Ми и Други 121
- Колонизовани Други:
Балкан Петра Коњовића и Јосипа Славенског 150

Политички модус „нултих тачака” друштвене историје

- Политички модус места *1948. у Југославији*; Претварање капиталистичке, демократске, буржоаске државе у социјалистичку, пролетерску државу:
Песме простора Љубице Марић 167
- Политички модус места *педесетих година* у америчком капиталистичком режиму; Свет демократских снова и његова катастрофа:
4' 33'' за било који инструмент или комбинацију инструмената
Џона Кејџа 198

Политички модус тела и његова места

- Тело, душа и биополитика 205
- Лудо тело: хистерично тело Жене
у Шенберговој опери *Иичекивање* 216
- Тело испољене жеље: музички језик несвесног у композицији
Секвенца III Лучана Берија 227
- Закључна разматрања* 238
- Литература* 246

Држава није синоним за политику, као што ни политика није синоним за рад политичких партија. То је полазишна теза ове докторске дисертације о функцијама политике и идеологије у музичком модернизму. Она је заснована на критичком ставу и научничком отпору према чињеници да је највећи број истраживачких радова о музичкој уметности, којима је у средишту истраживања једно од данас најважнијих питања, однос између политике и уметности, заснован – и након социолошких, филозофских, психоаналитичких, феминистичких увида и увида из других области знања, научних дисциплина и друштвених покрета, да „лично је политичко”, „приватно је политичко”, „свакодневно је политичко”, „симболичка потрошња је политичко” и сличних – управо на претпоставци или тврдњи да су (модерна) држава и њен облик власти основна или једина изворишта политике, док је таква, државна, политика једино извориште идеологије.

Због наведеног есенцијализовања политике и идеологије највећи број радова о политичким и идеолошким аспектима музичке уметности модернизма заснован је на разматрању музике и музичких институција или учешћа музичара у политичким партијама или отпора партијским притисцима у Немачкој из доба нацизма, Италији из времена фашизма, у социјалистичком Совјетском Савезу, у другим земљама из времена социјализма и сл., уз превиђање мноштва политичких и идеолошких појава које не проистичу из државе или партије као главне институције тоталитарних система. Нарочито се разнолике политике и идеологије превиђају у оним, бројним музичким уметничким делима, без обзира на место и време њиховог настанка, која се – радом мреже институционалних обичаја и пракси насталих у одређеним периодима историје, и из одговарајућих интереса – указују на површини као нема, неререференцијална дела „аутономне музичке уметности”.

Друга теза, коју је својевремено истакао још Мишел Фуко (Michel Foucault), а која је валидна и у пост-фукоовско време – како савремено доба у истраживачкој сфери назива Питер Озборн (Peter Osborne), гласи да извориште

политике није свуда, да није све политика и политичко, јер би такво позивање на тоталитет, објавило немогућност мишљења политике. Зато је у овој дисертацији, ослањањем на одговарајуће увиде Жака Рансијера (Jacques Rancière), Алена Бадијуа (Alain Badiou), Силвена Лазаруса (Sylvan Lazarus), Луја Алтисера (Louis Althusser), Мишела Фукоа, Жака Лакана (Jacques Lacan), Питера Озборна, Растка Мочника, Мишка Шуваковића, Алеша Ерјавеца и других мислилаца политике или идеологије или уметности – или политике, идеологије и уметности – начињен покушај да се укаже на сложеност политика и идеологија, на њихове разнолике изворе и проводнике, а потом да се одговарајући избор разноврсних политика и идеологија карактеристичних за музичку уметност с краја XIX и већим делом XX века – тог раздобља преовлађујуће замисли „уметност ради уметности”, предочи, покаже управо као својство уметности, а не као њен ексцес.

Због тога је било неопходно прибећи хетерогеном, трансдисциплинарном дискурсу, а политику, политичко и идеологију у контексту уметности размотрити из различитих углова: преко концепата власти, мреже моћи, живота, Другог, тела, ужитка, како би се добио обухватнији увид у артикулисани проблем од оног који нуде истраживања заснована на традиционалном схватању политике и идеологије.

Кључне речи: музички модернизам, естетски режим уметности, политика, идеологија, моћ, тело, задовољство;

The *State* is not a synonym for *politics*, and *politics* is not synonymous with the work of political parties. It is a starting thesis of this doctoral dissertation on the functions of politics and ideology in music modernism. It has its foundations in a critical attitude and scientific resistance towards the fact that the largest number of research papers on the music having in their center the research into one of today's most important issues, being the relationship between politics and art, is based—even upon sociological, philosophical, psychoanalytical, feminist insights and the insights from other fields of knowledge, science disciplines and social movements that “the personal is political”, “private is political”, “daily is political”, “symbolic consumption is political” and similar—just on the assumption or claim that a (modern) state and its form of government are primary or sole sources of politics, while such state politics is the only source of ideology.

Because of the mentioned essentialization of politics and ideology the largest number of papers on political and ideological aspects of musical modernism is based on the consideration of music and musical institutions or the participation of musicians in political parties or resistance to party pressures in Germany from the time of Nazism, Italy from the time of fascism, the socialist Soviet Union, and other countries from the time of socialism, etc., but overlooking multiple political and ideological phenomena that do not originate from the state or party as the main institution of the totalitarian system. In particular, diverse kinds of politics and ideology are overlooked in those numerous musical works of art which, regardless of the place and time of their creation—through a network of institutional customs and practices occurred in certain periods of history due to certain interests—appear on the surface as mute, non-referential works of “autonomous music”.

Another thesis, which was once underlined by Michel Foucault, and has been valid even in post-Foucault's time—as the modern time in the research sphere is called by Peter Osborne, reads that the source of politics is not everywhere, that everything is not politics and political, since such a reference to the totality, would announce the

inability of thinking politics. Therefore, relying on appropriate insights of Jacques Rancière, Alain Badiou, Sylvan Lazarus, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Lacan, Peter Osborne, Rastko Močnik, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec and other thinkers of politics or ideology or art—or politics, ideology and art—the attempt is made in this dissertation to draw attention to the complexity of politics and ideology, in their various sources and conductors, and then to present and show the appropriate selection of various kinds of politics and ideology that permeate music of the late 19th and the most of the 20th century— that time of the prevailing idea of “art for art's sake”, as a characteristic of art, not as its excess.

It was, therefore, necessary to resort to heterogeneous transdisciplinary discourse and consider politics, political and ideology in the context of art from various angles: through the concept of authority, network of power, life, Other, body, *jouissance*, in order to get a more comprehensive view of the articulated problem than the one offered by the research based on traditional conceptions of politics and ideology.

Key words: musical modernism, aesthetic regime of art, politics, ideology, power, body, *jouissance*;

Две врло ретке књиге у нашем региону, у којима је размотрена веза између политике, политичке идеологије и музике – у овом случају музички живот једнога града из перспективе његове потчињености или повезаности са политичким системима у којима је опстајао, јесу књиге музиколошкиње, уметничке уреднице Радио Пуле, др Ладе Дураковић: *Пулски гласбени живот у раздобљу фашистичке диктатуре, 1926.–1943.* и *Идеологија и гласбени живот: Пула 1945.–1966.* Методолошки написане промишљено, опрезно, у врло брижљиво оствареним преплетима музикологије са сазнањима и закључцима из области социологије и историје друштва, успешно остварујући намеру, у том захватању интердисциплинарног проблема, „издигнути [се]”, према речима саме ауторке, „изнад разине политиканства националних (и националистичких) дневнополитичких контроверзија”, ове књиге, прегледно и систематично обликоване, утемељене на истраженој периодици и великом броју докумената из бројних институција, од Државног архива у Пазину до архива позоришног музеја у Трсту, истовремено чине и летопис музичког живота једнога града.

У тим књигама је, међутим, доминантно заступљен став који је сасвим супротан оном ставу на којем је утемељена ова докторска дисертација под насловом *Функције идеологије и политике у музичком модернизму*. Реч је о ставу изнетом у реченици на самом почетку књиге о музичком животу Пуле у време фашистичке диктатуре, у предговору, која гласи:

Без обзира на то што фашизам није превише утицао на аутономност бити гласбе саме, све су њезине вањске одреднице извирале из даних политичких околности (Duraković 2003: 7).¹

¹ Касније се тај став понавља и у самом закључку књиге, речима:

Успркос свим напорима владајуће олигархије не можемо говорити о томе да је фашистичком режиму успјело „изумјети” неку своју гласбу препознатљивих

Прелазећи сада без расправе преко симптоматичног израза „превише” у тврдњи „фашизам није превише утицао на аутономност бити гласбе” (јер шта у оваквим случајевима одређује ону границу када нешто прелази тачку „баш колико треба” и постаје превише?), као и преко поделе на „бит” и „вањске одреднице” музике која се може ипак сасвим добро бранити или оспоравати са одавно утврђених естетичких позиција о музици, оних које заузимају супротне стране естетичког спектра, треба ипак, иако сада без расправе, пажњу усредсредити управо на тај међуоднос тзв. бити и спољашњих одредница музике, односно на питање о каквој је заиста граници ту реч – оној која чвршће или слабије спаја тзв. бит и спољашњост музике, оној која их раздваја, или оној која је за њих конститутивна.

Јер, у тој се тачки, управо, ова докторска дисертација раздваја од ставова заступљених у акрибичним књигама Ладе Дураковић и другим сличним књигама насталих проучавањем – из различитих истраживачких и дисциплинарних позиција – односа између музике и политике у другим државама, отуда и у другим политичким системима (од бројних примера таквих истраживања довољно је у овом тренутку издвојити тек неколицину: Seigel 1986, Stites 1995, Richards 2001, Street 2012 и др.). Док се у тим књигама поменута граница схвата као расцеп, напрелина или пукотина, каткада и као непремостива, у овој дисертацији је изабран другачији приступ. Не само што се у дисертацији заправо и не трага за одговором на питање да ли постоји некаква подразумевана, непроменљива музичка бит, суштина, ствар сама, јер се пажња, дакле, усмерава на нешто друго – уместо на често подразумеване помињане пукотине управо на променљиви суоднос свих, и музичких и ванмузичких, ефеката који се укрштају у једном музичком делу, већ се и сама политика, али и идеологија, сагледавају из другачије перспективе. Наиме, док се под идеологијом не подразумева, као у бројним музиколошким радовима, само политичка идеологија и то сагледана са неизмењеног становишта мислилаца из 19. века,² дотле се политички утицаји на

складатељско-техничких конотација, као што им је то, примерице, успјело с архитектуром (*Isto*: 175).

² У многим традиционално писаним музиколошким радовима, пре свега оних земаља које су прошле кроз социјалистичку фазу друштвеног уређења инспирисану марксизмом, најчешће се *идеологија* схвата у тек наслућеном класично марксистичком смислу, првенствено као нешто негативно (самим тим што је у некаквој вези са марксизмом, односно што је у вези са некаквом

музичку уметност не третирају такође учесталим или чак општеприхваћеним обичајем – само као испољавања, у области уметности, најразноврснијих видова моћи, стратегија и тактика које може да демонстрира врх било које државе, за своје потребе, путем својих институција, већ као међуоднос свих интереса – уметничких, државних или друштвених, али и интереса различитих институција, владиних или невладиних, а исто тако и група и индивидуа, у једној (па и државној) заједници. Такво схватање политике, као интервенције, као тачке преокрета, као нечега што може израђати из многих извора, а не само непосредно из државног врха, и отуда бити у најразноликијим типовима веза и са самим медијем музике (дакле, њеном бити, према мишљењу једне разгранате струје естетичара, музичких уметника и музиколога), прихваћено је, уз подразумеване отпоре због такође подразумеване нерезеренцијалности музичког медија, релативно одавно и у самој музикологији или врло сродним дисциплинама (на пример, Leppert и McClary 1987, Goehr 1994, 2001, 2008; Kramer 1995, итд.). У пољу истраживања хегемоних уметности, попут визуелних или књижевности, чини се да такво схватање, међутим, већ постаје упадљиво преовлађујуће. У том смислу, на пример, бројне књиге и бројни текстови Мишка Шуваковића, од којих поједини радови подједнако захватају и поље музичке уметности, нарочито су подстицајни (на пример, Šuvaković 2001a, 2001b, 2003, 2009, 2010, 2012a, 2012b, 2013, и др.). У пољу истраживања хегемоних уметности такође се може, пре него у музикологији, уочити и усвајање савремених филозофских увида и закључака из психоаналитичке теорије при истраживању улоге различитих појавности идеологија – у стварању, тумачењу и рецепцији уметничких дела.

државном политиком, а музиколошки текст се пише имајући у виду аутономију музичке уметности), тек у траговима носећи изворно Марксово (Karl Marx) и Енгелсово (Friedrich Engels) запажање, једно од запажања изнето, на пример, (и) у књизи *Немачка идеологија*, да је идеологија за потчињену, радничку класу скуп интериоризованих уверења, представа и илузија владајуће класе о самој себи које та класа представља као важеће за целокупно друштво. Дакле, за радничку класу реч је о некој врсти свести која није њена и зато је то лажна, искривљена свест. Видети, на пример: Marx, Karl und Friedrich Engels (1932). *Die deutsche Ideologie*, Hrsg. v. D. Rjazanow und W. Adoratskij, Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA), Band I/5, Berlin. (Marx, Karl i Engels, Friedrich /1974/. *Dela*, šesti tom, *Nemačka ideologija*, prev. Olga Kostrešević, Beograd, Prosveta, 43 и даље.) и: Marks, Karl i Fridrih Engels (1973). Engels Fridrih, Pismo F. Meringu, London, 14. jula 1893., *O istorijskom materijalizmu*, Sarajevo: Svjetlost, 153–174. Или видети енглески превод Енгелсовог писма, доступан на електронској адреси:
https://www.marxists.org/archive/marx/works/1893/letters/93_07_14.htm

Али, та делимично савладана препрека прихватања питања односа између политике – као нечега што није пожељно есенцијализовати, идеологија и музике, уз све већи замах истраживања овог односа,³ не значи укидање свих препрека. Наведено питање је у музикологији дуго углавном било лако превазилажено управо есенцијализовањем самог појма политика, а потом одабиром формалистичке – највише хансликовске – визуре и игнорисањем поменутог (су)односа, закључком да музичко дело, уколико на било који начин очито реферира на нешто политичко, тј. очигледно указује на некакву везу са, најчешће, државном политиком или политичком идеологијом, заправо брише или потискује своју естетску или уметничку димензију и прелази из домена уметности у домен примењене/функционалне/ангажоване музике⁴ или само баналне музике или је остајало признато у домену уметности, али сагледано кроз призму често већ раније препознатог техничког умећа композитора, дакле призму технички, занатски добро написаног музичког дела које је принудно настало као ексцес услед репресивности друштвеног, односно државнополитичког система. У исто време, у музикологији је превиђано да су поједини примери музичких композиција проистекли из подстицаја које је дала управо државна политика, било да је то превиђање лако изазивано ефектом самог уметничког дела или је било последица консензуса у оквиру музиколошког дискурса. Очито је да овакав

³ Све је већи број књига, конференција, часописа, музиколошких докторских дисертација посвећених – на методолошки осавремењен, али у бројним примерима и на традиционалан начин – истраживању проблема односа између музике и политике. Овде је довољно навести неколицину примера, иако нарастајући број радова говори о прихватању ове теме као једне од најактуелнијих. Само током 2015. године одржане су конференције: *For Cryin' Out Loud: Music and Politics*, Utrecht, 6–8 September; *Musical Legacies of State Socialism: Revisiting Narratives about Post-World War II Europe*, Belgrade, 24–26 September; *What does democracy sound like? Actors, Institutions – Practices, Discourses*, Paris, 5–7 November; *Tyranny and Music*, Murfreesboro, 21–22 November; и друге. У научном часопису *Music&Politics* од 2007. године објављују се одговарајући научни радови, док су у Београду темати научних часописа *Музикологија* у броју 12 и 13, 2012. године гласили: *Музика и културне политике*; *Музика и политичке идеологије*, а темат броја 42 часописа *Novi Zvuk (New Sound)* из 2014. године: *Музика – Политика – Језик (Music – Politics – Language)*. Широм света пријављене су докторске дисертације о најразличитијим аспектима наведеног проблема. Известан број тих дисертација или само наслова дисертација може се видети, на пример, на сајту Америчког музиколошког друштва (American Musicological Society): <http://www.ams-net.org> или одговарајућег сервиса (EThOS) Британске библиотеке (British Library): <http://ethos.bl.uk/Home.do> и сличних датотека (PQDT, OATD).

⁴ Овде, међутим, нема простора за расправу о томе који примери очито примењене/функционалне музике ипак задржавају своју естетску димензију као примарну, а који не. О делима која својом естетском димензијом могу да прикрију политички подстицај, биће речи у раду.

начин превазилажења питања односа између политике, идеологије – у традиционалном смислу тих речи, и музике, прихватан као неупитан када је сигуран ослонац за такво схватање музичке уметности проналажен у раније канонизованом ставу о аутономији уметности, и у ларпурлартизму. (О томе да су и сама аутономија уметности и индивидуално прихватање става о аутономности уметности заправо политичке одлуке, односно последице политичких одлука биће касније речи.)

Али, ако је таква препрека данас макар делимично превазиђена, између осталог и критиком аутономије уметности – која је упућена или из саме уметности или из говора о уметности – остају друге препреке које се тичу истраживачке позиције научника. Јер, данас писати о вези између музике и политике значи уважити чињеницу коју је још 2003. године Тери Иглтон (Terry Eagleton) духовито и „наглас” (у књизи) артикулисао, док су је многи истраживачи већ били увелико свесни, констатацијом да је доба велике теорије или Теорије – која је била од знатне, често кључне помоћи у разумевању, између осталог комплексних видова политике, политичког, моћи и других врста веза међу људима, људима и институцијама, итд. – прошло, као и фино ироничним питањем шта, када је већ тако, да се ради сада (тада) када су неоспоривим остали многи закључци великих гуруа структурализма, и постструктурализма, а нови се гуруи још нису појавили. Шта да се ради после радова Жака Лакана, Клода Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss), Луја Алтисера, Ролана Барта (Roland Barthes) и Мишела Фукоа, и после раних радова Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams), Лис Иригаре (Luce Irigaray), Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu), Јулије Кристеве (Јулија Крџтева, Julia Kristeva), Жака Дериде (Jacques Derrida), Елен Сиксу (Hélène Cixous), Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas), Фредрика Џејмсона (Fredric Jameson) и Едварда Саида (Edward Said)? Вратити се срећно у предтеоријско време када Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure) још није био прекрио истраживачки хоризонт или тврдити да је Теорија уосталом ионако

била само ужасна грешка, наравно – немогуће је (Eagleton 2003: 1, 2; 2005: 11, 12).⁵

Дакле, данас, када су Теоријом превазиђени, доведени у питање или већ изложени покушајима реконструисања тотализујући *велики наративи*, *велике метаприче* „давне” прошлости, као и када су жрвњем времена и новим загонеткама које поставља савременост радови Теорије, па и њени *мали наративи*, припали недавној прошлости, када је од величине остала само велика жеља многих теоретичара или историчара уметности да постану што видљивији и

⁵ Иако се Иглтоновом духовитом закључку нема шта додати, макар димензији духовитости, ипак је занимљиво узгредно запажање британског филозофа Питера Озборна да је „теорија” такође и тржишна категорија (Osborne 2011: 19). У том смислу, с једне стране треба имати на уму да ни савремено тржиште – укључујући све врсте репозиторијума и циркулисања знања, попут конференција, истраживачких пројеката и сл. – не би дозволило повратак у тзв. добра стара времена предтеоријског света. С друге стране, не треба заборавити ни чињеницу да је тзв. *Теорија* или *теорија* или *француска теорија* чију већину представника помиње Иглтон, поред представника тзв. *теорије културе* или *британских студија културе* и раније била и сада је снажно критикована у европским доминантним научним центрима или универзитетима, истовремено и злоупотребљавана, на најразноликије начине, у центрима који су је промовисали или је још увек промовишу, при чему је *француска теорија* наводно заборављена и без плодова и у самој Француској (упор. Cusset, François /2003/. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: La Découverte; Kise, Fransoa /2015/. *French Theory; Fuko, Derida, Delez / Co i preobražaj intelektualnog života u SAD*, prev. Olja Petronić, Loznica: Kargos, 379 и даље). Положај савремених истраживача тиме постаје парадоксалан: не могу се вратити у предтеоријски свет, не могу се правити да Теорија никада није постојала и да је безвредна (осим у погрешним интерпретацијама Теорије), нема још обриса поузданих истраживачких путева на обзору савремености ни у опусима значајних мислилаца, што значи да свим научницима, без обзира на разлике у генерацији, институционалној подршци, друштвеној подршци и сл., само преостаје да с више или мање образовног, интелектуалног капитала и подршке, трагају за одговарајућим теоретизацијама различитих савремених појава, догађаја, објеката, и др., па и уметности. А ипак, теоријско промишљање уметности (најразличитијих усмерења: формалистичко, феноменолошко, структуралистичко, итд.) никада самој уметности није било неопходно у толикој мери колико је било неопходно модернистичким делима с краја XIX века и већег дела XX века. Теоријским објашњењима били су ублажавани згражавање, шок, отпор, скепса на које су модернистичка дела тог времена наилазила код публике. Теоријска промишљања давала су снажну потпору, легитимитет уметничким делима. Али, како примећује Борис Гројс (упор. Groys 2012), многа теоријска објашњења су, као вид промовисања уметничких дела, заправо додатном сложености сужавала круг публике. Ако су некада то уметници и прихватили, и сами постајући и теоретичари, својевољно појачавајући приписани елитистички статус модернистичке уметности, данас се однос према уметности променио. Публика прихвата и уметност коју, како Гројс каже, „не разуме”, тако да је теоретизација заправо потребнија самим уметницима, да би спознали оно што стварају или производе. Дакле, данас теоретизација претходи стваралачком/уметничком чину. Јер, да би спознао себе, свој рад, уметник, као и теоретичар, као и филозоф, као и свако други, мора бити изложен у својој својој телесности и мисаоности (о томе ће бити речи касније у тексту) погледу Другог. Ако је пре епохе просветитељства то био поглед бога, данас је, каже Гројс – наравно, имајући на уму при таквом поређењу само *функцију* погледа – то поглед (неке критичке) теорије.

утицајнији у јавном простору,⁶ односно оним деловима јавне сфере⁷ који раније нису били отворени за дискурсе уметности,⁸ неопходно је, дакле, одредити из које истраживачке позиције се може или треба или управо не сме, јер није пристojно, писати. Пристойно (интелектуално пристojно), наравно, није одговарајућа реч – чак је и у оној својој димензији која није морализаторска ова реч увелико иритантна или застрашујућа јер наизглед онемогућава маневрисање, право на обрте, на једино фино мишљење – оно које лута и које заводи (*seducere*).⁹ Та реч није одговарајућа када се намеће из једног универзитетског текста, али је сада не може заменити нека друга реч, попут *адекватно*, *пертинентно*, *поуздано*, итд. Све те речи су у зависности од контекста променљиве – исто онолико колико је то и реч *пристойно* – али је можда довољно рећи да се том, првом асоцијацијом одабраном речју, *пристойно*, пре свега алудира на проблем савременог номадског писања у режиму интердисциплинарности, мултидисциплинарности или трансдисциплинарности, у сваком случају напуштања – макар илузорне – монодисциплинарности. То напуштање некада наизглед довољно јасно оцртаних оквира или поузданих конвенција једне дисциплине, у овом случају музикологије

⁶ Помало налик, у потенцијалу, још у зачетку, на „француски филозофски тренутак друге половине XX века” онако како га је описао Ален Бадију:

Тако изгледа француски филозофски тренутак – то је програм, то је велика амбиција. Да би га даље идентификовали, суштинска је жеља – а сваки идентитет је идентитет жеље – да се филозофија претвори у активну форму писања која ће бити медијум новог субјекта. Исто тако да се прогна медитативна или професорска слика филозофа, да се направи од филозофа нешто друго до мудраца и нешто друго до ривала свештенику. Уместо тога, филозоф тежи да постане писац-борац, уметник субјекта, љубитељ проналаска, филозофски милитант – ово су имена жеље које су карактеристичне за овај период: жеље да филозофија делује у сопствено име (Badiou 2012/2011: 112).

Чини се да је сличном врстом жеље, можда понајвише првом и последње наведеном, сада обузето хетерогено поље савремене трансдисциплинарне теорије уметности. Иста жеља променила је топос.

⁷ Из овог текста ће бити изостављена, иначе узбудљива, расправа о појму *јавна сфера*, односно *јавни простор*, *јавност*, *јавно мњење*, па и *јавно добро*, *опште добро*. Корисно је, међутим, посветити се овом појму у контексту разматрања уметности. У том смислу, добру почетну смерницу, осим подразумеваног Хабермасовог опуса, може понудити прво поглавље књиге *Public Sphere by Performance* (Свејић, Војана и Ана Вујановић /2012/. *Public Sphere by Performance*, Berlin – Aubervilliers: b-books – Les Laboratoires d’Aubervilliers.)

⁸ Ти простори су данас, тактикама државних врхова који их користе, који су их апсорбовали за своје културне политике, односно циљеве, широм отворени. О томе ће касније бити нешто више речи.

⁹ Касније ће о оваквом начину говора о мишљењу бити више речи.

(ма колико је она од својих зачетака преузимала елементе истраживачких апаратура других дисциплина), као и њених сродних дисциплина, није неопходно само у случајевима попут ове дисертације која већ насловом наговештава ширење музиколошког дискурса ступањем – путем неопходног присвајања појединих термина или резултата или протокола или процедуре извођења закључака и др. – у сферу других научних дисциплина или области знања, у овом случају у сферу политикологије, односно оне политичке филозофије која се и сама радо усредсређује (и) на област уметности. Оно је неопходно опште узев, не само при разматрању питања уметничке савремености, већ и при погледу на прошлост, на пример на музички модернизам као што је овде случај, јер је свет савремености, осим што је раскинуо са великим бројем некадашњих конвенција, такође и укрупњен информационим повезивањем готово свих делова света, тако да му једино одговара и нова перспектива мишљења о себи самом. Али, неопходан је и нови, критички поглед на оно што савремености претходи, на оно што је о уметности причано/писано/говорено/мишљено, што је можда оставило некаквог трага у обличју савремености, што је антиципирало оно што данас карактерише тзв. свет уметности. А тај нови поглед мора бити, због поменуте конфигурације савремености, интегративан како то каже Растко Мочник (Моћник 2014), мора подразумевати, од примера до примера, најразноликије смислене спојеве термина, метода, резултата различитих научних дисциплина. Нарочито је то случај са примерима разматрања појава које су саме по себи хетерогене, хибридне, фрагментарне, као што је то, на пример нетотализујући, недовршени конструкт нечега, односно савремени поглед на нешто што се данас најчешће зове модернизам, а разуме као учинак преплета бројних процеса од којих је сваки имао своју логику и своје временске распоне. Или, поглед на нешто као што је музички модернизам, нешто мање неодређен, макар због релативно јаснијих временских оквира који му се консензусно приписују. У таквим случајевима мање или више сложене хибридности, концептуализација, као што каже Мочник, говорећи о одговарајућим историјским ситуацијама, не би требало да буде проблематична ако се изолују/издвоје одређене тачке на које се усредсређује пажња, и ако се епистемолошка стратегија унапред постави тако да рачуна на хетерогеност/хибридност разматране појаве (Моћник 2013). Дакле, тај унапред

припремљен хетероген приступ хетерогеној појави јесте обавезан, али зато избор концепата, односно термина оставља више простора за практиковање прикладних избора. И Мочник, не помињући, наравно, реч интелектуална *пристојност*, упозорава на то да се рецимо савременост, као посебна историјска ситуација, данас често мора – јер нови концепти нису осмишљени – разјашњавати концептима који су или стари, застарели или у једној дисциплини преузети из неке друге дисциплине, а који су на извештан начин опасни, нарочито у овом другом случају, случају преузимања, јер су и у одговарајућој дисциплини, која би некада раније била сматрана матичном – још увек магловити, морају се објаснити, адекватно употребити, да би онда тек били корисни и да би давали резултате и у другим дисциплинама, односно добрим облицима интегративног теоријског приступа (Моћник 2014).¹⁰ Управо због те опасности коју носи савремено – а заправо, у хуманистичким и друштвеним наукама потекло још из времена настанка студија културе, већ половином XX века – неминовно рушење баријера међу истраживачким дисциплинама – и тиме враћање на наизглед старе позиције некадашњег обухватног знања – остаје обавеза пертинентног, колико год је то могуће, бирања истраживачког апарата, односно концепата/термина/појмова који су његови носиоци.¹¹

¹⁰ На овај проблем скренута је пажња вероватно у многим радовима, па тако и у мом тексту „Политика идентитета, музика и говор о музици у доба глобализације”. С једне стране покушала сам у том тексту да, с обзиром на тему рада и временски оквир на који тема упућује, односно на политички модус о којем је у раду реч – а без потребе да некритички мешам категорије из тзв. државно-политичке праксе и аналитичке категорије – смислено употребим концепт *идентитет* тако да се он не може заменити неким концептом који већ постоји у музикологији. С друге стране сам се у фуснотама одупирала истраживачкој пракси да се беспотребно употребљавање тог концепта – када је он замењив неким већ постојећим музиколошким аналитичким средством – тиме обесмисли (*Музикологија* 2012, бр. 12, 63–78, у фуснотама бр. 2, на стр. 65 и бр. 6, на стр. 69; Услед техничке грешке, текст је у папирној верзији часописа штампан без седам страница рада, док је скоро целовит, мада овога пута са непотпуним списком референци, објављен у репозиторијуму: www.doiserbia.nb.rs/ft.aspx?id=1450-98141200006R, тако да се поменути проблем помиње у фуснотама бр. 4 на стр. 65 и бр. 9. на стр. 70). Чини се симптоматичном чињеница да се и у наведеном тексту, који је у основи музиколошки, и у Мочниковом предавању које је трансдисциплинарно, као парадигма погрешне употребе једног концепта, наводи концепт *идентитет*. Дакле, погрешна употреба наведеног концепта врло добро је видљива из различитих научних углова посматрања.

¹¹ У овом тексту ће често бити употребљаване речи *појам*, *термин*, *концепт*, *име* као синоними, управо због номадског кретања по различитим дисциплинама или опусима различитих филозофа и научника, уз покушај да се не релативизује значење тих речи, тј. уз покушај да њихово значење буде јасније из контекста, као и из предочене истраживачке позиције. Ипак, као додатна корисна

Имајући то на уму, у овој дисертацији је сачињен теоријски оквир који је, у основи, највећим делом западњачке постмарксистичке и неомарксистичке провенијенције, са многим преузетим увидима и концептима – из структуралистичких и постструктуралистичких теорија разних дисциплина¹² – који, пре свега, могу бити корисни музикологији, чак и ако се њихови изворни намена и смисао који долазе до потпуног изражаја само у изворном контексту, морају изменити да би били прилагођени новом, другачијем – музиколошком истраживачком оквиру и музичким делима као објектима разматрања. Реч је, дакле, о превођењу концепата из различитих дисциплина у другачији контекст – у говор музикологије, које проузкокује и неминовну дисторзију тих концепата, при чему је вођено рачуна о томе да примена нових концепата, након њиховог преузимања из других дисциплина и њиховог мењања, у музиколошком говору не буде само „орнаменталне” природе, већ да заиста у музикологији даје одговарајуће резултате, другачија осветљења појединих проблема који окупирају музиколошки дискурс или се у њему тек појављују и која не би могла да буду досегнута традиционалним музиколошким концептуалним апаратом. Тако сачињеним концептуалним оквиром направљен је искорак у односу на традиционалну, нерелексивну историзацију музике која и данас музичка дела сагледава у једном логичном, мирном ходу од одређене тачке у ближој или даљој прошлости ка некаквом циљу у савремености или будућности. У тако схваћеној историји музике – без обзира на то да ли се критички сагледава само један њен најкраћи могући сегмент са посебном проблематиком или дужи период – опуси композитора смењују се ипак без исклизнућа, прескока, немогућих компарација,¹³ можда уз истицање појединих резова (попут примера музичке авангарде, на пример) које заправо само учвршћује тај логични ход чинећи га наизглед мало неизвеснијим, најчешће се аутономија музике подразумева, због чега се

помоћ у разумевању употребе ових речи у овом тексту, могу послужити следећи извори: Šuvaković 2011: 370; Egor 2008; Lazarus 1996/2013.

¹² Као што је поменуто, реч је о избору првенствено аутора из различитих дисциплина (политичке филозофије, психоаналитичке теорије, филозофије/социологије музике, теорије књижевности и др.) који су нарочиту пажњу посвећивали проблематици уметности, или су то, попут, на пример, Луја Алтисера или Жака Лакана, чинили посредно, али учинковито за област уметности, тј. за област уметничких дела као предмете истраживања који се морају исцрпно познавати.

¹³ О проблемима музиколошке компаратистике, видети, на пример: Radoman 2012c.

примењује формалистичка анализа, а потом се та анализа интерпретира у хуманистичком маниру, из неупитних националних визура, често и фрагментарно примењене теорије модернизације. Тиме се гради једна наизглед објективна, неутрална, поуздана, идилична слика света музике у којем ништа осим вештине компоновања, извођења и слушања није важно, у којем такозвану бит музике ништа не дотиче, макар и били поменути или детаљно описани друштвени услови и (не)прилике у којима се те вештине стичу и практикују.¹⁴

Но, будући да је сам музиколошки дискурс, у поменутом облику или другим, сличним непоменутих видовима, настајао на основу одговарајућих идеолошких и политичких позиција научника, као што је то случај са сваким дискурсом, у овој дисертацији је наведени, уопштено описани облик музиколошког дискурса сагледан из другачијих политичких и идеолошких углова, примењен је, у сагласју са захтевима савременог тренутка, његов трансформисани вид, а притом без илузија о томе да је могућно заузети неку привилеговану научну позицију која измиче идеолошким упливима. Али, подвргавати научним процедурама ефекте/функције идеологије и политике у музичкој уметности и говору о уметности сасвим је могућно и, заправо неопходно, увек, а нарочито у свакој новој историјској ситуацији, као некој врсти новог искорака – промењених политичких и идеолошких тачака из којих су лакше уочљиви политички и идеолошки оквири¹⁵ ранијих времена. Таквом новином може се сматрати савремени тренутак, од 80-их година XX века до данас, у којем је информационим

¹⁴ О проблематичности беспоговорног прихватања таквог виђења историје музике или чак и тумачења музичких дела које се не смешта у историјски контекст, писала сам у магистарској тези *Елементи импресионистичког стила у српској музици прве половине 20. века*. Испитујући, између осталог, однос између формалне анализе примера импресионистичких композиција и интерпретације те анализе, указала сам на то да интерпретација и формална анализа нису у таутолошком односу (не мислећи притом на хегеловско тумачење таутологије као противречности), да интерпретација увелико зависи од теоријске и идеолошке позиционираниости музиколога или музикографа и да је због тога, уместо подразумевања „природности”, неутралности, објективности музиколошког говора, неопходно идентификовање или аутоидентификовање истраживачке и, колико је то могуће, идеолошке позиције музиколога/музичког писца.

¹⁵ Они идеолошки оквири који јесу променљиви, мада треба имати на уму и даље неоспорене Алтисерове речи да *општа идеологија* нема историју (Althusser 1969/2009: 48). Сама идеологија изучавана је у хиљаде књига, како примећује и Тен фон Дејк (Teun A. van Dijk), из најразличитијих углова, са мноштвом разноликих закључака од којих се многи међусобно потиру, али се поједини закључци, уз сву критику или допуне, осавремењивања које им се упућују, ужавају и данас. То је случај са Алтисеровим поимањем идеологије.

технологијама свет повезан у сагледиву целину, са свим конститутивним или пропратним политичким или идеолошким појавама које такво повезивање носи. Због тога је данас могућно и неопходно мењати политичке и идеолошке координате традиционалног музиколошког дискурса, што је у овој дисертацији случај.

Данас је, на пример, сасвим уочљива или је до крајњих консеквенци доведена логика некадашњег додељивања аутономног статуса уметности који је посебно значајну функцију и последице имао и произвео у времену тзв. музичког модернизма, док је у музиколошком дискурсу остао доминантан до данашњих дана. Када је у доба просветитељства, у XVIII веку, обухватна замисао хришћанске културе из посебних историјских разлога замењена другачијом парадигмом, дакле када је хришћанска целовита слика света раслојена на просветитељско-рационалне, аутономне области друштвеног живота, попут религије, етике, политике, науке, производних делатности и др., и уметност је, уместо неке врсте орнаменталног додатка религијским обредима што је била до тада, добила аутономију. Та аутономија остварена је кроз пет концептуалних одређења (упор. Šuvaković 2011: 109) која подразумевају:

1) естетску посебност уметности и пружање посебног естетског, безинтересног задовољства; та посебност је касније истакнута француском синтагмом *l'art pour l'art* (*уметност ради уметности*), с обзиром на то да су је најпре заступали француски песници и сликари;

2) политичку и политичкоидеолошку аутономију захваљујући којој је уметности омогућено одбацивање очитог друштвеног ангажмана, али исто тако и свака врста функционалности и корисности у реализацијама друштвености; због тога је Теодор Адорно (Theodor W. Adorno) могао да закључи да је друштвена функција музике [уметности] да буде без функције;¹⁶

3) етичку аутономију, због чега је Оскар Вајлд (Oscar Wilde) могао да тврди да су порок и врлина, односно да морални живот човека није ништа више

¹⁶ Упор. Adorno, W. Theodor (1985). „Funkcija”, *Uvod u sociologiju glasbe*, Ljubljana: Državna Založba Slovenije, 62, према: Šuvaković 2012b: 45.

од пуке грађе за уметност;¹⁷ у вези с питањем односа између уметности и њене грађе, Карл Маркс и његови поклоници тврдили су да уметност уопште не користи за своје потребе непосредне друштвене датости, већ да те датости она прелама кроз идеолошке представе, да би касније Луј Алтисер закључио да је, између осталог и уметност увек део идеолошке сфере – који и сам производи идеологије – зато што само друштво није довољно тумачити на класичан марксистички, редукционистички начин, као нешто у чијој је основи економија док је све остало надградња, јер друштво ипак, према Алтисеру, нема бит, суштину, већ је структурирано као врло слојевита, сложена дискурзивна целина у којој је и уметност један њен неодвојиви део (Althusser 1969/2009; Dedić 2011);

4) економску аутономију која је подразумевала борбу уметника за независност формалних, значењских и вредносних потенцијала уметничких дела, у стално променљивим условима капиталистичких тржишних односа;

5) теоријску аутономију која се односила на захтев за истраживањем и тумачењем уметничких дела искључиво из света саме уметности, правила и захтева самих уметности и њихових медија (звуча, пигмента боје, линије, итд.), а не из сусрета/конфронтација света уметничких правила и говора вануметничких теоријских дисциплина.

Таква додељена аутономија, тј. независност уметности од друштвених правила која је, дакле, допринела томе да се уметничко дело разуме као јединствена (сингуларна), непоновљива чулно предочива целина у односу на апстрактну универзалност *идеја*, изузета од функција у прагматичном друштвеном смислу, никада није, као што то доказује савремени тренутак, умукла најочитијем виду политике – државној политици. Наиме, да би појам аутономије уметности био општеприхваћен као „природан”, као нешто што се не преиспитује и што постаје правило у говорима о уметности, морао је бити изграђен читав низ друштвених механизма који су у домену државне политике. Тако је, између осталог, неопходно било редефинисање рада у уметности, и то тако да се уметничко дело представља као готов продукт иза којег не стоји производни,

¹⁷ Wilde, Oscar (1890). “The Picture of Dorian Gray”, Preface, *Lippincott’s Monthly Magazine*, 1–100.

практичан рад, телесност уметника и територија на којој се тај рад изводи, јер би то довело уметнички рад у везу са производним (физичким, механичким индустријским) друштвеним радом. Или, било је неопходно, фукоовским језиком речено, *друштвено дисциплиновање тела* тиме што су некадашње – ренесансне или барокне обредне или церемонијалне праксе или праксе забаве, које су укључивале музику, плес, реч, костим, маску итд. временом морале бити преображене у раздвојене, независне уметничке праксе специјализоване за одређено чуло, извођене у одговарајућим просторима, како би биле постављене као уметничке праксе за естетско, безинтересно уживање. Дакле, да би појам аутономије уметности почео да буде подразумеван, морао је бити оформљен велики број дискурса, али и материјалних институција како би уметност могла да одбрани своје статусе изузетости од сфера друштва и изузетности (упор. Šuvaković 2006, 2009a, 2009c, 2011, 2012b).

Данас, међутим, појам аутономије уметности све се чешће, због друштвено-економских разлога и фазе у којој се налази капитализам, огољено користи у реторици различитих државних политика, због чега је данас дискурс о независности уметности могућно увидети у свој његовој артифицијелности, односно јасно га сагледати као продукт некадашњег консензуса доминантних западних друштава која су се налазила у ранијим фазама капиталистичког устројства. Тако, на пример, Енди Хјуит (Andy Hewitt) идентификује три начина на који је у Великој Британији инструментализована (аутономна) уметност данас, односно у време владавине лабуриста, од 1997. до 2010. године. Иста врста инструментализације уметности, међутим, може се уочити и у другим државама. Први начин инструментализације подразумева увођење уметности у јавни простор у виду подстицања уметничке проблематизације свих питања која би допринела подржавању развоја цивилног друштва као демократског друштва јавне расправе и преговора између друштвених група. Други вид коришћења уметности у државне сврхе односи се на третман уметности као помоћног средства у „урбаној регенерацији” и „ре-брендирању” постиндустријских градова, док трећи облик инструментализације тзв. аутономне уметности подразумева партиципирање „економски маргинализованих” грађана у свету уметности, како би тиме био подстакнут њихов успон на друштвеној лествици. Међутим,

напомиње Хјуит, у исто време док је аутономна уметност у Великој Британији поменутог периода била у функцији производње *утиска* позитивне друштвене промене, државна политика је заправо спроводила приватизацију јавног сектора, смањивала транспарентност владања и продубљивала друштвене поделе (Hewitt 2011: 20).¹⁸ Дакле, уметност је тиме имала, заправо, супротну улогу у друштву од оне која се на површини показивала, тако да је својим наводним аутономним статусом и новопреузетом улогом посредника у друштву – која је аутономни статус на сложен начин поништила – доприносила управо правом разарању јавне сфере као места комуникације грађана и државе.

Ако је замисао аутономије уметности од самог почетка настала као последица политичке одлуке (или државнополитичког присвајања идеје потекле из филозофског дискурса), док се данас под уметношћу подразумевају и дела која су сасвим јасно, а понекад и уз свесну сагласност уметника, у функцији државнополитичких одлука,¹⁹ онда је разумљиво то што је критика замисли аутономије уметности полазишна тачка из које се може сагледати однос између политике, идеологије и музике. Иако су, пре свих, представници ликовне уметничке авангарде с почетка XX века и неоавангарде након Другог светског рата одбацили идеју аутономне уметности, залажући се за брисање граница између уметности и „живота”, односно других сфера друштва, у музици је тек у савременим тенденцијама снажно испољена критика аутономије уметности која је зачета музичком авангардом/музиком радикалног модернизма друге половине XX века. Упркос томе, односно управо подстакнуто савременом музичком праксом, преиспитивање аутономије уметности у музиколошком дискурсу и сагледавање везе између политике, идеологије и музике у овој дисертацији примењено је на временски оквир тзв. музичког модернизма који приближно обухвата временски период од последњих деценија XIX века до 70-их година XX века (упор. Straus 1990; Albright 2000; Dahlhaus 1980/2007; Downes 2010; Mille 2011, итд.).

¹⁸ О овој теми и закључцима Ендија Хјуита писао је Борис Чучковић у тексту „Autonomija danas”, *Теорија која Нода, часопис за теорију извођачких уметности*, /2012/, бр. 20, 16–21.

¹⁹ Више о томе, у области музике, видети на пример: Radoman 2012b.

За овај временски период који је у музикологији, дакле, већ познат под називом *модернизам*, те је, као уобичајен/препознатљив, овај појам наведен и у наслову дисертације, у самој дисертацији биће искоришћен и као нека врста допуне појму *модернизам*, или покушаја искорачења као новом појму, Рансијеров израз *естетски режим уметности* (Rancière 2000/2013a: 146 и даље). Без обзира на његову новину, тај израз је у једној својој димензији више комплементаран са стилским поделама уметности пониклим из саме уметности (говора о уметности), којима се једним делом наглашава и посебност уметности и њена независност од временских токова и особености других друштвених сфера, него што их у мањој или већој мери потискује. Према мишљењу Жака Рансијера, који највише пажње посвећује разматрању књижевности и визуелних уметности, појмови *модернизам* и *авангарда* – који у својим слојевима значења подразумевају поделу на тзв. реалистичку уметност и оне које то нису: импресионистичку, експресионистичку, футуристичку итд. – нису довољно добри јер се њиховом применом за уметничка дела настајала у истом временском периоду мешају две различите проблематике. Наиме, применом појма *модернизам* – и речи које су у вези са овим појмом: модерно, ново, актуелно, правовремено, и сл. – наглашава се само историчност која је ионако својствена целокупној уметности, док се тим појмом уопште не прави веза између тзв. модернистичке уметности и норматива њене естетике, односно одговарајућег протокола извођења *естетског*.²⁰ Појам *авангарда* се у том смислу не уклапа са појмом *модернизам*, јер тај појам, употребљен у оном свом другом значењу – другачијем од метафорично речено „војне силе која маршира на челу”, од одреда уметника који је „поседник интелигенције покрета” и стога одређује „смисао историјске револуције” (*Isto*: 155) – у оном значењу које упућује управо на некакав прекид који се изводи у историји уметности, у континуираности уметничког режима, за разлику од појма *модернизам* тим прекидом указује на одређену *естетику*, тј. на начин предочавања чулног, као изумевања чулних форми за будући живот. Због тога Рансијер предлаже

²⁰ Концизан, али добар преглед схватања модерног у историји уметности нуди Хабермас. Видети: Habermas 1981/1988/2009.

другачији поглед на уметност од уобичајеног и наводи три режима идентификације уметности:

1) *етички режим слика* у чијој основи је платоновска полемика око умећа и разграничење на, с једне стране, истинска умећа исказана опонашањем неких модела (типова бића као слике), при чему се то опонашање подређује питању истине и етике, и с друге стране, на симулакруме умећа којима се опонашају једноставне појаве; у етичком режиму слика „*ethos* спречава 'уметност' да се индивидуализује као таква”,²¹

2) *поетички* или *репрезентативни/миметички режим* уметности у којем се уметности „идентификују у пару *poiesis/mimesis*” (*Isto*: 147), при чему *мимезис* није нормативно начело којим се уметностима налаже обавеза опонашања одабраних модела, већ прагматични захтев који омогућује уметностима да *специфично уметничким* (а не више само занатским) опонашањем модела буду *видљиве* у друштву, препознате управо као нешто посебно што не подлеже законодавној власти истине и томе одговарајуће провере верности оригиналу, већ искључиво подлежу сопственим законима провере (да ли је нешто уметношћу представљиво или непредстављиво, да ли су облици изражавања прилагођени представљивим темама или нису и сл.); *поетичко* се у називу тог режима односи управо на дефинисање начина да се ради добро и да се процена опонашања донесе из окриља саме уметности;

3) *естетски режим уметности* који се супротставља репрезентативном режиму.

У естетском режиму уметности, према Рансијеровом мишљењу, уметничке ствари се идентификују тиме што припадају управо уметности, искључиво њеном свету, што раскидају са миметичким начелом које је у претходном, поетичком/миметичком режиму уметности управо обезбеђивало уметности статус

²¹ О карактеристикама сваког од ових режима, детаљно објашњених језиком филозофије, видети: Rancière 2000/2013a: 146 и даље.

нечег посебног у односу на остале друштвене сфере. Дакле, овај режим укида препреку између уметности као појединачних умећа којима се изводе специфичне ствари и општег подручја рада (физичког, механичког индустријског радног и производног процеса и сл.) и уводи нагласак на другачију врсту разлике између друштвених сфера, али и уметничких режима. Та разлика односи се на оно што је својствено самој уметности, што је модалитет њене егзистенције, а то је оно што је чулно а различито у односу на уобичајене форме чулног искуства. Стога је реч о посебној аутономији уметности у чијем темељу се налази *политичко* као вид дистрибуције и редистрибуције чулнога, онога што се сме или не сме, треба или мора – чути, осетити, видети у јавном пољу. При томе, у поређењу са радијусом значења појма *модернизам*, естетски режим не може бити једноставно окарактерисан као некакав историјски прелаз из миметичког у напуштање миметичког – у нерепрезентативно; у сликарству, на пример, из фигуративног сликарства у апстрактно сликарство или у музици, из програмске музике у апсолутну музику. Реч је о нечему сложенијем. О томе да се, на пример, Дишанова (Marcel Duchamp) *Фонтана* као *ready-made* продукт који, дакле, искључује мануелни занатски рад, може схватити као уметност естетског режима иако је наизглед *Фонтана* миметична, зато што то дело осваја (галеријски) простор у којем се није могло раније видети. Или о томе да се слике Леонарда Кремонинија (Leonardo Cremonini) које укључују мануелни рад и које јесу миметичне, али заправо не упућују на конвенционалне односе међу људима, него као улог могућности ликовне репрезентације користе извођење на први поглед невидљивих веза међу стварима, временом и простором, и тиме, у ствари, изводе прерасподелу чулног. Или, о томе да се Кејцова дуга тишина од 4'33", као такође извесни миметични поступак, без занатског рада, може изводити у простору који јој раније није био доступан. Реч је, дакле, о преобликовању сфере искуства, критиком и потцртавањем друштвених или уметничких антагонизама, о реконфигурацији места, простора и времена, о прерасподели чулног, онога што се може, ко и како може, сме или не сме учинити нешто предочивим/осетним у јавном простору.

Та темељна веза између уметности модернизма или естетског режима уметности и политичког, коју уочава Рансијер, уједно је и разлог због којег се у

овој дисертацији, при разматрању савремених разумевања појма *политика* предност даје Рансијеровом схватању овог појма. Реч је о већ поменутом схватању *политичког* (поред појмова *политика* и *полиција* које Рансијер тумачи на јединствени начин) као *поделе чулног* (*le partage du sensible*) које се заправо у темељу, на извештан начин враћа на Аристотелове (Aristotélēs) речи да је „грађанин онај који има удела у чињеници да влада и да се њиме влада” (139), али и поставља као основу за промишљање и друштвену интервенцију – Платонов (Plátōn) увид да занатлије „не могу да се баве заједничким стварима зато што немају времена да се посвете било чему осим своме послу. Не могу да буду другде, зато што посао не чека (139). Дакле, политика и политичко као редистрибуција и реконфигурација чулног у јавном простору које започињу неправдом, неслагањем, дисензусом (*la mésentente*) омогућавају да се види и мења ко може да има удела у јавној сфери, с обзиром на оно што ради, с обзиром на време које му је потребно за обављање рада и на простор који при раду користи. *Политичко* је, зато, према Рансијеровом мишљењу у основи естетска активност, попут уметности, при чему та естетика, како Рансијер наглашава, нема никакве везе са оним што Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) описује као *естетизацију политике* својствену *добу маса*. Политичко је естетска активност, као што је уметност политичка, зато што се политика односи „на оно што се види и оно што се о томе може рећи, на онога који је меродаван да види и способан да каже, на својства простора и могућности времена” (140).

Тако схваћен концепт политике подвргнут је провери или допуни удвајањем са схватањем појма политике Силвена Лазариса, антрополога, социолога, универзитетског професора и политичког активисте. Лазарисово схватање политике, међутим, истрпело је у овој дисертацији највише измена, ради једног посебног циља. Наиме, то је једино мишљење које је овде искоришћено заиста као сасвим „спољашња” помоћ логици мишљења о уметности – у преиспитивању и мењању граница музиколошког дискурса. Стога је Лазарисово мишљење прилагођено говору о уметности у толикој мери да су поједине Лазарисове замисли и концепти, претворени у метафоре, измењени готово до њихове изворне непрепознатљивости. А опет, Лазарисово музикологији

прилагођено мишљење као да чини окосницу овог рада и овог вида музиколошког дискурса.

Сада ћи бити начињен покушај да се објасни зашто је то тако. Наиме, истраживачки метод политике, или дисциплина – како је квалификује Ален Бадију (Badiou 1998a/2008: 15) Силвена Лазариса назива се *антропологија имена*. Овај метод/ова дисциплина има два аспекта: један, посвећен истраживању мишљења, а други истраживању политике. Тај метод је заокружен, довршен, када се дотиче само поменута два нераздвојива аспекта. Али онога тренутка када/ако се он премести у област обухватне теорије уметности, или у само једну дисциплину истраживања уметности – музикологију, или у трансдисциплинарни простор између историје уметности/музике, теорије уметности и културе, остаје питање колико се доследно може поштовати тај заокружени, тај делотворни метод (који се притом служи, између осталог, анкетом, испитивањем онога што људи мисле, као категоријом спознаје), а колико се мора преиначавати због задржавања макар извесног дела истраживачког апарата не само осавремењеног вида матичне дисциплине, у овом случају музикологије, него и других научних дисциплина чији елементи служе као помоћ при анализи, како би се добио за обухватну теоријскоуметничку или музиколошку сферу (смислени) резултат. Али, ако се преузму, као што је то једино и могуће, само поједини сегменти Лазарисове дисциплине, неминовно притом тим преношењем из једне дисциплине у другу изложени дисторзији, треба унапред мислити и на то да они можда могу да послуже не баш увек као сасвим „оперативна” средства истраживања, али можда као у већој или, боље, мањој мери „орнаментална” средства, средства за успостављање аналогија и метафора, која чак и у том случају, ако се та примена аналогије или метафоре пажљиво изведе, могу бити музикологији од знатне користи.

На пример, ако се Лазарис консултује при разматрању појма *политика*, одмах ће се уочити тачност његове тврдње да се *политика* смешта *или* у простор државе *или* у поредак мишљења (Lazarus 1996/2013: 33). Приписивање политике држави, тј. смештање политике у простор државе, што је у највећем броју примера случај, усмерава, истиче Лазарис, на мишљење власти и моћи државног врха, али такође и партија, а потом на њихове делотворности и резултате. Лазарис

потом примећује да „политика у пољу државе има ту значајну карактеристику да се не нуди као мишљење” (*Isto*). А сам Лазарис, полазећи од исказа „људи мисле” – који је у пољу антропологије комплексан, иако из других дисциплина, које немају *мишљење људи*²² као категорију која је у средишту њиховог истраживања, може можда у први мах да буде схваћен на неадекватан начин²³ – смешта политику управо у поредак мишљења, уз питања *шта* има да се мисли када је политика у поретку мишљења (нешто стручно, или нешто опште и сл.) и *ко* то може да мисли (стручњак, или актер – учесник у неком догађају и др.), и тврди да политика мисли, да може саму себе да мисли, да политику треба мислити на основу ње саме, у њеној субјективности. Али, онда се намеће питање шта је мишљење политике у случају када је мисли Аристотел, а шта када је мисли Свети Августин (Aurelius Augustinus Hipponensis) или Лењин (Владимир Ильич Ульянов – Ленин) или Карл Шмит (Carl Schmitt) или Лакан или неко други (Lazarus 2014). Префињеном иронијом Лазарис примећује да ако се политика, смештена у поље државе, не нуди као мишљење, онда се нуди као „објективистички реализам”, те да стога „марксизам није ни говорио ништа друго осим да државу треба укинути” (Lazarus 1996/2013: 33). А онда је на место тог обећаног нестанка дошла данашња консензусна држава која такво обећање рашчињава (*Isto*: 34), а стога укида и дискурс о делању, односно онемогућава проверу резултата обећања јер је обећање (или више обећања) напуштено, тј. није ни дато. Зато Лазарис примећује да тек када се политика сведе на сопствени простор, на своју сингуларност – на чему инсистирају, на пример, и Жак Рансијер и Ален Бадију, сваки на свој начин, када се политика не промишља као објекат, већ приступом у њеној субјективности,

²² Овде се наглашава израз *мишљење људи*, зато што је антрополошкиња Мери Даглас (Mary Douglas), према мишљењу Ричарда Фардона (Richard Fardon), иронично била назвала своју књигу *How Institutions Think* (1986), као алузију на објашњења филозофа Лисијана Леви Брила (Lucien Lévy-Bruhl) о томе како домороци мисле, у књизи *La Mentalité primitive* (1922). Дакле, осим мишљења људи, у науци се помиње и *мишљење институција*, јер људи, како тврди Мери Даглас, „мисле институционално”, без обзира на то у каквој врсти заједнице, односно друштвеног поретка, живе. Она, између осталог, каже:

Било како било, појединци заиста деле своја мишљења и заиста до извесне мере усклађују своје преференције, и немају другог начина да доносе крупне одлуке осим у делокругу институција које су изградили (Daglas, Meri /2000/. „Kako institucije misle?”, prev. Jelena Stakić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 57/3, 334).

²³ Видети: Lazarus 1996/2013: 18, 19.

интериорности, онда се тек политика може промишљати као мишљење и сместити у домен антропологије имена. У том случају – ако се политика промишља као мишљење, антропологија имена са својим резултатима мишљења политике, може бити од велике користи интегративном научном приступу чије језгро чини музикологија, уз све помињане неминовне дисторзије тих резултата које настају премештањем из једне дисциплине или праксе на друге територије. Једна од очитих користи састојала би се, на пример, у преузимању замисли секвенцијалности политике (и потом, за потребе истраживања теме ове дисертације, у делимичном прилагођавању музиколошког концепта *музичког стила* или *скупа уметничких појава* логици политичке секвенцијалности; исто тако аналогно Лазарису могла би се поставити питања *шта* има да се мисли када се политика смести у домен уметности, као што то чини Рансијер, и *ко* може то да мисли и сл.). Јер, према Лазарису, антропологија имена подразумева најпре постављање питања *неименљивог имена* (38). Свако именовање, наиме, води уопштавању које упућује на постојање хетерегоне мноштвености. (Такав је случај, на пример, са музичким модернизмом, односно самим именом *музички модернизам* или *Модерна*.) Мноштвеност, међутим, пориче сингуларност. Ако је претпоставка да *политика* постоји у сингуларности која се онда не може именовати јер би то водило уопштавању/мноштвености, онда се она може појмити, каже Лазарис, преко онога што су њена *места* (39). Дакле, мишљење политике нуди име које је неименљиво, али које може бити појмљено преко својих места. Може се извести претпоставка да се та места политике могу најпре потражити у неким више или мање карактеристичним моментима историје – као на пример оном који Бадију описује насловом своје књиге *De quoi Sarkozy est-il le nom ? (Чега је Саркози име?)* користећи се управо једном властитом именицом, да би тим једним именом које испуњава један временски оквир, један моменат у историји (мада Лазарис захтева одвајање политике и времена, историзације) указао заправо на све оне анонимне људе који могу бити заступани тим именом, оним за шта је то име гарант, или који могу бити управо лишени тог заступања. Бадију то питање поставља аналогно питању, односно дебати вођеној у Француској 60-их година XX века о томе *Чега је радник име*, двадесет година касније окончаној констатацијом да је реч *радник* замењена речју *имигрант*

(Badiou 2007/2014: predgovor 4). А губитак имена, каже Бадију, једнако је престанку политике која је повезана са тим именом (Badiou 1998a/2008: 82). *Место радник* и *место имигрант*, дакле, места су различитих политика у различитим временима и зато Лазарис тврди да политика не постоји константно, већ да је она *секвенцијална*, да постоји у тзв. *модусима* (Lazarus 1996/2013: 12, 113 и даље). *Места модуса политике* као секвенцијалне појаве могу бити означена властитим или заједничким именима или именима места, попут: радник, држава, друштво, фабрика, имигрант, предграђе и др., али места модуса политике заправо не могу сама имати име јер то име само упућује даље, на именовано место које је идентификатор одређеног модуса (*Isto*: 193). Постоје, међутим, и времена, како запажа Рансијер, према Бадијуовом тумачењу, која се очитују без политике, која су без имена која би упућивала на места политике (Badiou 1998a/2008: 82), односно која користе крај политике и повратак политике да би се поништила политика, а „консензус је опште познато име тог поништавања” (Rancière 1990/1998/2012: 191, 192).

Дакле, Лазарис промишља политику и мишљење после структуралистичке антропологије, успостављајући притом сингуларну дисциплину која, за разлику од других типова антропологија, нема потребу да се отвара, да се повезује на пример са филозофском мишљу, или са социологијом и другим дисциплинама, и која заправо иде дотле да раздваја политику од академизма јер академске дисциплине попут наведених могу да, према Лазарисовим речима, дисквалификују мишљење/разматрање политике исто онолико колико марксизам/лењинизам то чини када мишљење политике препушта партији (Lazarus 1996/2013: 16). Зато се антропологија имена заснива на ауторефлексивности, избегавању дефиниција, анкетама као разговору са саговорницима, а не као разговору са „информаторима” (*Isto*: 20), на мишљењу људи о ономе што људи мисле. Тиме је Лазарис начинио везу између политичког активизма и дисциплине антропологија имена, начинио савремени покушај посебне реконструкције хуманистичког субјекта и рационализма (али не онаквог рационализма, односно његових учинака које је критиковао Фуко бавећи се прошлим временима), и добио резултате, при разматрању проблема савремености – онога што се погрешно назива прелазак социјализма у капитализам (263),

савременог тренутка у којем имигранти немају име „радници” него „људи без докумената” (*sans-papiers*) и других – уклањајући замку универзализације проблема, интелектуалног издвајања конкретног политичког проблема из одговарајућег контекста у тоталитет, излазећи тиме, како каже (19), из догматизма и изнемоглог марксизма.

Лазарисов приступ мишљењу политике јесте, дакле, примамљив. Али, Лазарис се на посебан начин усредсређује и мисли већином савремене политичке проблеме, сингуларне политике. Ако се и преузму, што ће и бити случај у неким елементима ове дисертације, поједина аналитичка средства његове антропологије (појам *политике* као неименљивог имена, као секвенцијалне појаве, која се може идентификовати преко својих модуса, односно места модуса, уместо преко објеката, избегавањем спутавајућих, есенцијализујућих дефиниција) остаје проблем превођења делова Лазарисовог аналитичког апарата – применљивих на конкретне проблеме изазване у свету свакодневице, у поље истраживања фикције, уметности. Због тога ће аналитичка средства антропологије имена, осим неминовног губитка њихове кохерентности и тиме аналитичке снаге преношењем у анализу света имагинације, морати да претрпе и допуну управо из оних дисциплина које Лазарис одбија, попут филозофије или историје друштва и многих других. А номадски језик ове дисертације, као израз унапред припремљеног хибридног, хетерогеног епистемолошког приступа хетерогеној појави какав је музички модернизам, мораће да опстане – да издржи проверу опстанка, као смислен и као израз који даје научни резултат, баш у условима назначеног, у савремености неопходног споја разноликих аналитичких апаратура.

Дакле, ако се, упркос наведеном ризику ипак пође од Лазарисове идеје да је политика секвенцијална и ако се начини покушај да се и у области теорије или историје уметности политика мисли преко својих места, одмах се појављује проблем (који, пак, упућује на трагове проблема пертинентности): како то чинити у контексту мишљења конструкта модернизма, чак и музичког модернизма (нарочито када се узму у обзир националне варијанте музичког модернизма), чије су временске и многе друге границе сумњиве, променљиве, неучвршћене научним консензусом, нимало јасније научним дисензусом, док су услед тих променљивих граница модернизма онда и места у оквиру тих граница исто таква? Ако се ипак

некако, на пример управо уз помоћ Лазарисових концепата секвенцијалности и места, или Мочниковог савета да се анализа усредреди само на одабране тачке хетерогене појаве која је предмет изучавања, или на неки други, одговарајући начин и превазиђу проблеми опште неодређености, нестабилности конструкта модернизма, па онда и музичког модернизма, ако се заиста утврди постојање нечега што би Лазарис назвао модусом политике, у случају ове дисертације били би то – различити модуси модернистичке политике или модуси политике (Рансијеровим речником – *политичког*) музичког модернизма, односно модуси политике (политичког) у периоду од краја XIX века до 70-их година XX века. Да ли се места те политике/политичког и кључне тачке – према Мочниковом начину приступа проблему, могу тражити у нечему што се сме звати музичком модернистичком топографијом: нацији, француској или британској империји, размеђи векова/крају века (*fin de siècle*), местима рата (Велики рат, Други светски рат и др.), тзв. нултим тачкама – периодима након револуционарних и ратних разарања (1917, 1918, 1945. и др.), Вајмарској Републици, тоталитарној Немачкој, Дармштату у послератној Савезној Републици Немачкој, Савезу Совјетских Социјалистичких Република, ФНР Југославији 1948. године, демократској Америци после Другог светског рата, буржују, пролетеру, психоанализи, хистерији, шизофренији, раси, уметничкој елитној музици, популарној масовној музици, канонској музици или оној која није уврштена у канон, модернистичким грађанским музичким институцијама, модернистичким урбаним институцијама масовне забаве или аматерског музицирања, њиховом репертоару, отвореном делу, итд? Свакако, ако се, дакле унапред, како каже Мочник, „урачуна”, што је у овој дисертацији случај, само делимично преузимање становишта антропологије имена са њеним концептуалним апаратом, ако се потом, установљавањем, на пример, места модернизма додају и њима одговарајући концепти и категоријалне, рекао би Лазарис, екстериорности које се развијају распоређивањем местâ имена (Lazarus 1996/2013: 187, 188 и даље). И ако се, онда, одговарајући концепти те антропологије колико је то могуће пертинентно уклопе са сродним или делимично, али довољно сродним, теоријско-естетичким концептима којима се служе, на пример, филозофи попут Бадијуа или Рансијера, и то упркос томе што дисциплина антропологија имена није попут филозофије спекулативна, већ

експериментална,²⁴ а потом и са концептима из многих других дисциплина – теорије књижевности, историје друштва, студија рода и других.

Ако је до сада описаним фрагментом теоријског оквира који је начињен за ову дисертацију већ делимично, у назнакама, објашњен начин функционисања и опстајања замисли аутономије уметности, и тиме указано на темељну везу између политике, политичког и уметности, треба напоменути да је веза између идеологије и музике у овој дисертацији такође изведена почев од помињане критике аутономије уметности. Пре свега, полазну тачку у промишљању односа између идеологије и музике чине два кључна питања које је као основу својих истраживања идеолошких димензија уметности навео и Мишко Шуваковић (Šuvaković 2012b: 43 и даље), позивајући се на анализе словеначког социолошко-филозофског и психоаналитичког круга: Младена Долара, Растка Мочника, Славоја Жижека и других аутора:

1) како се аутономија уметности може мислити у односу на нео/пост/марксистичку анализу *друштвености*, њеног језгра или бити, која је некада уочавана и за анализу била ситуирана у поље класне борбе, док је данас смештена и у поље родних, расних, генерацијских, колонијалних, деколонијалних, националних и других антагонизама; ако се ово питање постави узимајући мишљење Луја Алтисера као парадигматично, онда се оно мора преформулисати у питање: како се аутономија уметности може мислити у односу на анализу *друштвености* у свој сложености *друштвеног* која искључује постојање друштвене бити?

2) како се аутономија уметности као усредсређивање на саму чулну појавност уметности може мислити са позиција анализе онога што Сигмунд Фројд (Sigmund Freud) назива *несвесним* у вези са сексуалношћу, у смислу условно речено пандана ономе што класични марксисти уочавају у класној борби, а неомарксистички и постмарксистички мислиоци из

²⁴ Антропологија имена је заснована, као што је поменуто, на разговору са људима и ономе што људи мисле и што чине када се одреде у вези са, како их Лазарис назива – *проблематичним речима* (попут наведених речи *радник* и *имигрант*, проблематичних због њихове међусобне заменивости), које се тим мишљењем откривају (Lazarus 1996/2013: 10).

различитих дисциплина виде, као што је поменуто, у различитим друштвеним антагонизмима, моћи или у друштвеној сложености?

Одговори на ова питања, данас, после увида постмарксистичког мислиоца Луја Алтисера инспирисаног радом психоаналитичара Жака Лакана, одмах наводе на закључак да је аутономија уметности изведена политичким путем (стварањем, као што је поменуто, великих броја дискурса и материјалних институција) тако што је избором дискурса и институција које су уметност одвајале од друштва морала из уметности да, пре свега дискурсима извођења вредносних судова²⁵ искључује оно што је за друштво конститутивно – друштвени антагонизам, друштвену комплексност и *несвесно* друштвеног субјекта или друштва у целини.

Због тога је у овој дисертацији пажња усредсређена управо на преплете музике и (других партикуларних)²⁶ идеологија које прекривају поља комплексних друштава али се чине искљученим из уметничких дела. С једне стране, показано је, помоћу Алтисерових закључака и закључака посталтисеровских мислилаца на који се начин сложено поље друштвеног (сложено – а не бинарно – и у оној секвенци историје тзв. буржоаског друштва која се делом поклапа са временом неговања уметности модернизма), преплиће са музичком уметношћу или је конституише, или преплављује, оставља на њој трагове. С друге стране, увидом у филозофска и психоаналитичка разматрања (Ренеа Декарта /René Descartes/, Мишела Фукоа, Луја Алтисера, Жака Лакана и др.) указано је на различита схватања појма *субјект*, без обзира на то да ли је реч о индивидуалном субјекту, субјекту уметности – уметнику или самом друштву које се, према појединим мишљењима, указује као референтни, огледални субјект за индивидуални субјект.²⁷

²⁵ На пример, Кантовом (Immanuel Kant) естетиком безинтересног лепог, Ингарденовом (Roman Ingarden) поставком уметничког вредновања као својства уметничког дела да изазове естетски доживљај и да створи темељ за конституисање естетског предмета и сл.

²⁶ Значење ових речи ће постати јасно у деловима текста који следе, у случају да оно није јасно одмах, на први поглед.

²⁷ Овде се, пре свега, мисли на Алтисерово мишљење о томе како се индивидуални субјект одазива на одговарајуће друштвене појаве, како бива њима интерпелиран, као и на Лаканово објашњење „фазе огледала” у процесу дететовог развоја, и коначно, на мишљење Терија Иглтона о томе да „однос индивидуалног субјекта према друштву у целини по Алтисеровој теорији наликује на

А све време, притом, у овом разматрању, не може се изгубити из вида чињеница да је музикологија у својим најразноврснијим радовима, у тзв. доминантним и периферним научним срединама и институцијама, већ обавила, као што је поменуто, велики број истраживања односа између музике и политике, из различитих углова. Док је у доминантним срединама уочена и веза између, на пример, музике и питања личног или приватног као политичког (на пример, Ashby 2004; Bernstein 2011; Born, Hesmondhalgh 2000; Cross, Russell 2000; итд.) у периферним срединама чини се да претеже број оних истраживања која су најближа конвенционалним оквирима музиколошког дискурса,²⁸ понегде преко потребних као фундаменталних, као што су, на пример: разматрање употребе националних елемената, најчешће фолклорне музике у уметничким делима, чак без истицања везе, притом, са политиком државе иако би то, макар за разматрање извесног броја музичких дела, било сасвим прикладно; затим изучавање измена музичког језика у условима промена друштвенополитичких система; затим изучавање репертоара музичких институција и тиме назначаваше увида у одређене аспекте културних политика, и слично. У појединим случајевима, као на пример у поменутих проучавањима репертоара, та разматрања су се и данас задржала чак на врло старим позицијама струке.²⁹ У другим случајевима таква истраживања су пре(д)узели научници из других дисциплина, на пример, из области друштвене историје, вођени правилима – традиционалним или

однос детета према одразу у огледалу” (упор. Eagleton, Therry /1983/. *Literary Theory, An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell).

²⁸ Овде се пре свега мисли на објављене музиколошке књиге и текстове у региону. Свакако да није спроведена статистика радова написаних у свету или у европским периферним земљама, мада се извесна слика стања може стећи претраживањем електронских библиотека или прегледом наслова радова и апстраката изложених радова на музиколошким конференцијама.

²⁹ Реч је, на пример, о радовима којима се истиче жеља да се пружи изванредан прилог актуелном изучавању југословенског социјалистичког друштвено-економског система, али се, без одговарајуће методологије онда остаје у једном вакуум простору, између традиционалне музикологије која за своје потребе изучава репертоаре одговарајућих музичких институција и политикологије, политичке филозофије, социологије, антропологије, друштвене историје и других дисциплина које имају своје методе истраживања и битније, доминантне тачке, *места* друштвено-економских система и политике тих система која разматрају. Чак и када остају при истом месту, месту репертоара музичких институција, између осталог, научници из других дисциплина досежу до резултата, за разлику од музиколога, зато што се користе адекватнијим аналитичким средствима и имају јасније дефинисане интелектуалне функције своје дисциплине. Видети, на пример: Kotnik 2010.

савременим, и циљевима матичне истраживачке сфере.³⁰ У појединим музиколошким радовима, међутим, због служења застарелим или више непотребно, немогућно монодисциплинарним, „затвореним” у једну дисциплину, или „отвореним” према другим научним дисциплинама али међусобно несродним концептима или методама и непрецизно постављеним циљевима истраживања, превиђа се да управо у, на пример, *месту репертоара* није реч само о виду политике државног врха или државне културне политике.³¹ Осим тога, таква музиколошка разматрања којима је на традиционалан начин и констатована веза музичке уметности са државном политиком, културном државном политиком, могу лако да постану само „орнаментални” додаци – до то мере орнаментални да су готово занемарљиви – оне што су већ истражили и закључили историчари друштва или политичке филозофије разматрајући нека друга, доминантна места одговарајуће политике. Дакле, пертиненција која би требало да води смисленим, па у том случају и не само „орнаменталним” закључцима, не подразумева само избор одговарајућег концептуалног апарата, уклапање већ сродних, међусобно необесмишљавајућих концепата, већ и одговарајуће дисциплинарно место-полазиште, али исто тако и циљ истраживања. Поврх свега, пертиненција би требало да буде потпора, као што је више пута речено, свести истраживача о неминовној дисторзији одабраног истраживачког апарата која ипак неће угрозити разумевање оне дисциплине из које се преузима нека данас неопходна истраживачка апаратура, односно њени делови, као што треба истовремено и да сачува језгро дисциплине у коју се та апаратура премешта номадским трагањем за резултатом. Јер, рецимо, чему служи увид, у XXI веку, да је репертоар неке музичке институције био у складу са тржишном политиком једне империје XIX века или политичкоидеолошким захтевима једне социјалистичке државе XX века?

³⁰ Само један од таквих примера је књига *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914* Дубравке Стојановић (Stojanović, Dubravka /2008/. *Kaldrma i asfalt: urbanizacija i evropeizacija Beograda 1890–1914*, Beograd: Udruženje za društvenu istoriju.)

³¹ Иако се проучавањем тих репертоара управо у контексту државне политике, али из посебних разлога матичне дисциплине или неког посебног, личног научновог избора, баве и стручњаци из других научних области, као што је то случај са поменутом књигом Дубравке Стојановић. Али, не треба заборавити да *место репертоара* може бити последица тржишта одвојеног од државе или ефекат демографије – генерацијски проблем, учинак борбе различитих друштвених група за освајање јавног простора и др.

Музици, савременим видовима музикологије, друштвене историје, економије, социологије, политикологије, скоро ниједној од наведених области макар оне биле и здружене у неко још неименовано трансдисциплинарно поље, осим што им служи као малени додатак „који ником не смета”? Или, пак служи пре свега традиционалној, непорециво неопходној архивистици, у овом случају музичкој (архивистици као историји институција), као подразумевајућем полазишту, а не „маленом додатку”, као темељу за надилажење – који је требало одавно поставити, односно и даље постављати – за све врсте истраживања у оквиру појединачних дисциплина, али и за интер/мулти/трансдисциплинарна савремена номадска истраживања?

Дакле, ако је полазиште овог истраживања предодређено – тренутком у којем се спроводи – да буде интегративно и номадско, да се заснива на примени хибридних процедура, то не значи ни, с једне стране, чак и упркос евентуалном, жељеном досезању нивоа трансдисциплинарности, заборављање оног језгра – музикологије у овом случају као посебне научне дисциплине – ка којем треба да гравитирају преузети елементи из других, различитих научних дисциплина, а с друге стране, ни стремљење ка неком неодређеном циљу сналажљиво приписаном трансдисциплинарности, ни ка тотализујућем закључку. Због тога се циљ истраживања у овом раду ипак првенствено тиче музике и музикологије, не губи се – упркос труду да се досегне „лутајуће мишљење које заводи” и „мишљење немисливог” – у аматерској компилацији туђих закључака и, што је још непожељније, туђих циљева,³² а када је реч о тоталитету, као симптом једне

³² Овде се заправо, помињањем аматеризма у негативном значењу речи, употребљава речник истакнутих научника који су, својевремено, свој отпор према олакој употреби, готово би се могло рећи злоупотреби постмодернистичких аналитичких средстава, исказивали на врло отворен, оштар начин који у приличној мери излази из уобичајених оквира академског дискурса. Но, резултати тих научника какав је на пример био Ернест Гелнер (Ernest Gellner), социјални антрополог и филозоф, професор на Кембриџ универзитету и у Лондону (London School of Economics), могу да послуже при слушању онога што је речено, а потирању оштрог тона (али тона који уједно изазива и „смех разумевања” разлога такве оштрине) тих речи. Тако је Гелнер 1992. године писао, на пример:

...Шта све то скупа значи, мање је него јасно [...]. Шта то значи за литературу, не тиче ме се; у антропологији то значи у ствари напустити свако озбиљније хтијење да се даде разумно прецизан, документиран и провјерљив опис било чега. Такођер је нејасно зашто би свеучилишни одсједи за антропологију морали понављати, на поприлично аматерски

историјске, Лазарисовим речима, секвенце у којој се спроводи истраживање, ова дисертација није, нити може, ни уз помоћ интегративног приступа, бити обухватна, систематична инвентура свих видова политика и идеологија које се појављују, прикривају, користе, производе, трансформишу, субвертирају у музичким делима модернизма – у том дугом временском трајању од скоро сто година, од краја XIX века до 70-их година XX века. Нити, као симптом ове секвенце, она сме себи да приушти жељу за тотализујућим закључком. Али она, међутим, може, и то је један од циљева, да укаже на одређене истраживачке превиде који су били наметнути у ранијим историјским истраживачким секвенцама, неадекватне закључке на којима се и данас у појединим истраживањима, а из различитих разлога, инсистира.

Ти превиди се односе на оно што је Артур Данто (Arthur C. Danto) запазио када је у речима Вистана Хјуа Одена (Wystan Hugh Auden),³³ изговореним поводом Јејтсове (William Butler Yeats) смрти:

Now Ireland has her madness and her weather still,

For poetry makes nothing happen....

прочитао да је поезија/уметност, за разлику од (државне) политике, (у) тим речима дефинисана као нешто што не може учинити да се нешто деси. Иако нико не би икада помислио да поезија заиста може да уради нешто поводом влажне ирске климе, Оден је, примећује Данто, тим речима о клими стављеним тик уз

начин, задаћу коју су многа свеучилишта намјенила одсецима за филозофију – показати, наиме, зашто је спознаја немогућа. [...] Сложеном и закукуљеном прозом, ту и тамо запареном алузијама на ауторе из 100 свјетских ремек-дјела или пак на посљедњу моду пискарала с Лијеве обале истраживач доказује своју упућеност [...]. Имена што се наводе у референцијама читају се као да су пресликана са земљовида паришког метроа, безначајне станице на линији *Porte d'Orleans* [...]. (Gellner, Ernest /2000; ©1992/. *Postmodernizam, razum i religija*, prev. Silva Mežnarić, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 40, 41.)

Када је тако писао 1992. године о аматеризму истраживача који су преузимали туђа аналитичка средства и циљеве, постмодернистичке провенијенције, може се само претпоставити шта би Гелнер мислио данас о праксама, односно опасностима трансдисциплинарног режима истраживања и писања.

³³ Транскрипција имена и презимена британског песника, наведена је према *Novom transkripcionom rečniku engleskih ličnih imena* (Prčić, Tvrtko /2008²/. *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*, Novi Sad: Zmaj). Многи преводиоци, међутим, опредељују се за верзију презимена: Одн.

речи о политичком лудилу Ирске, ипак учинио нешто што је и касније потврђивао у другим приликама: обесхрабрио је и најмању, али ипак постојећу наду да понеки стих ипак може нешто да учини – као што то може (државна) политика – да се неке ствари десе (Danto 1986: 171). А, подсећа Данто, дајући Оеновим речима на тренутак за право, чак и уметничка дела која су настајала управо да би продубила нечију политичку свест, третирана су подједнако као и сва друга уметничка дела, и она стварана са истом том намером о продубљивању свести реципијента и она потпуно лишена те намере. Она су, наиме, (п)остајала предмети дивљења, предмети који чувају сећање на неке битне тренутке, можда су чак добијала и статус сличан статусу реликвија или су стицала функције налик онима које имају религијске церемоније када упозоравају, подсећају на ограниченост човекове моћи да нешто учини (*Isto*). У сваком случају, она су третирана као супротност политици. Зато, када Данто наводи анегдоту о томе како је Пикасо (Pablo Picasso) на питање једног нацистичког официра: *Да ли сте Ви ово урадили?*, показујући разгледницу са сликом *Гернике*, одговорио: *Не, ви сте*, он наравно нема никакву намеру да негује анегдотски наратив, већ заправо тиме артикулише проблем, питање: када се већ врло добро зна *ко* је *шта* урадио и *зашто* је урадио, откуда потиче осећање да од уметности може долазити нека претња, некаква опасност? (172) Заиста, зашто је било неопходно, на насумице одабрани пример, изнад улаза у Зграду бечке сецесије 1897. исписати речи: *Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit* (*Времену његова уметност. Уметности њена слобода*)? Слобода од чега? Под каквом пресијом је била већ аутономна, од друштва бројним дискурсима и институцијама одвојена уметност када су те речи биле писане? Под притиском саме уметности, традиције? Како је то могућно? Ко је ту традицију наметао? Појединци или институције? Карл Шорске (Carl Emil Schorske) каже да својевремено „нико, међутим, није знао какво конкретно значење у себи носе ове речи” (Schorske 1982/1998: 208).³⁴ А Данто, одговарајући на своје питање због чега је уметност вековима сматрана опасном – у толикој

³⁴ „Обнова културе”, наставља Шорске, „и лична интроспекција, модерни идентитет и заклон од модерног живота, истине и ужитка – ови саставни делови сецесионистичког манифеста указивали су на многе противречне могућности које су биле међусобно усклађене само по једном питању: свима је било заједничко одбацивање прецизно утврђених извесности деветнаестог столећа” (Schorske 1982/1998: 208).

мери, може се додати, да је онда морала бити подвргнута разним процедурама дисциплиновања/контроле, да би, потом она онда отворено тражила, и на улазним вратима, упркос својој аутономности своју слободу – односно на питање одакле је допирала та идеја да је уметност опасна, проналази тражени извор у филозофском дискурсу, почев од Платоновог опуса. И, такође, налази да су у том случају речи Вистана Хјуа Одена заправо, ненамерно, речи које штите уметност из саме уметности, из уметничког дискурса, јер, за разлику од филозофије, уметност проглашавају управо безопасном, управо неутралном. Мада, сматра Данто, тако штитећи уметност, указујући на њену неутралност и метафизичност, уметник, парадоксално, *зна* да уметност заправо може бити опасна (Danto 1986: 173, 174).

А ако су филозофи још од античких времена повезивали филозофију, уметност (*τέχνη*) и политику, како се десило да историчари/теоретичари уметности преузму *виђење* уметности ближе ненамерном Оденовом ставу? Како се десило да је *виђење* да је уметност удаљена од политике дуго, упркос античкој традицији, било доминантно у теоријским и историчарским радовима о уметности, и под којим условима опстаје и данас? Можда се помоћ у трагању за одговором на ово питање може потражити, не само у класичној естетици, Баумгартеновим (Alexander Gottlieb Baumgarten) или Кантовим списима, већ и у намерно одабраном појму *виђење* који, као ни други појмови, није једнозначан. На значењску слојевитост овог појма указали су давно Фројд, Мишел Фуко, потом теоретичари филма и позоришта, историчари сликарства, психоаналитичари након Фројда, теоретичарке феминистичког усмерења и уметнице и теоретичарке уметности које се понекад служе и феминистичком теоријом, попут Мике Бал (Mieke Bal).³⁵ Према увидима из тих различитих дисциплина, појмови *поглед* или *виђење*, примењени у свету уметности, пре свега скривају односе моћи (и знања) који су јаснији у другим облицима/слојевима ових речи (попут речи *воајеризам*,

³⁵ Тако Мишко Шуваковић издваја као битна разматрања *погледа* (engl. *gaze, sight*) и *виђења* (*seeing*) следећих аутора: Морис Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty), Жак Лакан, Жан Луј Шефер (Jean Louis Schefer), Луј Марен (Louis Marin), Жан Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard), Виктор Бургин (Victor Burgin), Мартин Џеј (Martin Jay), Хал Фостер (Hal Foster), Розалинд Краус (Rosalind Krauss), Марина Гржинић, Ги Дебор (Guy Debord), Доналд Брук (Donald Brook), Клемент Гринберг (Clement Greenberg), Ванда Божичевић, Рената Салецл и др. Упор. Šuvaković 2006: 100–101.

на пример, која открива однос доминације између гледаоца и оног ко је гледан, односно најчешће оне која је гледана, или попут синтагме или речи *поглед на свет/светоназор* која је, симптоматично, у релацији са појмовима *разум, рацио*),³⁶ а такође потискују и читаву историју онога што је целокупна институционална мрежа света уметности учврстила као „невино задовољство у гледању” уметничких дела (Garb 1993: 219). Дакле, „целокупна институционална мрежа света уметности” учинила је да се уметност и политика стављају у два супротна табора. Али, ако су поједини уметници несвесно или свесно – бранећи се од тржишта, друштвених притисака и нечег сличног – то чинили да би заштитили свој рад и бавили се истраживањем самог медија своје уметности у већ „аутономном”, дакле територијализованом контексту и свету уметности, зашто су то чинили научници посвећени истраживању уметности? Мишко Шуваковић изабрао је као од један од битних увида, у својој књизи *Уметност и политика* (Šuvaković 2012b: 20), неомарксистички увид Терија Иглтона у то да је естетика у буржоаском, капиталистичком и класном друштву била преузела јасну функцију – да је била у служби буржоаске класе друштва. Према Иглтону, и естетика и уметност, нашавши се у одређеном тренутку историје у „средишту борбе средње класе за политичку хегемонију”,³⁷ сопственом аутономијом и читавом новом инфраструктуром уметничких институција – међу којима је и институција јавне публике, односно својом тематском и формалном аутономијом обезбедиле су буржоаској, грађанској јавности да тиме она осети и сопствену аутономију „у односу на традицију државе и цркве” (Isto: 20). (Мишел Фуко се не би лако сложио са овом констатацијом, али о томе ће касније бити речи.) Истовремено, међутим, уметност је постала и економски и промотивно зависна од нове уметничке мреже институција. Дакле, ако се остане при Иглтоновом углу посматрања, може се претпоставити да су кустоси, критичари, издавачи, власници

³⁶ Док се у дискурсима теорије визуелних уметности, психоаналитичке теорије и феминизма највише пажње посвећује питању скопофилије – задовољства у гледању, и њених аспеката попут воајеризма, нарцизма или егзибиционизма, у филозофији се разматра метафорична употреба овог појма, на пример, у Хајдегеровом (Martin Heidegger) опусу, у изразима *Weltbild* (*слика света, светоназор*) и *Weltanschauung* – *поглед на свет, светоназор* (видети: Heidegger 1938/1950/2000: 60–90).

³⁷ Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 3, према: Šuvaković 2012b: 20.

галерија, спонзори, можда при избору да се (државна и црквена) политика и уметност раздвајају и постају засебне друштвене праксе, могли имати на уму тржиште (од XVIII века већ под контролом буржоазије), циљне групе купаца уметничких дела, у сваком случају економски интерес или нешто слично. Али, остаје питање, ако не у вези са естетичарима јер су они махом потекли из кругова филозофа, онда у вези са научницима/теоретичарима уметности: којим су се разлозима или аргументима при подржавању замисли аутономије уметности, односно таутолошком подражавању те аутономије, они руководили у XX веку? Ако се и не заборави Хабермасово запажање да су се критичари, како он каже, али заправо сви писци о уметности или научници, радо саморазумевали као тумачи који припадају самом процесу уметничке продукције (Habermas 1981/1988/2009: 105), опет остаје питање којим су се разлозима и аргументима руководили, на пример, формалистички, касније структуралистички усмерени научници? Позната историја формалног лингвистичког метода – са свим његовим огромним научним открићима и великим наслеђем који је оставио наредним истраживачким секвенцама у теорији књижевности, али и у теорији других уметности – везана уз Московски лингвистички кружок Романа Јакобсона (1896–1982) и *Опојаз* (*Общество изучения поэтического языка – Друштво за изучавање поетског језика*) с почетка XX века, сведочи о јасним стручним, лингвистичким разлозима, и могућностима, као одговору на постављено питање. Али, исто тако одговор/разлози могу се пронаћи и у променама у самој поезији, дакле предмету изучавања. При свему томе, ипак, не могу се превидети и разлози који се могу наћи у државнополитичком подтексту – супротстављању руског формализма, нарочито у периоду од 1921. до 1925. године, историјском материјализму / марксизму / лењинизму представљаном у Совјетском Савезу као једином легитимном приступу изучавању литературе у доба револуције.³⁸ А та веза, дакле,

³⁸ Видети, на пример: Erlich, Victor (1980⁴). *Russian Formalism: History – Doctrine*, Den Haag: Mouton. С друге стране, Ана Бужињска и Михал Павел Марковски додају једну нијансу указујући на то да су формалисти „радо поздравили револуцију у Русији (јер је представљала расцеп у грађанском поретку свести), али су је – такође, из истог разлога – касније снажно критиковали [...] (јер њихова динамична визија језика није одговарала совјетској номенклатури)”. Vužinjska Ana i Mihal Pavel Markovski (2009). *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić-Saunderson, Beograd: Službeni glasnik, 130.

између не само уметности и државне политике, већ и науке о уметности и државне политике остала је до данашњих дана.

Зато није толико чудно што данас *само изгледа* да су формалистички метод с почетка XX века, чије је наслеђе снажно и у овом тренутку, и савремени метод, пост-постструктуралистички – онај који још нема име ни јасне обресе, а који је Иглтон позицирао благо/топло подсмешљиво у време после времена гуруа структурализма и постструктурализма – у потпуној опреци један с другим. Јер заправо, ови методи деле многе закључке, иако се подразумева да се по многим увидима раздвајају. Један од интересантнијих закључака који су им заједнички – у контексту овог увода и приче о виђењу, научничком погледу на уметност – јесте закључак Виктора Шкловског (Виктор Шкловский), 1914. године, да поетско дело треба третирати као распоред речи „за које се рачуна да ће бити виђене”,³⁹ јер поезија као употреба речи која није рутинска, и којом се зато може истраживати тај свет, омогућава да се обнови *виђење света*.⁴⁰ Закључак Шкловског резонира са наведеним Хајдегеровим филозофским становиштем из 1938. о светоназору, као и са каснијим филозофским расправама о том проблему – али на извешан начин, под условом могућности потпуног превода у оквире правила других дискурса и допуштеног прилагођавања новом дискурсу – и са теоријским увидима Фукоа, постструктуралистичким ставовима Мике Бал, Тамар Гарб и других.⁴¹ Такође, формализам и савремени метод – делом наслеђен од постструктуралиста, деле и исту принуду позиционирања у контексту одређене државне или глобалне

³⁹ Šklovski, V. Viktor (1969). *Uskrsnuće riječi*, prev. Juraj Badenicki, Zagreb: Stvarnost, 54, према: Буџинска Ана и Мihal Pavel Markovski, *nav. delo*, 128.

⁴⁰ Буџинска Ана и Мihal Pavel Markovski, *nav. delo*, 128. Слично је писао и Роман Јакобсон о футуристичком сликарству као онеобичавању света, 1919. године (*Isto*: 129).

⁴¹ Тако, на пример, Џон Рајхман (John Rajchman) примећује у вези са једним од Фукоових схватања „виђења”:

Фукоова хипотеза била је да постоји једна врста „позитивног несвесног” виђења које одређује не оно што је виђено, него оно што *може* бити виђено. Његова идеја је да нису сви начини визуелизације или приказивања видљивог могући истовремено. Један период допушта да само неке ствари буду виђене, а не неке друге. Он „осветљава” неке ствари, задржавајући друге у сенци. У ономе што можемо да видимо много је више правилности, много више *принуде* него што претпостављамо. Видети увек значи мислити, јер оно што је видљиво део је онога што „унапред структурира мисао”. И обрнуто, мислити увек значи видети” (Rajchman, John /1988/. “Foucault's Art of Seeing”, *October*, Vol. 44, 92; Такође наведено у: Bal s. a.).

политике. Из те позиције, они успостављају поглед на уметност који је, чак и без обзира на ту позицију, већ доминантан самом чињеницом да се успоставља након настанка уметничких дела, зато што је метадискурс, зато што има моћ коментара, а коментар има моћ (и) искључивања и додавања неизреченог. Међутим, та доминација која се потом појачава позицијом опортуног или опонентног смештања у некакав државнополитички контекст, у радовима руских формалиста, а потом и свих других научника који овај метод и даље сматрају најприкладнијим, делотворним у одређеним истраживањима, ублажава се тиме што се упућује из исто тако омеђеног, територијализованог простора у каквом настаје и уметност, а који обећава „да то није територија реализације моћи, потреба, нагона, жеља, друштвених циљева итд” (Šuvaković 2009: 110). Или, другачије речено, који, заправо, *скрива* у својим слојевима да то *јесте* територија моћи, потреба, нагона, жеља, итд.

Савремени метод, међутим, може али нема више потребу да скрива своју доминантну позицију и слојеве своје територије, или своје претензије, јер су и самој савременој уметности у највећој мери препуштени оквири у којима може да искаже форме доминације, територије које јој раније нису биле отворено доступне. Наиме, као што је поменуто на примеру британске уметности, савременој уметности је допуштено да прихвати улогу друштвеног менаџера, да преузме кохезивну функцију у једној заједници (друштву), функцију покретача социјалних промена, регулације дерегулисаних односа, реконфигурације друштвене лествице и слично (Hewitt 2012; Šuvaković et al. 2001: 163), иако, заправо – ако се може закључити на основу поменутог британског примера као савременој парадигми – паралелно са том *наизглед* уметности препуштеној јавној сфери, државнополитички врх у ствари остаје тај који врло често спроводи – за већину нежељене – друштвене промене.⁴² Дакле, савремени метод истраживања савремене уметности већ је у извесној мери ауторефлексиван, јер се позиционира између две области – уметности и државне политике – које ту ауторефлексију

⁴² Као што је већ поменуто, овде ће бити изостављена расправа о појму „јавна сфера”, односно „јавност”, „јавно мњење”.

савременог метода, поменутом расподелом функција, увелико олакшавају.⁴³ Али исто тако савремени метод се, као што је већ поменуто, може и треба применити и при разматрању претходних секвенци односа између политике и уметности, као што је то, на пример, секвенца модернизма/естетског режима уметности. Јер, тај савремени поглед, онеобичавањем модернистичких, устаљених погледа на модернизам, може, ако се „орнаментално” употреби ова аналогија, да понуди другачије, ново, неопходно, како је то говорио Школовски у другом контексту, нерутинско виђење света, у овом случају, дакле, света модернизма.

⁴³ У области критике друштва, каже Улрих Бек (Ulrich Beck), ту ауторефлексију преузима само друштво, теорија није једина, тако да супротстављање мишљења различитих институција и друштвених струја отвара могућности за преиспитивање свих саморазумљивости потеклих и из прошлости, на којима почива савремено постиндустријско друштво, *друштво ризика* како га Бек назива (Beck 1993/2001: 62).

Музика у себе прима многа знања. (А нека и сама производи.)⁴⁴ Сасвим слична онима или иста она која је помињао Ролан Барт пишући о књижевности, на пример о роману као што је *Робинзон Крузо*: историјско знање, географско, друштвено, ботаничко, антрополошко и многа друга знања, што је онда Барта и нагнало да о књижевности говори као о уметности која је реалистична. Књижевност је, дакле, у целини, „као само избијање на видело језика”, према Бартовом мишљењу, „реалност, тј. сâм бљесак реалног” (Barthes 1978a/2010: 18, 19). Али, Барт је и додао да књижевност ниједно од тих сазнања реалности не фиксира, не фетишизује, нити је то сазнање целовито, тако да књижевност заправо „не каже да зна нешто, већ да зна о нечему” (*Isto*: 20).⁴⁵

⁴⁴ Ако би се упоредила са визуелним уметностима, на пример, са фотографијом, музика би се могла сматрати нечим што никада не може толико захватити неко знање да би могла, попут фотографије, на пример, постати нека врста документа – осим ако није у питању глас особе, којој се само украса ради може тражити да за „гласовни документ” отпева фрагмент неке музичке композиције. Па ипак, Теодор Адорно тврди да уметничке (мислећи и на музичке) *форме* „записују историју човјечанства истинитије од докумената” (Adorno 1949/1968: 70). Ако се узме у обзир да Адорно говори о другачијој врсти документације од оне о којој је овде реч – а реч је о некој врсти личних исправа за идентификацију, онда се може рећи да знање које музика производи, дакле, није знање које можда може да поседује фотографија. Али, као што је показао још Иполит Бајар (Hippolyte Bayard) 1840. године, фотографијом под досетљивим називом *Аутопортрет једног дављеника*, фотографија такође не поседује знање које се од ње можда понекад очекује. Наиме, поменути називом фотографије јасно се назначавала, и то на самом зачетку, „рођењу” фотографије и као визуелне уметности и као нове технологије „записа светлости” – упркос очекивањима гледалаца да фотографски портрет буде „истинит” – да тело (фотографа) не може бити истовремено на два места, у два стања – испред и иза камере, живо и неживо, те да фотографија, дакле, не допире до „истинског значења” (упор. Amelia Jones у: Nelson and Shiff 1992/2004). О каквом је знању онда у музици реч, ако је „знање” портретне фотографије под упитом?

⁴⁵ А Ален Бадију ће, на пример, у делима *Petit manuel d'esthétique* (највише се у тој књизи бавећи разматрањем књижевности, позоришне уметности и филма, али ипак употребљавајући општу одредницу *уметност*; посебну књигу, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, насталу на основу десет година држаног семинара, посветиће разматрању Вагнерове музике) и *L'Être et l'Événement*, рећи да је уметност једна од четири процедуре *истине* – и то она сингуларна, поред науке, политике и љубави. Занимљиво је што Бадију тиме уједно објашњава – а то је посебна тема у контексту ове дисертације – да је управо због тога што је једно уметничко дело само локални узорак, разликовна тачка једне истине (“The work is thus the local instance or the differential point of a truth” /Badiou 1998b/2005b: 12/) свако уметничко дело подређено принципу новине. Јер, то истраживање/потрага за новином у уметничком делу, тј. уметничким делом, ретроактивно потврђује једно дело као право уметничко дело једино ако истраживање, спроведено тим уметничким делом, није никада

Барт је ту посебну позицију књижевности тумачио 70-их година XX века, након што је већ од 1953. године писао чланке, четири године касније штампане у књизи под називом *Mythologies (Митологије)*, као и многе друге семиолошке студије, у којима је већ указао на то да, између осталог,⁴⁶ и реалистичка проза лучи идеологију и да прикрива друштвено условљену произвољност /конструисаност језика, да прикрива чињеницу непостојања неког „природног” језика који може да опише свет онаквим какав он јесте, односно да реалистичка књижевност подстиче *илузију* о томе да је свет непосредован језиком књижевног реализма, да подстиче уверење како је у реалистичкој прози реч о свету самом, а не свету каквим га чине учинци језика. Али, Барт је поменуто позицију целокупне, а не само реалистичке књижевности артикулисао, што је истакнуто цитирањем делова појединих Бартових тврдњи, у контексту чињенице да се књижевност заснива на језику. Притом је Ролан Барт тада – из извесних разлога изостављајући делезовско-гатаријевско поједностављено тумачење фројдовско-лакановских концепата психоанализе⁴⁷ – врло добро знао и веровао у то да је

раније спроведено, дакле ако је оно нова разликовна тачка на путањи истине (“The work is thus submitted to a principle of novelty. This is because an inquiry is retroactively validated as a real work of art only inasmuch as it is an inquiry *that had not taken place*, an unprecedented subject-point within the trajectory of a truth /Isto/). Видети: Badiou 1998b/2005b; Badiou 1988/2005a. Истину уметничког дела, дакле, Бадију, схвата као сингуларну, која је иманентна само(ј) уметности.

⁴⁶ Фотографија, филм, спорт, језик медија информисања итд.

⁴⁷ Иако ће у овом раду бити помињани поједини ставови Жила Делеза (Gilles Deleuze) и Феликса Гатарија (Pierre-Félix Guattari), они ипак неће бити узимани у обзир као врло битна референца у контексту разговора о музичкој уметности. Јер, када говоре о музици Делез и Гатари су слаби и неуверљиви, упркос заводљивом говору којим се служе, али којим се у најбитнијој тачки одвајају од ставова заступљених у овој дисертацији. (О одступањима од ставова много продуктивнијих и утицајнијих мислилаца од њих, попут Фукоа с којим су били пријатељи или Лакана чије је семинаре Гатари похађао, упркос жељи Делеза и Гатарија да их псеудокритиком надмаше, сувишно је и говорити.) Када у књизи *Mille Plateaux (Хиљаду платоа)*, објављеној 1980, осам година након књиге *Capitalisme et Schizophrénie: 1. L’Anti Edipe (Капитализам и шизофренија: Анти-Едип)*, тврде да звук поседује највећу моћ детериторијализације, односно промене флуксева телесности, кодова организације, зато што није оптерећен означитељским и комуникацијским вредностима, нарочито могућношћу доминације означитеља, онда је то управо супротно од онога што се тврди у овој дисертацији – а то је да звук успева да ухвати „знање” и да упркос сопственој заводљивости и наводној нереференцијалности, ипак, у својим слојевима, носи и преноси знање (које мора бити у некаквој вези са значењем). То *знање* које захвата звук можда нема нарочито снажну моћ детериторијализације, али се од те тврдње свакако не може скочити до закључка да онда ништа друго, осим звука, не може имати снажну, највећу моћ детериторијализације (у односу на полуге капитализма који, према Делезу и Гатарију, заправо заиста имају највећу моћ детериторијализације и којима се треба супротстављати) . Осим тога, у том одузимању знања звуку, и јесте опасност звука која се често, па и код Делеза и Гатарија, маскира сладуњавим говором о афективном дејству звука, које као да хипнотички, више него олако брише његову

језик, с једне стране неререференцијалан, неутралан, „празан”, да нема однос према стварности, а с друге стране да је језик извор моћи, односно, према Лакановом мишљењу, место конституисања субјекта.⁴⁸

Ако се музика у том смислу упореди са књижевношћу онда се можда може безбрижно стићи до закључка да музика не може бити сâм бљесак реалног јер је њена миметичност врло често „наивна”, а притом, што је важније, музика није место конституисања субјекта и јер се заиста музика у појединим жанровима удружује са (књижевним) језиком, али притом задржава већу или мању аутономност.⁴⁹ Ипак, треба узети у обзир и тврдњу коју помиње, на пример, Каја

ноетску димензију. Други став који је изложен у *Mille Plateaux*, а намерно избегнут у овој дисертацији, јесте став да је само држава или деспот као држава или капитал тај који наткодира, присваја, контролише све путеве жеље, све желеће машине. Овај став је толико поједностављен, грубљи, мање софистициран од Фукоових откривања механизма деловања микромоћи, упркос сличностима између многих Фукових и Делезових и Гатаријевих ставова, и упркос томе што ни Фуко није видео могућност умањивања апропријацијске снаге државе која све може да стави под своју контролу, да је тешко, упркос Бодријаровом (Jean Baudrillard) захтеву – „Заборавити Фукоа”, то учинити у овом случају. Између Фукоа и Делеза, радије заборавити Делеза. Заправо, треба избећи такву театралну искључивост, наравно, али треба и приступити Делезовом и Гатаријевом мишљењу с мало више опрезности, с обзиром на њихову ванмузичку истраживачку позицију, односно позицију која је, због усредсређивања на проблематику *понављања и разлике* примеренија изучавању улоге музике у филму или у популарној музици које се заправо увек удружују са текстом/језиком. У ширем смислу, треба бити обазрив према Делезовом и Гатаријевом мишљењу и с обзиром на, из ове временске перспективе, очигледни неуспех њиховог политичког становишта проистеклог из њихових психоаналитичких и филозофских промишљања. Поврх свега, и добар познавалац опуса Жила Делеза, Ненад Мишчевић, који је током студијског боравка у Паризу, 70-их година XX века, имао прилике да слуша Делезова предавања, предавања Луја Алтисера и др., као што је имао прилику и да се са њима консултује током писања књиге *Marksizam i post-strukturalistička kretanja; Althusser, Deleuze, Foucault*, примећује да је и у вези с проблематиком решавања различитих питања капиталистичке производње „Алтисер неупоредиво прецизнији и ригорознији од Делеза” (Мишчевић 1975: 161, 162). Време је показало да је Мишчевић још тада направио добру процену Делезових и Алтисерових увида у различите последице капиталистичког начина производње. Овај део текста можда је добра прилика да се скрене пажња и на чињеницу да у овом раду неће бити узимани у обзир ставови социолошкиње музике, Тије ДеНора (Tia DeNora), која о *знању* које музика подстиче или производи, говори у релацијама: музика као средство подсећања (реактивирања неуронских веза у људском мозгу) и музика као креативни подстицај (DeNora 2003; нарочито поглавље “Music as cognition”, 59–82). У овој дисертацији није реч о таквој врсти знања која путем дејствености звука који не носи значење у првом плану (Делез и Гатари би рекли, на пример, променом флуксева) активира целокупно знање индивидуе, већ о знању које уметник или реципијент преузима из различитих друштвених дискурса захваљујући, како би Фуко рекао, моћи које циркулишу дискурсима одређеног друштва у одређеном времену и које се (знање), онда, појављује (публици јасно као конвенција) и потискује (публици нечитљиво као конвенција) у самим уметничким делима.

⁴⁸ О великом епистемолошком резу који је обележио западну мисао 60-их година XX века, а према којем се језик поставља, између осталог, као конституент субјекта, биће речи касније у тексту.

⁴⁹ Али чак и Фуко који, насупрот Барту, мисли, из једног сасвим другог угла истраживања, да се субјект и језик чудно, међусобно потиру, да се биће језика јавља једино у нестајању субјекта

Силверман позивајући се на радове Дидијеа Анзјеа (Didier Anzieu), Јулије Кристеве и других психоаналитичара, да фази конституисања субјекта у језику, која се, према Лакановом мишљењу поклапа са трећим стадијумом у развоју детета – стадијумом уласка детета у тзв. *Симболички поредак*,⁵⁰ којем пак претходи тзв. *стадијум огледала*,⁵¹ заправо претходи фаза *звучног огледала*.⁵² Каја Силверман сматра да је економија субјекта у настајању заснована на присвајању, а будући да је оно што се прво присваја – звучно поље артикулисано мајчиним гласом, може се рећи да дете најпре чује и потом препознаје себе путем гласа, организује свет преко тога искуства, уместо да се, како Лакан тврди, (криво) препознаје као целина у слици коју присваја, у слици коју пружа огледало (мајка).⁵³ Ипак, иако је фаза огледала, звучног или визуелног, моменат када се дете (криво) препознаје у свом одразу/„одразу”, заправо моменат седиментације субјекта, зачетка економије настајања субјекта, или боље речено лакановским речником – моменат настанка једне „љуске” поистовећивања са оним *Ја* које Лакан намерно, иронично тривијално пореди са главицом лука, дете, према Лакановом мишљењу, ипак тек чином уласка у језик, а не пре тога, постаје (подељени, расцепљени) субјект, односно добија функцију субјекта. Дакле, док *Ја* још увек припада поретку лакановског *Имагинарног*, дотле је субјекат *онај који говори*, онај који је у поретку *Симболичког* (Lacan 1977/1978; Assoun 2009/2012: 56). Ипак, та врста спутаности музике – недостатка конститутивне улоге за субјект не оповргава тврдњу да и музика много тога „зна о нечему” и да она носи трагове уписаних знања – историјског, географског, друштвеног и других, при

(Foucault 2005: 13), тврдиће, а то ће онда потцртати и Делез тумачећи Фукоа и не доводећи у питање његову тврдњу, да су, на пример наука и поезија (управо поезија која може бити по нереференцијалности блиска музици) у подједнакој мери *знање* (Deleuze 1989: 27).

⁵⁰ Овде се полази од претпоставке да читалац познаје основне концепте Лаканове психоаналитичке теорије, макар оне као што су: *Имагинарно*, *Симболичко*, *Реално*, *стадијум огледала*, *Ја*, *Субјект*, *Други*, *мали објект а*, *логика означитеља*, *реторика несвесног*, *Име Оца*, *ужитак* (*jouissance*).

⁵¹ Lacan, Jacques (1936). «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», Congrès psychanalytique international de l'Association psychanalytique internationale, Marienbad. (Lacan, Jacques /1968/. “The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I”, transl. by Jean Rousset, *New Left Review* I/51. Реч је о раном Лакановом раду, који је касније, као и многи други Лаканови ставови, претрпео извесне трансформације.

⁵² Видети: Silverman 1988; Schwarz 1997: 20 и даље ; Schwarz, Kassabian and Siegel 1997: 278 и даље.

⁵³ *Isto*.

чему музика и својим својством чулног и могућношћу прерасподеле чулног, носи у свом темељу оно што Рансијер назива *политичко*.⁵⁴ Притом, *политичко* музике као чулно, као естетско, а не ноетско, као оно које нуди задовољство/насладу попут текста бартовском читаоцу (Barthes 1973a/1975: 99 и даље), не може бити поистовећено, како је у XVII веку тврдио Лајбниц (Gottfried Wilhelm von Leibniz) са појмовним, разговетним знањем, које није пуко подражавање лепоте природе, осим ако се не сметне с ума специфичан став који је у наредном, XVIII веку, пак, заузео Александер Готлиб Баумгартен када је – како увиђа Милан Дамњановић – установљавајући естетику као нову филозофску дисциплину и дајући јој назив, Баумгартен најпре рекао, позивајући се на грчке филозофе, да је:

...довољно јасно да се у њих [грчких филозофа] естетско не своди само на чулно опажање, јер се и оно што је у одсуству чулно сазнато, као што су фикције, почаствује тим именом. Дакле, ноетско, оно што подлеже вишој спознајној способности, предмет је логике, а естетско је предмет естетике... (према: Дамњановић према: Šuvaković 2006: 94).

Тиме је Баумгартен заправо изнео захтев, сматра Дамњановић:

...да стварност човековог опстанка постане поново чулно схватљива, изворно естетски сазнатљива пре разлучивања на сазнајући субјект и на предмет сазнања, на теоријско мишљење и на деловање, пре разлучивања на разне културне делатности, на науку, на уметност и на друга подручја културе (*Isto*).

Да би било јасније шта је Баумгартен заправо учинио, помоћи ће објашњење неокантовски оријентисаног Лика Ферија (Luc Ferry) које гласи да је Баумгартеново посредовање између чулнога сазнања и ума засновано пре свега на идеји *аналогije* која је омогућила да се изгради мост између чулног и разумског света, између естетике и логике, од којих сваки свет има сопствену истину. Ипак,

⁵⁴ Rancière 2000/2013a. Та тврдња о политичности уметности води даље, у смеру непријатног, како каже Борис Гројс, открића да је данас сама државна политика ситуирана у поље естетског (Groys 2009b). То Гројсово мишљење делимично је тачно, јер су ствари и сложеније од ситуације артикулисане његовом опаском. О томе како је и где данас ситуирана (државна) политика, било је нешто речи, позивањем на истраживања Ендија Хјуита, у уводу овог рада, а о истом питању биће речи и у даљем току текста.

да би тај мост постао и истински неопходан, каже Фери, било је потребно да *раздвајање* та два света буде такође стварно осигурано (Ferry према: Šuvaković 2006: 95). Дакле, у случају музике, следећи Баумгартеново мишљење, а потом и променљиве платформе естетског тумачења (Кантове, Шелингове /Friedrich Wilhelm Joseph Schelling/, Хегелове /Georg Wilhelm Friedrich Hegel/ и других филозофа и естетичара) које су извирале касније из Баумгартеновог установљења нове филозофске дисциплине, може се тврдити да музика заиста може да спозна својим медијем чулног целокупан свет, али да је она притом, припадајући једном засебном оквиру посебне филозофске дисциплине – естетике као чулног сазнања – сачињеном од чулног доживљаја, појма лепог и суђења о узроцима и доживљајима чулног (*Isto*: 93), морала да остане у том оквиру, не показујући еклатантно своје друге димензије, осим естетске, ван новоуспостављене дисциплине, докле год тај изоловани оквир, настао у XVIII веку, није био доведен у питање.

Двадесети век је, међутим, неповерењем својих појединих научних струја у традицију, у просветитељску традицију посебно, најпре деонтологизовао филозофију, па самим тим и естетику као филозофску дисциплину и као посебно место у којем је ситуирано и подвргнуто суду оно што је чулно. Идеалистички, метафизички термини традиционалне естетике XVIII и делимично XIX века⁵⁵ замењени су у, на пример, Алтисеровом структуралистичком читању марксизма, током XX века, материјалистичким концептима и, пре свега, потрагом за управо *сазнајним* потенцијалом уметности, али не у односу на било који аспект „предочивог” света, већ у односу на онај аспект који стоји између индивидуе и реалности, на оно што је највише заокупљало пажњу марксистичких мислилаца – *идеологију* (Dedić 2011: 175, 177). Наиме, као што је познато, у класичном марксизму бит друштвености сагледавана је у односу између економије (Марковим језиком: *базе*) и осталих друштвених сфера (као *надградње*), међу којима је и уметност. Притом је однос између базе и надградње био схватан као миметички, што је значило да надградња одражава економске односе друштва,

⁵⁵ У XIX веку чак је и Карл Маркс у својим раним радовима, који су ипак штампани касније, у XX веку, задржавао неке елементе хегеловске идеалистичке филозофије.

али, према Марксовом мишљењу, истовремено их и маскира, помоћу идеологије као *лажне свести* која истинске, стварне друштвене односе чини „невидљивим” онима који треба да их виде. За Маркса, међутим, инсистирање на револуционарним потенцијалима уметности чинило се као могућност да уметност умакне идеологији као лажној свести, као могућност да уметност постане средство демистификације, да се истакне њена способност трансцендирања стварности, односно способност „повлачења из негативне реалности отуђеног класног друштва у другачији [праведнији] облик реалности...”⁵⁶ Алтисер, који није нарочиту пажњу посвећивао разматрању уметности, ипак је у новој историјској секвенци у односу на Марксову, као структуралиста, о уметности писао на следећи начин:

[Уметност] нам не даје знање у чврстом смислу (мислим на аутентичну уметност, не на осредња или слаба дела), те према томе не замењује знање (у модерном смислу научно знање), али оно што нам даје и поред тога достиже, јесте изванредан *специфични однос* са знањем. Овај однос није однос идентитета, већ разлике. Дозволите ми да објасним. Верујем да је особеност уметности да нам омогући да „видимо”, „опазимо”, „осетимо” нешто што *алудира* на стварност. Ако узмемо пример романа Балзака или Солжењицина, пошто реферирате на њих, они нам омогућују да *видимо, опазимо* (али не и *знамо*) нешто што *алудира* на реалност (Althusser 1966).⁵⁷

Према мишљењу Алеша Ерјавца (Erjavac 1983) и Николе Дедића (Dedić 2011: 177) Алтисер је најпре дао, дакле, негативан одговор на основно питање: да ли је

⁵⁶ Према: Dedić, Nikola (2015). „O problemu zasnivanja marksističke estetike”, *Savremena marksistička teorija umetnosti*, (prir.) Nikola Dedić, Rade Pantić, Sanela Nikolić, Beograd: Orion Art – Fakultet za medije i komunikacije, 16.

⁵⁷ Овако гласи оригиналан одломак писма у којем је Алтисер изнео наведено мишљење: «Cet article te donnera également une première idée du rapport entre l'art et la connaissance. L'art (je parle de l'art authentique, et non des oeuvres de niveau moyen ou médiocre) ne nous donne pas au sens strict une connaissance, il ne remplace donc pas la connaissance (au sens moderne : la connaissance scientifique), mais ce qu'il nous donne entretient pourtant un certain rapport spécifique avec la connaissance. Ce rapport n'est pas un rapport d'identité mais un rapport de différence. Je m'explique. Je crois que le propre de l'art est de nous « donner à voir », « donner à percevoir », « donner à sentir », quelque chose qui fait allusion à la réalité. Si nous prenons le cas du roman, Balzac ou Soljenitsyne, puisque tu les cites, ils nous donnent quelque chose à voir, à percevoir (et non à connaître) qui fait allusion à la réalité». (Althusser 1966).

уметност, која је и сама идеологија, односно један од идеолошких државних апарата – поред породице, образовања, религије, медија јавног информисања итд., у стању да истовремено открива, показује механизме деловања идеологије, односно, што је важније – да пружа *знање* о стварности, а тиме и да проналази пукотине, расцепе идеологије. Алеш Ерјавец је врло добро приметио и још нешто друго, битно: наиме, то да су алтисеровски оријентисани теоретичари уметности својевремено били дали изврсне увиде у идеолошке аспекте реалистичке уметности (дакле, никако музике, будући да је ту реч о неререференцијалној уметности), што значи да јесу доказали моћ уметности да покаже механизме деловања идеологије, да су успели да разлуче језик уметничке реалности од реалности, али да то нису успели да учине када је реч о уметности која не претендује на репрезентовање стварности. Ако се потражи одговор на питање зашто је то тако, најпре се треба подсетити чињенице да је Алтисер као структуралистички читалац Марксових радова уочио и (могућност тумачења) да је Маркс у појединим својим радовима, у *Капиталу*, на пример, одустајао од третирања знања као емпиријског које подразумева еквивалентан однос између знања и предмета спознаје. Уочио је да је и у поменутом Марксовом тексту, осим осталих, знање третирано као *облик производње*, као радни процес, што је даље упућивало структуралистички оријентисаног Алтисера, у атмосфери француског структурализма (чији су носиоци били и Леви-Строс, Барт, Лакан, Фуко), на закључак да је знање организовано као дискурс којим је предмет истраживања могуће спознати само посредно – путем теоријских концепата, односно језика (*Isto*: 166; Althusser et al. 1965a/1971a: 20, 21). Алтисеру блиски мислиоци, попут Пјера Машреа (Pierre Macherey), такође су истицали улогу производног рада уметности, потирући основна средства и термине (*геније, душа, безинтересни суд*) метафизичког поимања уметности, да би Машре, потом, 90-их година XX века, у складу са постструктуралистичком платформом, коначно дошао до закључка да је неопходна критика традиционалне хијерархизације и демаркације знања у различите дисциплине.⁵⁸

⁵⁸ Пантић, Раде (2015). „Пјер Машереј”, *Савремена марксистичка теорија уметности*, нав. дело, 120.

Дакле, ако се још једном подсети на чињеницу да је у једном тренутку прошлости супстанијални ум, до тада изражаван у религиозним и метафизичким сликама света, како каже Макс Вебер (Max Weber), био раздвојен на три скупа, чији су проблеми могли да буду разматрани одвојено са становишта *истине*, *исправности* и *ауθενтичности* или *лепоте*, односно као питања *спознаје*, *правде* и *укуса* или *науке*, *морала* и *уметности* (Weber према: Habermas 1981/1988: 102), онда треба имати на уму да су се у XX веку (пост)марксисти, попут Алтисера, суочили са потребом да изнађу могућност да се у свету натопљеном, прекривеном идеологијом, пронађе некакав расцеп, тишина, тачка из које ће стварност мимо идеологије моћи да буде спозната. Као структуралистички (пост)марксиста, Алтисер је такву могућност знања приписивао најпре науци,⁵⁹ и због тога је остао делимично уздржан када је реч о епистемолошким могућностима уметности. А потом, као већ и постструктуралиста, свестан улоге језика у конституисању људског субјекта, односно одлике људског знања да буде исказано само у оквирима онога што допушта сам језик, схватао је да је потребно не само нешто више од уметничке способности да алудира на стварност, дакле да се артикулише као да је изван идеологије, већ нешто другачије од традиционалних научних протокола да би било досегнуто знање о идеологији, односно да би била досегнута поменута позиција изван идеологије. Због тога је Алтисер своју претпоставку у могућност спознаје идеологије усмерио ка протоколима психоаналитичке теорије Жака Лакана, размишљајући о појму *идеологија* у складу са Лакановом теоријом о *несвесном*. То би, из марксистичке перспективе, значило да уметничка дела, баш као што то чине и људске индивидуе, потискују облике сопствене производње (и не показују, отворено, саморефлексивно, своје знање), онако као што људске индивидуе потискују процес властитог обликовања. Ако се људске индивидуе неупитно покоравају условима свог живота у пољу друштвеног, и управо путем несвесног одазива – *интерпелације*, како то каже Алтисер, на одређене идеологије постају („ретроактивно препознати”, Althusser 1969/2009: 57 и даље; Dolar 1993: 2) субјекти, онда се и уметничке индивидуе и индивидуе реципијенти такође одазивају на – за одређено време – одговарајуће

⁵⁹ Под науком је Алтисер, међутим, подразумевао најпре марксизам.

идеологије и тако постају (идеолошки) субјекти.⁶⁰ Младен Долар примећује да су индивидуе пре него што интерпелацијом постану субјекти, према Алтисеру нека врста *materia prima*, пред-идеолошки ентитети, при чему идеологија увек има неку врсту материјалне егзистенције пре него што призове потенцијални субјект (*Isto*), и увек неки остатак који субјект не може да прихвати. Долар то тумачи, из психоаналитичког угла као оно што је премиса лакановске теорије: да је субјект управо немогућност да се постане (целовити, без остатка) субјект. У контексту Алтисерове тезе, то значи да (нецеловити) субјект чини да идеологија делује, док се, према психоаналитичарима лакановске оријентације, субјект појављује тамо где идеологија не успева (да обухвати субјект у целини). Различите субјективне структуре које описује психоанализа – неуроza, психоза, перверзија, управо су одговори на немогућност да се прихвати идеологија у целини, и да се постане целовити субјект (*Isto*). Притом, док је за структуралисте субјект само илузија, епифеномен друштвених структура, на пример, ритуала, веровања и сл. у антрополошком структурализму Клода Леви-Строса, или сплета, укрштања дискурса према Фукоовом мишљењу, и сл., за Лакана субјект постоји, али је његово место у *несвесном*. Зато када Декарт каже „Мислим, дакле јесам”, Лакан картезијанским језиком тврди: „Мислим тамо где нисам, дакле јесам тамо где не мислим” (Lacan 1966/1983: 106). Али, *несвесно* није пуки опозит знању, као што се то можда у први мах може учинити када се чује Лаканова тврдња, већ је реч о знању које себе не зна, јер се налази у *несвесном*.

У том смислу, када се други део увода ове дисертације започне реченицом „Музика у себе прима многа знања” – која служи томе да се одмах каже како музика није свим својим димензијама идеално подручје људскости, хуманитета, испражњено од друштвених знања која су и (пре)носиоци друштвених предрасуда, расцепа и конфликта, то значи, као што је показано овим кратким подсећањем на пут разумевања чулног знања, а потом и улоге идеологије у конституисању индивидуа, субјеката, друштвеног субјекта, да је за доказивање ове тврдње неопходно прелажење пута различитих филозофских платформи (као и оних

⁶⁰ Ова тврдња даље води у проблематику тзв. хоризонта очекивања рецепијената, односно теорију рецепције коју је развио Роберт Јаус (Hans Robert Jauss), и у полемику око те теорије у коју су се укључили многи теоретичари. Међутим, за преглед те расправе овде сада нема простора.

дисциплина које су се прикључиле филозофији, попут антропологије Клода Леви-Строса, друштвене историје Мишела Фукоа, психоанализе Жака Лакана) које су знање уметности третирали на различите начине, током дуге историје: од античке Грчке, преко европског доба просветитељства, класичног марксизма, структуралистичког марксизма до постструктуралистичке разгранате платформе и савремених теоријских платформи у настајању.

Да би се тврђа, из поменуте реченице, да „музика прима многа знања” доказала, неопходно је било, осим одговарајућег избора теоријског оквира, поново промислити значење многих речи које чине део говора о музици. Не треба посебно истицати да раслојени говор о музици – композиторски, извођачки, музикографски, или, што је у овом тексту најбитније, музиколошки – није толико густо и хомогено ткање означитеља које је увек намах саморазумљиво. Али свакодневни језик са којим се музиколошки језик неминовно преплиће, тај свакодневни језик где се „мешају Природа и Историја” тиме лако чинећи идеолошку злоупотребу стварања онога-што-се-разуме-по-себи (Barthes 1957/2013: *predgovor*, 8) – јесте, и зато је било потребно изнова се опредељивати за савремена и одговарајућа значења, односно допирати до значења многих речи за које, тј. за неке сличне и у другом контексту, али потпуно применљиво и у овом тексту, Адриана Захаријевић примећује да су то речи које „нису само део теоријског арсенала” који се користи вековима уназад, већ речи „које свакодневно користимо, *знајући* о чему говоримо.” (Zaharijević 2014: 9). Додајући потом типична постструктуралистичка, а махом још из раних Фукоових истраживања изникла питања у вези с тим како је конституисано то наше *знање*, откуда и откада оно потиче, с чиме се преплиће, с чиме је у вези:

Како појмови почињу да имају значење? Како долази до тога да они значе само једно, а не толико тога другог? Откуда долази моћ да речи казују неке истине? Како значења прикривају, а како откривају делове истине? Како се, најзад, инвестира моћ у то да значење речи буде управо оно изабрано, а како настају нека такорећи подземна значења која могу да упуте изазов „изабраној” истини? (*Isto*: 10).

Због тога су у овој дисертацији изнова промишљане многе речи којима је тумачен однос између политике, идеологија и уметности као идеологије, а које нису само пуке речи, статичне и непроменљиве, већ уједно и палимпсести-сведоци променљивости „истина” оних појава, пракси, институција које означавају. У овом уводном делу текста било је само наговештаја о променљивости поимања чулног *знања*, те у том смислу и скретања пажње на могућност да музика ипак заиста *зна о нечему*, упркос дубоко укорењеном веровању у могућност аутономије музике у односу на друге друштвене сфере, у херметичност музике, упркос веровању у њену аутореференцијалност. Та веровања, преоденута у *знања* о музици, уписана су у начин анализирања и формалистичког дискурзивног тумачења музике. Да би била доказана теза о томе да модернистичка, херметична, најмање прозирна музика *зна о нечему*, у следећем поглављу рада биће детаљније размотрена вишезначност појмова *политика* и *идеологија* – као најмање очекиваних и зато битних (до)носилаца музичког знања – у контексту уметности.

- Да ли сте чули да су Србију задесиле тешке поплаве?
- Нисам.
- Да ли бисте могли да пошаљете поруку подршке нашем народу?
- То је политичка ствар.

Квентин Тарантино,
одговор новинарки српске телевизије
на Канском филмском фестивалу 2014. године

Политика уметности није политика [уметника]. Она се не односи на њихово лично учешће у појединим политичким или друштвеним борбама њиховог доба. Она се не односи ни на начин на који [уметници] у својим делима представљају друштвене структуре, политичке покрете или различите идентитете. Под изразом „политика [уметности]” подразумева се да се [уметност] бави политиком остајући уметност. Тим се изразом не жели поставити питање да ли [уметници] треба да се баве политиком или да се преваходно посвете чистоти своје уметности, већ се претпоставља да се сама та чистота тиче политике. Тај израз претпоставља постојање суштинске везе између политике као нарочитог облика колективне праксе и [уметности] као утврђене праксе уметности писања, [сликања, компоновања итд.]⁶¹

Жак Рансијер, *Политика књижевности*

⁶¹ Овај епиграф је преиначен, можда према уобичајеним правилима неодопустиво, али ипак упркос тој уобичајености то је учињено у том смислу што је на сваком месту на којем је Рансијер употребио реч „књижевност” или „писци” написана реч „уметност” или „уметници” и стављена у угласту заграду. Остале друге речи у угластим заградама су додате. Оправдање за овакву врсту интервенције у одломку туђег текста, која „наводи воду на воденицу” текста оног који интервенише, може се потражити у срећној околности да Рансијеровој мисли није тако лако одузети снагу, нарочито када то и није учињено с том намером.

Али, уистину, шта је *политичка ствар*? Да ли се првим, баналним цитатом, управо њиме, због једне подсвесне омашке филмског уметника⁶² или уобичајеног одговора-прибежишта којима се уметници могу послужити у незгодним ситуацијама, може отворити једно, за ову студију, битно питање? Наиме, имајући у виду да је филмски редитељ Тарантино у наведеном одговору употребио реч „ствар” на колоквијалан начин, тј. немајући, наравно, на уму појам „Ствар” у оном смислу у којем су га употребљавали, на пример, Фројд или Лакан или други мислиоци, може се отворити следеће питање које се онда разгранав на више аналогних питања: да ли је Тарантино, позивајући се на изговор „*политичка ствар*”, тј. „*политика сама*” и одбијајући да пошаље пар искрених или друштвено уобичајених љубазних речи подршке људима страдалим од природне катастрофе, само следио неке конвенције понашања можда предвиђене у филмској фестивалској индустрији, покушавајући да се на најлакши начин – одбијањем да се прича о било чему осим о актуелном филму – отараси њему очито непожељног питања? Или, да ли је редитељ тиме заправо рекао, безразложно, да филм као уметност или филм као комерцијални продукт није ни у каквој вези с политичким питањима? Или, што је свакако најнеочекиваније, са најмање смисла, иако је редитељ баш тако рекао, да је, у контексту разговора о филму или филмској уметности, помињање теме, односно сама тема страдања људи или сâмо страдање људи од природне катастрофе и помагање тим људима или прича о томе – *политичка ствар*? Или, што је ипак вероватније, да ли је Тарантино у брзини, покушавајући да избегне одговор на нешто што му је неугодно, непознато, само мрско или потпуно одбојно, прибегао ономе што би многи медијски функционално писмени људи вероватно учинили у аналогним ситуацијама: инстинктивно употребио реч – довољно обухватну, чудовишну, мистериозну, опсцену, перверзну, како би одао утисак да је том једном, свемоћном и свима разумљивом речју, рекао све – реч *политика*?

⁶² Уколико се прихвати теза Џона Берна (John Burt) да савремена уметност егзистира у потпуно комодификованој и глобализованој медијској сфери (Burt 2010: 14) овде се, за сада, чини сувишном или чак ирелевантном евентуална расправа о томе да ли је Квентин Тарантино (Quentin Tarantino) заиста уметник (у једној од модернистичких верзија одређења тог појма) као што се овде тврди да би се поткрепила једна теза или је, пак, један од (проминентних) представника филмске индустрије као огранка масовне културе.

Заборављајући ипак сада редитеља Тарантина, и за даљи ток текста небитност (не)спретности његовог одговора, ваљало би поставити питање да ли је та реч *политика* толико снажно утврђена, толико окамењена да је свима познато њено значење које, ако је, дакле, опште познато, онда мора бити једно и недвосмислено (уз то, и истог значења у различитим језицима). И одмах се онда у том случају може започети омиљена, већ овештала игра постструктуралистичких научника из најразличитијих дисциплина, природних, друштвених и хуманистичких, инспирисана разговором између Алисе и Хампти Дамптија,⁶³ а

⁶³ Мисли се на разговор између Алисе и Хампти Дамптија (чије име у различитим домаћим преводима гласи и Залуд-Узалуд или Јаје Харамбаша) у књизи „Алиса у свету с оне стране огледала“ Луиса Керола (Lewis Carroll). Разговор гласи овако:

Хампти Дампти води Алису из једне расправе у другу као да је дијалог такмичење. Пошто је на своје властито задовољство, мада не и на Алисино, доказао да нерођенданске поклоне треба цијенити више од рођенданских, зато што се могу добијати чешће, он тријумфално додаје: ’Ето твоје славе!’

Разапета између жеље да га примири и здравог разума, Алиса одговара: ’Не знам шта мислиш када кажеш слава’. Хампти Дампти објашњава:

’Мислим: ево ти аргумент који обара с ногу!’

’Али слава не значи аргумент који обара с ногу’, успротиви се Алиса.

’Кад употребим неку ријеч’, рече Хампти Дампти прилично презривим тоном, ’она значи оно што ја одаберем да значи – ни више ни мање од тога’.

’Питање је’, рече Алиса, ’можеш ли натерати ријечи да значе толико много различитих ствари’.

’Питање је’, рече Хампти Дампти, ’ко је Господар – и то је све’.

Овај одломак Керолове књиге није преузет па преведен из примарног извора, већ из дела *Постструктурализам* Кетрин Белси (Catherine Belsey) које је превео Зоран Милутиновић за сарајевску издавачку кућу „Шахинпашић” 2003. године.

Другачију верзију/политику превода овог разговора нуди Адриана Захаријевић у својој књизи *Ко је појединац? Генеалошко пропитивање идеје грађанина*, када га наводи (стр. 10):

„Када *ја* користим неку реч”, рече Јаје прилично презривим тоном, „она значи управо оно што бирам да значи – ништа мање и ништа више”.

„Питање је”, рече Алиса, „да ли ти *можеш* да учиниш да речи означавају тако много различитих ствари”.

„Питање је”, рече Јаје Харамбаша, „која ће бити господар – то је све”.

Разлика између ова два превода, очитована у томе да се у првом преводу ставља нагласак на моћ оног ко(ји) именује, а у другом на моћ одабраног значења, при чему оба превода могу бити

која се тиче у уводу већ поменутог става о томе да појмови стичу и имају одређена значења која се могу током времена претворити и претварају се у „истине” или „знање”, а која притом прикривају бројне слојеве тог значења који могу да доводе под сумњу ту „истину” и то „знање” или да прикривају нека сасвим другачија значења.

Та игра, могла би бити заснована на пример – а ипак је погодно на трен вратити се Тарантину – на разговору о томе како је страдање људи од природне катастрофе једном приликом означено речју *политика*, о томе како је свако ко је тада чуо тако употребљену ту реч разумео значење речи *политика* и то разумео као нешто што је у том конкретном случају прогласило *неумесном* молбу да се пружи конвенционална, вербална подршка настрадалима (али која потом, као и свака друга изјава за медије, може даље да се користи, с преинакама или без њих, у најразличитије сврхе, у бројним дискурсима: дискурсу психолошке подршке, медијском, националистичком, аутопромотивном, академском и другим дискурсима), јер је молба упућена у току приче о једном филму, и о томе како се такво значење речи *политика* које му је доделио упитани, а конвенцијом пристојности прихватили/били принуђени да прихвате сви саговорници и слушаоци, раздробило у најмање три слоја:

(а) један слој који се тиче односа између страдања људи, природе и друштва или државе, односно заједнице, једне или свих заједно, дакле глобалне заједнице, која би требало да успешно и ефикасно, што значи свим расположивим средствима – укључујући, заправо, онда и речи искрене или куртоазне утехе – санира све нематеријалне и материјалне последице нежељеног дејства природе;

(б) други, којим се проглашава раздвојеност друштвених сфера попут сфере уметности или масовне културе, свеједно, сфере друштвених или државних сервиса за одржавање одређеног поретка између природе и

тачна/одговарајућа – и сама је добар пример видљиве борбе међу (онима који у овом случају именују – преводиоцима) и међу значењима речи.

људи и сфере друштвених или државних механизма којима се регулише здравствено – физичко или психолошко, стање чланова неке друштвене или државне заједнице;

(в) и трећи, који у тој мери разграничава две локације друштвене моћи, уметничку (или моћ масовне културе) и моћ надлежних друштвених или државних или глобалних институција, да речи *политика* приписује снагу нечег врло проблематичног, застрашујућег, толико опасног да је том речју могуће успоставити прекид, *крај* даљег разговора;

Та игра врло брзо би довела до – у науци већ освојеног, у вези с другим појмовима – закључка да реч *политика* има читаву хијерархију читих значења, затим оних која се могу наслутити, магловито препознати и, коначно, скривених, замаскираних, потиснутих значења (до којих се може допрети, на пример, и фукоовском тактиком дискурзивне анализе, односно/(и) анализе „локалних”, „мањинских”, „разликовних” дискурзивности).

Управо таква, постструктуралистима омиљена игра, међутим, најкраћим путем би довела до суочења са оном лекцијом о неопходности начелно обазривог приступа појмовима, о којој, између осталих говори и Џон Серл (у вези с појмом *институција*), а коју су филозофи у XX веку, како Серл каже – засигурно алудирајући притом на поуке из Деридиног опуса – научили о „постављању питања у форми ’Шта је...?’” (Searle 2010: 34). Укратко, немогуће је пренебрегнути ту лекцију и поставити питање с почетка овог поглавља онако наизглед необазриво како је постављено: „Шта је *политичка ствар*?”. Јер, упркос традиционалној, *поузданој* филозофији која у духу старогрчког мишљења пита „Шта је то...?” (упор. Šuvaković 2006: 44, 45), данас такво питање својом директношћу и концизношћу као да изискује и такав одговор, а да притом гаранције за поузданост, макар након деридијанске деконструкције, не постоје. Одговорити данас језгровито, понудити, како је у многим научним радовима уобичајено, неку дефиницију *политике*, једну од бројних које нуде друштвене науке, или набројати неколицину њих, учинити тај појам сводљивим, неупитним (и то самоуверено попут Тарантина, мада притом неминовно служећи се и блефом), а потом том избору прагматично прилагодити одговарајући објекат

истраживања – музичке примере модернизма, не би значило само легитимно одбацивање Деридиних увида о немогућности досезања крајњег значења – управо одговора на питање „Уистину, шта је то?”. Не, јер такав концизни одговор би још и неосновано само изнео на површину одабрану дефиницију, на пример неку актуелну, доминантну у савременом научном дискурсу (или, са истим учинком, неколицину дефиниција или неки панорамски историјски преглед дефиниција), потврђујући увид или тврдњу још из 70-их година XX века да је та одабрана „истина” дефинисаног појма само ефекат једне *мреже правила*, какве је изналазио Фуко – мреже као колективне и комплексне форме разумевања, као избора укључивања и искључивања, као потискивања извесних ранијих правила, превазилажења појединих препрека, и укључивања нових правила, успостављања њихове унутарње логике, ослобађања приступа можда неким раније одбациваним знањима, итд. – која важи само у одређеном периоду. А још би, притом, односно поврх тога, одабирање већ постојеће дефиниције у највероватнијем случају значило и оно баш због чега Јелисавета Благојевић, трагом Жила Делеза и Феликса Гатарија, позива да се мисли немисливо, јер супротно од тога значи „мислити задато, оно што се од нас очекује и захтева да мислимо”, што нам је већ предодређено, у оквиру онога што је за нас одабрало стране мишљења, ону наводно праву страну и ону која то наводно није, „оно што је већ установљено и издвојено као истина – у контексту постојећих структура и институција моћи”, онога што нас чува од завођења и изводи на наводно прави пут, иако мишљење заправо увек заводи, јер „подразумева лутања и скретања (*seducere*) [...]” (Blagojević 2014: 99). У том теснацу између, с једне стране, Фукоове уверености да нема откривања истине, односно да нема тог субјекта сазнања који ће открити истину, на пример неког појма, без већ постављене мреже правила која ће ту истину једноставно понудити као важећу за свет у којем је саткана и сама мрежа правила за изналажење управо те истине, и с друге стране захтева да се ипак пронађе неко место у тој мрежи правила са којег је могуће умаћи мисли којој је наређено да мисли онако како треба мислити, мисли која се „мишљењу нуди” (*Isto*), дакле, мисли која је већ позната, „мисли као послушности” (Alphonso Lingis према: Blagojević 2014: 99, 30), која је онда већ постала и догма, и с треће стране, немогућности да се баш захвати оно немисливо, ван мреже, јер је то ипак

екстреман/немогућ захтев за музикологију, за њену позицију на рубу, чак и упркос могућности досезања макар сингуларности уметничке истине о којој говори Бадију, па онда преко такве истине можда и досезања знања о појму *политика* захваљујући преплитању политике и уметности о којем говори и Рансијер, у таквом теснацу, дакле – шта преостаје? Извући се, прибећи механизму бесмислице само зато што бесмислица не може бити лажна, умаћи хампти-дамптијевским приступом: „*Политика* је немисливи појам, ето вам ваше славе!”⁶⁴ Или, изложити пажњи, уместо дефиниција – смернице које дају најчешће савремени филозофи и филозофкиње, али и истраживачи из других дисциплина, вероватно и контрадикторне смернице, оне које ће управо упутити на кривудасти, лутајући, разликовни, заводљиви пут мишљења, притом пратећи траг политике, њених разноликих појавности, у уметничкој музици – области која је дуго као домен простирања политике, и у том контексту незанимљива чак и Фукоу,⁶⁵ била, из једног посебног разлога, мимоилажена?⁶⁶ У том лажном „или-или” преостаје, дакле, само ово друго.

Најпре се мора поћи од одлуке, неизбежне, да се одабере почетна тачка кретања, истраживачка, сазнајна позиција. То је неизбежно, јер ништа није важније – како каже Бадију, мада у сасвим, сасвим другачијем контексту,⁶⁷ али посредно, а корисно и тачно и у овом случају – од процеса идентификације онога који говори и онога којем се говори. Дакле, најпре треба дати за право једној од двеју основних претпоставки или могућности које нуди позиција, тачка до које је стигла данашња научна мисао:

⁶⁴ Политика и јесте немисливи појам, али слава није оно што Хампти Дампти тврди.

⁶⁵ Видети: Davidović 2013.

⁶⁶ Може се, с једне стране, крајње поједностављено претпоставити да су раздвајање друштвених сфера у XVIII веку, као и тадашње формирање посебне филозофске дисциплине, естетике као науке о чулном сазнању, која је у том тренутку као своје предмете изучавања имала две појаве – *лепо*, као савршенство чулног сазнања, и *уметност* као највиши израз естетике, једним знатним делом допринели том разилажењу политичког и естетског (уметничког) на неко дуже време. С друге стране, било је потребно да се појам политике деесенцијализује, што је учињено у XX веку, како би јасно био уочен домен њеног распрострања.

⁶⁷ Видети: Badiou 1997/2010: 38.

а) могућности да постоји субјект сазнања, не баш картезијански јер он припада другом хоризонту, свету поимања сазнања, дакле не у некадашњем схватању универзалан, самодовољан, аутономан, него субјект сазнања, какав год да он јесте данас, али који себе не брише, не приписује себи објективност, тј. неутралност само по цену сопственог ишчезнућа (признајући превласт структуре или било чега другог), мада се тиме ипак да наслутити да та могућност подразумева незауостављиво преплитање онога што је мишљено и самог субјекта (мисли субјекта), у одређеном контексту. Овакву смерницу сугеришу текстови Алена Бадијуа, на пример, између осталих;⁶⁸

б) и могућности, већ помињане у тексту приклањањем Фукоовој мисли, да не постоји онај субјект сазнања којем истина већ није понуђена управо за њега или за његову моћ, и то само за одређени временски период.

Али, ако је управо наведени расцеп, тај моменат разлаза – који ипак садржи нека заједничка места, тачке – научних путева условљен открићем и прихватањем рада, последица, конститутивне улоге језика као нечег пресудног, ако је, дакле, управо дискурзивност узрок разлаза научног погледа на онај хуманистички, са субјектом и истином, и онај антихуманистички, без субјекта и једне вечне истине, и ако је управо то она, како тврди Никола Дедић говорећи о марксистичкој теорији, прекретница којом је означен прелазак из хуманистичке, есенцијалистичке, онтолошке теорије уметности у антихуманистичку, релативистички и конструкционистички засновану интердисциплинарану теорију културе (Dedić 2011: 160), или којом је означен прелазак из структурализма у постструктурализам, онда се и ова дилема искључивог избора између двеју могућности испоставља као лажна. Јер, с једне стране, немогуће је данас не уважити последице тог преласка, упркос његовим лошим, ужасним консеквенцама. Рецимо, упркос томе што антихуманистичка, конструкционистичка теорија културе, између осталог и једним својим битним постулатом – оним о идентитету, са свим његовим добрим странама, уједно

⁶⁸ Видети, на пример: Badiou 1982/2015, Badiou 1998b/ 2005b, Клеpec 2008.

обелодањује и једно „злочесто саучесништво”, како би рекао Бадију (Badiou 1997/2010: 18), са данашњом мондијализованом логиком капитала. И можда баш због тога, тог увида, Бадију успева да истовремено и уважи и превазиђе домете антихуманизма, да не медитира управо над дискурзивношћу чиме се, према његовом мишљењу, питањем моћи и границе језика, питањем значења заправо, не без оних помињаних злочестих последица, само замењује питање истине/сознања (наведено у: Badiou 2007/2014a: 3, предговор). Дакле, Бадијуу је могућно да надиђе две наизглед супротстављене, поменуте позиције. Можда је, можда само, то могуће и другима који се нађу у пољу мишљења, допуштајући себи бадијувска „драгоцену лутања и околишања” (*Isto*: 3, предговор), најављени кривудајући, лутајући, разликовни пут мишљења.

Који однекуд мора почети. На пример од, за ову дисертацију важног, већ помињаног као наизглед општепознатог појма – *политика*. А у вези с тим појмом, и његовом применом у контексту уметности, фино је почети од Рансијера, тог Аристотеловог поштоваоца, чија се репутација креће у спектру од описа „теоретичар *du jour*” до оштрих критика које му упућују теоретичари уметности и филозофи попут Хала Фостера или Жан-Лица Нансија (Jean-Luc Nancy),⁶⁹ а одмах ће бити објашњено и зашто баш од њега, који каже нешто значајно о поменутом појму. То што Рансијер каже, наиме, може се, занемарујући уметничку хегемонију књижевности и визуелних уметности (коју Рансијер, супротно од Бадијуа, као да понекад превиђа), применити при истраживању поља музичке уметности – те уметности звукова, али и уметности наизглед ишчезавајућих аспеката који је, за разлику од већине других видова уметности, чине теоријски најчешће неухватљивом када је реч о оним теоријским проблемима који претендују на превазилажење оквира хансликовски (Eduard Hanslick, 1825–1904) артикулисаних теоријских проблема, сведених на сва могућа питања о музици.⁷⁰ Сва могућа питања која се тичу, међутим, искључиво схватања музике као – „уметничке

⁶⁹ Видети, на пример, Elkins and Harper 2013: 77 и даље, и Nancy 2013: 187–201.

⁷⁰ Овде се истиче хансликовско поимање музике зато што је оно, упркос свим фазама које је прошла музикологија од XIX века до данас, и даље врло утицајно, и даље чини једно од главних музиколошких упоришта када се музика разматра ван свога медијског „језгра”, у друштвеном контексту, као друштвена пракса, понекад при таквом разматрању потпуно изједначена са осталим друштвеним праксама.

повезаности тонова”, као искључиво сагласности и противљења тих тонова, њиховог бега и сустизања, њиховог успињања и изумирања (Hanslick 1854/1977: 83 и даље).⁷¹

Дакле, захваљујући Рансијеровим увидима и увидима свих аутора интертекстуално повезаним у Рансијеровом опусу – али и оних који, попут, на пример Фукоа, управо појединим својим ставовима о политици, другачијим од Рансијерових, из посебног угла осветљавају питања на која указује Рансијер – немогућно је данас узимати у обзир, без (нетраженог, уосталом) остатка, Хансликово мишљење о музици када треба доказати, на пример, тезу како је или зашто је музичке композиције, некада писане за потребе показивања моћи одређених држава, за прилике попут, на пример, нацистичких манифестација, данас сасвим могућно изводити, као што се и изводе, поводом Дана победе, у државама „Савезницама” и под њиховим покровитељством. Јер, нацистичка политичка идеологија, ако је икада, у својим траговима, својим симптомима, и била уписана у тим композицијама – временом је једноставно испарила, можда се тако чини свима, можда само појединим слушаоцима, можда је потпуно ишчезла, постала невидљива због промене контекста или захваљујући механизмима другачијих од првобитних, тј. захваљујући промењеним вербалним тумачењима тих музичких композиција, неке или свима нечујна, небитна, остављајући заиста Ханслика у праву – била је то у тим композицијама некада само игра, тек нарочита „повезаност тонова” коришћена, у неком тренутку, у нацистичке сврхе, за промоцију нацизма. Како долази до тог померања од одређеног политичког или политичкоидеолошког аспекта неког уметничког дела на неки други политички или идеолошки аспект или на естетски аспект дела?⁷² Јер, оно што је постављено

⁷¹ Занимљиво је – мада у овом делу дисертације није од кључног значаја, за разлику од дела текста у којем је реч о раду Џона Кејџа (John Cage) – запажање Мартина Ценка (Martin Zenck) да Хансликова дефиниција музике нема ни назнаке о томе да музике има и тамо где је звук одсутан – у паузама, на пример (Zenck према: Veselinović-Hofman 1997: 119).

⁷² Овде свакако треба направити разлику између музичких дела као што је *Carmina Burana* Карла Орфа (Carl Orff), на коју се алудира у главном тексту, која јесу писана за нацистички режим и изведена у Немачкој током врхунца тог режима (*Carmina Burana* је изведена у Франкфурту 1937. године; притом је написана тако да не преписитује сам, традиционални музички медиј, што је било карактеристично за то време у свету уметности; написана је у жанру кантате која подразумева гломазни, репрезентативни број извођача – хор, оркестар и солисте; уз инсистирање на оштром маршевском карактеру који је подржан истицањем улоге великог броја перкусија у

као – данас већ клише – питање у вези са музиком писаном за потребе промоције нацизма, може се подједнако тврдити за композиције стваране, не само у тоталитарним, већ и у другим видовима политичких система (монархији, демократији, империји и др.), као и за музичке композиције у којима су у неком тренутку, у одређеном контексту, за одређену публику биле потпуно разумљиве, одгонетљиве, јасне, музичке конвенције које су упућивале на одређену политичку димензију која, пак, није примарно у вези са самим политичким системом, са његовим најоучљивијим својством, већ са његовим ефектима, последицама, симптомима.⁷³ У том смислу, можда није сувишно поменути само један симптоматични пример. Ако у Моцартовој (W. A. Mozart) сонати број 11 у А-дуру К. 331 данас није сасвим очито шта је у њеној „игри тонова” монархистичко, да ли је разумљивије шта је у њеној „игри тонова” турско у тзв. *Турском маршу*, њеном *Alla turca* последњем ставу? Јер, однос Хабзбуршке монархије према становницима друге монархије, отоманске, одраз је/део је политике једне монархије према другој. Ако ни то друго питање није разумљивије, почетна реченица другог дела увода ове дисертације, онда, која гласи да музика у себе прима многа знања, што мора да укључује и она која се тичу политике у свим њеним видовима, дакле, изгледа да није тачна. Није, наравно, ако се остане на становишту музичког критичара из XIX века. Али јесте ако се оно што јесте политика, односно траг политике и свих њених видова и трансформација, у музичким композицијама протумачи из савремене перспективе, и то из једног необичног, можда се може рећи – постполитичког тренутка, тренутка деполитизације политике (неко би рекао, али не и Рансијер, он нипошто –

оркестру, уз снажно упориште у тоналитету, једноставних хармонија, удвајањем вокалних деоница у терцама, квинтама или октавама и сл.) и оних дела које су нацисти присвојили као подобна за одгој аријевске расе (попут Бетовенових /Ludwig van Beethoven/, Брукнерових /Anton Bruckner/ и других).

⁷³ Поменуто је да је питање о композицијама писаним за нацистичке манифестације, заправо клише питање, зато што је, на пример, о Карлу Орфу годинама вођена дебата о његовој улози у промовисању нацистичког режима. Прекид те дебате затражио је, између осталих, Карл Далхаус (Carl Dahlhaus), док је Ричард Тараскин (Richard Taruskin) – упркос чињеници да је Орфу и после слома Немачке након Другог светског рата дозвољено да ствара, што значи да је из одређених разлога прошао протоколе званичног програма денацификације, попут диригентата Херберта фон Карајана (Herbert von Karajan) или Вилхелма Фуртвенглера (Wilhelm Furtwängler) и многих других уметника, научника и др. – наставио да инсистира на овом питању. Упор. Taruskin 2008: 160 и даље.

повратничког тренутка политике),⁷⁴ затим сасвим сигурно из фазе кризе политичке филозофије којој је питање политике примарно питање, и поврх свега, из једног угла – музиколошког, који најчешће, али с покушајем да то не буде случај и овога пута, опис света политике заснован у филозофији на брисању, како каже Рансијер, једног конститутивног спора политике – оног који се тиче расподеле чулног, који се тиче чињења видљивим онога што је невидљиво онима који не могу да виде – управо продужава у нефилозофским или, ређе, антифилозофским описима тога света (Rancière 1990/1998/2012: 188–189).⁷⁵

Када Тарантино каже „политика”, а тога тренутка, претпоставимо, сви знају, мисле да знају шта то значи – зароњени у свет медијске забаве, у најразличитијим својим нефилозофским или, можда, антифилозофским описима света политике – њима измиче оно на чему Рансијер инсистира у свом схватању *политике*. Измиче им неколико битних теза, од којих је прва, која, притом, Рансијерово мишљење у једној значајној нијанси раздваја од, на пример, Фукоовог мишљења, да *политика није вршење власти* (*Isto*: 171), односно у другачијем преводу, да *политика није практикурање моћи* (Rancière, 1990/1998/s. a.: 20).⁷⁶ И у тој првој реченици прве Рансијерове тезе о политици, када одмах на површину избије разлика између Рансијеровог и Фукоовог схватања о томе где је уопште ситуирана моћ – на макронивоу (полису, телу суверена, правној држави, владајућој класи, бирократском апарату итд.), онако како ју је сагледавао и Аристотел, или на нешто другачији начин Платон, у олигархији како би рекао сâм Рансијер, или на макронивоу, што је велико Фукоово откриће⁷⁷ – почиње да пада и Хансликова тврдња да у игри тонова не може бити уписано ништа осим саме по себи разнолике повезаности тих тонова, односно посредно изведена тврдња да он,

⁷⁴ Видети: Rancière 1990/1998/2012: 192–193.

⁷⁵ Треба, међутим, овде водити рачуна о томе да се под „антифилозофске описе света” може, према Бадијуовом мишљењу, уврстити и Рансијерово описивање света политике. Видети: Badiou 1998a/2008: 75, 76, 81, 82, 83.

⁷⁶ Овде ће појам *власт* бити поистовећен са институционалзваним обликом моћи, са ауторитативном моћи заповедања, као што га тумачи Макс Вебер (Max Weber, 1864–1920). Упор. Đurić, Mihailo (1964). *Sociologija Maxa Webera*, Zagreb: Matica hrvatska, 147. Према: Pavlović, Vukašin (2012). *Politička moć*, Beograd: Zavod za udžbenike, 147.

⁷⁷ Важно је подсетити се чињенице да Фуко, притом, у својим истраживањима не игнорише државу као извор моћи. Видети, на пример: Foucault 2004/2005b: 111–112.

Ханслик, одузима, одбија да призна музици способност да она упија у себе учинке, па и политичке учинке, друштва или да их и сама производи.

Јер, ако политика није (само) вршење власти, практиковање државне моћи, Алтисеровим речником – државно демонстрирање и спровођење силе или насиља (Althusser 1969/2009: 30), речником Макса Вебера – моћи заповедања, и ако њен примарни или једини извор није на макронивоу, на пример – у држави и њеном управном апарату, а притом, ако сам макрониво-држава, према Фукоовим речима, није апсолутан извор власти, односно ако држава сама по себи није аутономан извор власти (Foucault 2004/2005b: 112), онда остаје много више могућности, маневарског простора, прилика да музика, чак схваћена и само као игра тонова, забележи или произведе нешто што није тако окамењено, отворило, једнослојно као она политика, односно (она политика на коју упућује) оно значење речи политика које су, чини се, сви Тарантинови саговорници/слушаоци одмах разумели.

Али, када Рансијер, према Бадијувом мишљењу, антиплатонистички што, према Бадијуу, значи антифилософски (Badiou 1998a/2008: 81), утопистички (*Isto*: 77) у смислу „упркос реалној политици” утврди да политика није извршавање власти, позивање на Фукоове речи о држави на пример, могу помоћи да се рансијеровска наводна утопија у схватању политике приближи искуству реалности. Јер, Фуко тврди:

Држава није ништа друго до последица, профил, променљива форма непрекидне етатизације, или непрекидних етатизација, непрестаних трансакција које мењају, премештају, ремете и лукаво протурају изворе финансирања, начине инвестирања, центре одлучивања, облике и врсте контроле, односе између локалних моћи, централну власт, итд. Укратко, држава нема срце, то је добро познато, не само у смислу да нема осећања, ни добрих, ни лоших, већ тиме да нема срце, мисли се да нема унутрашњост. Држава није ништа друго до променљива последица режима различитих управљаштва. (Foucault 2004/2005b: 112)

Јер, слично Фукоовом опису државе, у другим својим тезама Рансијер објашњава променљивост, случајност и привременост политике – што Бадију онда, чини се,

тумачи као аисторичност и утопију, подсећајући на сличност тог мишљења са оним ставом Силвена Лазариса да „политика припада врсти субјективног”, и да се политика „мисли као периодично и ретко постојање” (Badiou 1998a/2008: 83), признајући да и сâм, при тумачењу политике *као процеса истине*, сматра да политика као таква и „нема однос са историјским временом, јер она од једног краја до другог образује своје време” (*Isto*). А Рансијер инсистира на тези, на схватању политике, у некој крајњој линији, као процеса једнакости, као егалитарности (због чега га онда Бадију назива утопистом) која се постиже еманципацијом, да би притом увео други појам – *полиција* – који је, пак, према његовом мишљењу једнак процесу управљања у једној заједници људи успостављањем, сагласношћу, хијерархијске расподеле места тих људи и њихових функција.⁷⁸ Тај други процес, процес управљања по начелу хијерархије, о којем Рансијер пише у основи водећи дијалог са Фукоом,⁷⁹ а не егалитарности, подразумева онда неправду и при сусрету та два процеса настаје оно што Рансијер назива – *политичко* (Rancière 1990/ 1998/2012: 86 и даље).

У овом тренутку, неопходно је направити кратки рез у тексту, а примамљиво је послужити се Фукоовим речима: „...стидим се, али морам поменути надасве познате ствари...”. Наиме, јасно је да се разликом између *политике* и *политичког* не бави само Рансијер, што се можда на почетку ове дисертације – због тако блиског, из посебног разлога, приањања уз Рансијеров став о овом питању, може на први поглед закључити. Преиспитивањем односа међу овим појмовима, међутим, на различите начине бавили су се и други мислиоци:⁸⁰ Карл Шмит, Лео Штраус, на известан начин, посредно, а с великим утицајем на друге ауторе, и Хана Арент, потом Пол Рикер, Клод Лефор, управо

⁷⁸ Појам *полиција* у посебном значењу те речи, које се разликује од данашњег уобичајеног значења, Рансијер преузима из француске и делимично немачке традиције, од Луја Туркеа де Мајерна (Louis Turquet de Mayerne), Николаа де Ламара (Nikolas de La Mare), Јохана Јустија (Johann Heinrich Gotlob Justi) до Мишела Фукоа (Foucault 2004/2005b), који и сам говори о поменутој традицији (Foucault 1988/2010a: 261–280).

⁷⁹ Видети, на пример, Foucault 2004/2005b: 19 и даље.

⁸⁰ Упор. Blagojević 2014: 74 и даље; Lalović, Dragutin (2012). „’Politička razlika’ kao temeljni spoznajni izazov političke teorije (o pojmovnom razlikovanju politike i političkoga)”, *Politička misao*, god. 49, br. 1, 171–183.

поменути Мишел Фуко, Жак Дерида, Филип Лаку-Лабарт, или се још увек баве: Ален Бадију, Жан-Лик Нанси, Џудит Батлер и др.⁸¹

Али, ако се ток текста врати ипак Рансијеру као првом избору, треба напоменути да је у наведеном међуодносу политичког, полиције и политике, *политика* истовремено и сцена, простор на којој потврда једнакости, егалитарности добија форму утврђивања неправде (оне која се успоставља хијерархијом) на којој почива *полиција* (*Isto*), и у том смислу она није консензуална (консензусна),⁸² већ, напротив, баш *дисензуална* (*дисензусна*) указујући мада се не поистовећујући с тим, већ чинећи одмаке у томе, управо на неслогу, конфликтуралност заједнице, на међусобно нераздевање оних који заједницу чине (*Isto*: 86, 10, 186). *Политичко* онда, правећи, као неутрални придев, одмак од „именице *политика* у њеном уобичајеном значењу борбе партија за власт и за обављање те власти” (10), упућује у први мах, дакле, на саму заједницу, а не на, како каже Рансијер, „владину кухињу” (10), али и при таквом схватању, при померању тежишта на проблем саме заједнице, а не на управљачко тело те заједнице, настаје проблем. Тај проблем се може описати као изједначавање живота заједнице/заједничког живота који је регулисан оним што је *политичко* у рансијеровском смислу и заједничког живота који је, традиционално схваћено, регулисан дејством различитих група у борби (за власт).

Да би се разлучила та два типа регулисања „заједничког живота” битно је подсетити се рансијеровски схваћеног *политичког субјекта*. Рансијеровски *политички субјект* није, рецимо, онај марксистички самоеманципацијски радник којем се оспорава принцип једнакости, и није *сопство* као образовање оног *једног*, на пример *сопство* као радника који притом, према Ђерђу Лукачу (György Lukács), у неком тренутку схвата да је *пролетер*, да припада класи пролетера па

⁸¹ Како би главни текст технички био прегледнији, етимолошки облици имена наведених мислилаца, као и године њиховог рођења, или рођења и смрти, наведени су овде, у фусноти: Карл Шмит (Carl Schmitt, 1888–1985), Лео Штраус (Leo Strauss, 1899–1973), Хана Арент (Hannah Arendt, 1906–1975), Пол Рикер (Paul Ricouer, 1913–2005), Клод Лефор (Claude Lefort, 1924–2010), Мишел Фуко (Michel Foucault, 1926–1984), Жак Дерида (Jacques Derrida, 1930–2004), Филип Лаку-Лабарт (Philippe Lacoue-Labarthe, 1940–2007), Ален Бадију (Alain Badiou, рођ. 1937), Жан-Лик Нанси (Jean-Luc Nancy, рођ. 1940), Џудит Батлер (Judith Butler, рођ. 1956).

⁸² Ана Моралић, у књизи *Антропологија имена* Силвена Лазариса (Lazarus 1996/Lazaris 2013) преводи француску реч *consensuelle* на српски језик у о овом облику – *консензусна*.

зато у то име почиње да се другачије понаша – придружује се, на пример, генералном штрајку,⁸³ већ образовање рансијеровски схваћеног политичког субјекта подразумева „однос одређеног сопства према неком другом сопству” (90). Зато помињани *пролетер* у Рансијеровом тумачењу „није име друштвене групе која се може идентификовати у друштву, већ име нечега што је изван-рачуна, неког outcast” (90). Рансијер се, наиме, ту позива на пример из Француске, из 1832. године, када је Огист Бланки (Louis Auguste Blanqui) на питање тужиоца шта је по професији одговорио да је пролетер, а да је „пролетер” постало професија зато што је већина француског народа (п)остала лишена политичких права (90). Зато Рансијер тврди, другачије од Лукача, да су пролетери они који не припадају класном поретку, да је *пролетер* властито име *између*, „између човечности и нечовечности, грађанског статуса и његовог порицања; између статуса човека оруђа и статуса бића које говори и мисли” (91). Управо због тога, за Рансијера је *политички субјект* онај који утврђује неправду утолико што је *између*. Због тога, пак, што нико не може идентификовати себе као нешто *између* – јер мора артикулисати између чега – процес политичке субјективације се за Рансијера заснива на *хетерологији*, на тврђењу неког идентитета који је увек истовремено порицање идентитета који намеће неко други, пре свега логика полицијске хијерархије. Јер, каже Рансијер, *полиција* „жели ’тачна’ имена која обележавају људе на њиховом месту и на њиховом послу” (92). А *политика*, пак, према Рансијеровом поменутом тумачењу, има посла са утврђивањем неправде и у том смислу са „невластитим именима”, због чега је *политички субјект* нешто што се мора доказати позивањем на неког другог, „чак и ако тај други одбија последице доказивања” (92), тј. и без дијалога, али на месту/простору (*политици*) које је место за утврђивање неправде и доказивање једнакости.

Дакле, за Рансијера, *политичко* није оно што борбом појачава већ подразумевани, постојећи конфликт заједнице, њених група, њених именованих, већ промена већ утврђене хијерархије, прерасподела, премештање задатих места у

⁸³ Lukács, György (1923). *Történelem és osztálytudat*, Budapest (Lukács, György /1970/. *Povijest i klasna svijest; studija o marksističkoj dijalektici*, prev. Milan Kangrga i Danilo Pejović, Zagreb: „Naprijed”). Наведени одломак према: Žižek, Slavoj (2012). *Kako citati Lakana*, prev. Goran Bojović, Loznica: Karpos, 27.

једној заједници управо онда, односно упркос томе што за тако нешто нису постављени предуслови у виду већ формираних *политичких субјеката*, тј. категорија, класа које само зато могу онда да преговарају са другима, ма колико надмоћним супарницима. Због тога, за Рансијера *политичко* долази до изражаја онда када онај неименовани, невидљиви, неурачунат (*outcast*) настоји, успева да се види, да постане видљив, чулно препознат у једном свету у којем га други не виде, не чују, не осећају, не разумеју, јер не могу то да учине: на пример жене, лепе, паметне, прељубнице, луде, хистеричне, али затворене у домену приватног – у домаћинству, нечујне, невидљиве, непотребне на хоризонту јавног живота или радници невидљиви на хоризонту капиталисте, и слични. Занимљиво је, у случају радника, Делезово и Гатаријево мишљење, према којем капиталиста и не може да види пролетаријат упркос томе што се, како је Плеханов (Георгий Валентинович Плеханов) давно био приметио, управо тај капиталиста, грађанин, раније борио против класне разлике, против феудализма и племства.⁸⁴ Капиталиста, буржуј, сада (у XIX веку), међутим, не може да уочи нову класну разлику између себе и радника, јер је реч, делезовским и гатаријевским терминима, о фузији у једном истом флуксу, између профита и најамнине – дакле о једном истом, неподељеном свету дохотка, истом оквиру – о једној истој класи која је довољна да испуни капиталистичко поље искуства и свести (Deleuze et Guattari 1972/1990: 207–208). Џеј Бернстин (Jay Bernstein) примећује да је то „слепило” аналогно оном у витгенштајновској (Ludwig Wittgenstein) игри „патка-зец”. Ако се на слици види патка, не види се зец, и обрнуто (Elkins and Harper 2013: 77). За Рансијера, *политичко* јесте оно што води томе да се види оно што није имало ни разлога ни унапред – само својим именом или социјалном категоријом на пример – обезбеђени аргумент да буде виђено, чуто, препознато, оно што један свет смешта у оквиру наизглед другог света како би се учинило чулно предочивим. Али, политичко и политички субјект управо су зато увек привремени, јер у неком тренутку доводе до чулне предочивости или нестајања оног што је требало да буде виђено, тако да политика (опет) саму себе, „попут оних који не виде оно што

⁸⁴ Plekhanov, G. (1895). «Augustin Thierry et la conception matérialiste de l’histoire», *Les Questions fondamentales du marxisme*, Ed. Sociales. Према: Deleuze et Guattari 1990: 207.

нема места да буде виђено” (Rancière 1990/1998/2012: 188), обавезује на обневиделост, на глувоћу, на витгенштајновску игру, које нису случајне, јер је управо то извор поделе „онога што је стални предмет спора који успоставља политику” (*Isto*). Тај спор, сматра Рансијер, не сме бити поништен консензуалним животом заједнице, свођењем чланова заједнице на збир њених делова истовременим поништавањем сувишних субјеката, јер тако се стиже најкраћим путем до *полиције* као начина управљања заједницом, уместо до места *политике*.

И управо у тој тачки сусрећу се *политичко* и *уметност*. Зато све већи број уметника и теоретичара уметности, нарочито они који се усредсређују на данас хегемоне визуелне уметности, позивају се на Рансијерову мисао, и указују на чињеницу да је уметност *увек политичка*,⁸⁵ односно *политична*.⁸⁶ Сâм Рансијер сматра да се естетске и политичке праксе преплићу самим тим што *политика*, као место утврђивања неједнакости, рачуна на *чулност* којом се служи и управља уметност. Јер, учинити чујним, видљивим, артикулисаним, прихватљивим у оквиру заједнице нешто што комплексним друштвеним механизмима – о којима, пак, најверљивије говори Фуко у својим књигама – дуго и брижљиво, захваљујући одговарајућим мрежама ситних или крупних интереса јесте прикривано и прикривено, учињено немим и непрозирним, дакле реконфигурисати, преокренути, узнемирити одређену *поделу чулног* коју је већ наметнуо утврђени друштвени поредак, јесте заједничко *политичком* и уметности. Зато Рансијер каже, као што је поменуто у уводу, да „у основи политичког постоји једна ’естетика’ која [међутим] нема никакве везе са оном ’естетизацијом политике’ својственом ’добу маса’ о којем говори Бенјамин” (Rancière 2000/2013a: 139).

⁸⁵ Видети, на пример, мишљења низа научника из различитих дисциплина, у књизи из 2012. године, *Jacques Rancière and the Contemporary Scene: The Philosophy of Radical Equality* (eds. Jean-Philippe Deranty and Alison Ross, London – New York: Continuum) или ставове поменутог Џеја Бернстина, затим Мишка Шуваковића, Ане Вујановић, потом оних које наводи Јелисавета Благојевић (Blagojević 2014: 91) – Ив Сеџвик (Eve Kosofsky Sedgwick), Адриана Рифкина (Adrian Rifkin), Лорен Берлан (Lauren Berlan) и других.

⁸⁶ Да би направила разлику између придева *политичка* изведеног од именице *политика* и рансијеровског термина *политичко* у његовим различитим видовима (женском роду, мушком роду или падежима) Ана Вујановић онда користи, у вези са уметношћу, реч *политична* (Vujanović 2011), коју, такође, у својим преводима Рансијерових књига користи и Леонардо Ковачевић. Тај израз може бити користан у говорима о уметности.

Због те тачке сусрета уметности и *политичког* какву подразумева Рансијер, или неке сличне заједничке тачке коју објашњавају други филозофи, и следствено свим тим у основи или појединим битним аспектима сродним закључцима – тврдњи да је уметност *увек политична*, постаје лако разумљиво због чега поједини теоретичари уметности онда посежу за занимљивим, разноликим класификацијама начина на који су уметност и политичко у рансијеровском смислу, односно уметност и политика у најраспрострањенијем, дискурзивно неограниченом пољу значења, нераскидиво повезане. Зато ће Ана Вујановић, на пример, у једном свом тексту, позивајући се на, пре свега Рансијерова размишљања о политици, али и Мишела де Сертоа (Michel de Certeau), разлучивати перформанс уметничка дела према томе да ли су полицијска или политична, дакле опортунa и сервилна или критичка и трансформативна, односно, према Сертоовим увидима и терминима, стратешка или тактичка (Vujanović 2011), док ће Мишко Шуваковић, полазећи од тврдње истоветне Рансијеровој да су уметност и политичко у нераскидивој вези, да је уметност увек политичка (Šuvaković 2006: 472), мада повезујући ту идеју са појединим увидима – оним о *хегемонији, моћи и спектаклу* – Антонија Грамшија (Antonio Gramsci), Мишела Фукоа и Гија Дебора, због чега ће политику сагледати преко димензије „доминантне моћи у друштву”, дати опсежно образложење међусобних веза уметности – пре свега, визуелних уметности, и политике. Тај преглед врста веза између политике, односно доминантне моћи у друштву и уметности (о чему ће касније бити више речи) Шуваковић сажето даје и у табели (Šuvaković 2012: 67):

ДОМИНАНТНА МОЋ У ДРУШТВУ				
ИЗВОЂЕ- ЊЕ МОЋИ	ПРИКАЗИ- ВАЊЕ МОЋИ	АПОЛОГИЈА МОЋИ	СУБВЕРЗИЈА МОЋИ	СКРИВАЊЕ МОЋИ
Спектаку- ларност	Мимезис Симулација	Алегоризација, Митологизација, Фетишизација, Идентификација,	Критичка, Акциона, Ангажована, Деструктивна	Аутономија уметности

		Дидактика, Оптимална пројекција	уметност, Утопија, Еманципација	
Политичка уметност одозго	Политичка уметност као жанр	Политичка уметност одозго	Политичка уметност одоздо	Цензура политичког
Масовна култура	Масовна култура Висока култура	Масовна култура	Алтернативне популарне и Алтернативне елитне културе	Универза- лизација привида аутономне културе
Сингу- ларно	Универзално	Сингуларно као универзално	Сингуларно	Универ- зално
Иманентно у политич- ком смислу	Трансцен- дентно у политичком смислу	Трансцендентно у политичком смислу	Иманентно у политичком смислу	Трансцен- дентно у политичком смислу
Трансцен- дентно у умет- ничком смислу	Трансцен- дентно у умет- ничком смислу	Трансцендентно у уметничком смислу	Трансцен- дентно у уметничком смислу	Иманентно у уметничком смислу

Иако је, на пример, Хал Фостер прилично скептичан када је реч Рансијеровој тврдњи да су политика и уметност у тако блиској вези на пољу прерасподеле чулног, будући да према Фостеровом мишљењу то Рансијерово објашњење даје превише наде, односно илузија уметницима да се исто онолико питају и да имају онолико удела у заједници колико и они који „врше власт”, односно „практизирају моћ” – а Фостер их, ако се чита између редова, зове, за разлику од Рансијера, политичарима (Foster према: Elkins and Harper 2013: 79), и иако савремена уметничка сцена даје обиље примера који потврђују исправност Фостерове скепсе,⁸⁷ ипак се не могу сметнути с ума феминистички увиди о политичким и идеолошким – у најразличитијим тумачењима ових појмова – консеквенцама уметности, или истраживања проблема репрезентације Другог, тог у основи проблема практиковања моћи, попут изучавања дискурса оријентализма и сличних дискурса, као и свих других врста истраживања која се тичу репрезентације, попут увида истраживача из области студија културе о дисеминацији политичких и идеолошких порука из најразличитих извора, па и из поља „уметности као културе”, итд.

Због тога је ипак могућно узети у обзир оба увида: и тај, Рансијеров, да је уметност увек политична, и тај да је Рансијер својим (и) скоријим тврдњама о заједничкој тачки политике и уметности, *подели чулног* (Rancière 2000/2013a), утопијски, како би рекао Бадију, или доста апстрактно, како би то описао Џеј Бернстин, дао више ветра у једра уметницима него што то друштвена пракса заиста може/хоће да омогући. Тај други – Фостеров, Бадијуов или Бернстинов – увид још је лакше уочљив/прихватљив ако се има на уму, управо осећа на својој кожи, савремена неолиберална пракса инструментализације уметности, употребе уметности најчешће као привида каналисања друштвених тензија и афирмисања

⁸⁷ Овде се може издвојити један пример из савремене композиторске праксе, пример нереалних, а у политичком смислу свесних изјава и амбиција (попут, на пример, напоредне примене политике идентитета у музичким композицијама, вербалног појашњења композиција те политике, и потписивања партијских прогласа чији је садржај у посредној вези са политиком идентитета) музичких уметника, скривених иза традиционалног поимања уметности, чији је утицај на прерасподелу чулног било могуће непосредно проверавати током дужег временског периода. Видети: Radoman 2012b.

промена, док се непримерене промене заправо одигравају на другом месту, нетранспарентно, иза кулиса сачињених од уметности.⁸⁸

До оваквог парадокса да су оба увида прихватљива, долази се посредно, због комплексног, многослојног значења појма *моћ*. На пример, управо због те многослојности појма *моћ* Мишко Шуваковић у наведеној табели (и, наравно самој књизи из које је табела овде преузета) истиче реч „доминантно” па пише „доминантна моћ у друштву” мислећи очигледно у овом случају, с одређеним разлогом, претежно на, веберовским речником означено – „моћ заповедања” државних апарата, као и на моћ државних репресивних апарата у алтисеровском смислу, али не и на друге врсте моћи које долазе из других извора – на пример, из државних идеолошких апарата, према Алтисеру (Althusser 1969/2009: 26 и даље) или оних центрифугалних кретања, обрнутих енергија које својом моћи измичу тој доминантној моћи (Foucault 1977a/2012a: 138). Али, из других Шуваковићевих текстова⁸⁹ може се видети да је *моћ* сложенија од њене значајне димензије која је с намером изабрана у наведеној табели. С тим у вези, са вишезначношћу, слојевитошћу појма *моћ*, занимљив је Фукоов разговор са Рансијером из 1977. године – о томе да се мишљење о спровођењу моћи развија, од 70-их година XX века, из перспективе функције сексуалности у економији моћи, те у том смислу са становишта љубави господара и жеље маса за фашизмом – у којем Фуко износи следеће мишљење: да су та два становишта диспаратна јер у та два случаја, у тзв. љубави господара и наводној жељи маса за покораванем, за фашизмом, моћ заправо није *произведена* на исти начин. На пример, у случају тзв. љубави господара пре свега је проблематична неконзистентност појма *господар*. Постоје само утваре господара, каже Фуко, попут релације између господара и његовог роба, али и учитеља и његовог ученика, или газде и радника, „господара који каже закон и који каже истина, господара који цензурише и забрањује” (Foucault 1977a/2012a: 140). Али, осим проблематичности тог појма, важније је то, сматра Фуко – да би се одједи тог његовог запажања задржали и у Рансијеровом мишљењу

⁸⁸ Иако се чини да је ова тврдња о уметности као кулисама данас свима уочљива, овде ће ипак бити поново скренута пажња на део текста из увода ове дисертације у којем је говорено о савременим начинима инструментализације уметности које је описао Енди Хјуит.

⁸⁹ Један од примера јесте: Šuvaković 2006: 456–474.

четврт века касније⁹⁰ – што се служењем тим појмом *господар*, моћ своди само на закон забране. А такво свођење омогућује да се моћ увек посматра као хомогена појава, на којем год да је нивоу – нивоу породице, школе, државе и сл., и што је још важније, да се „увек промишља негативним терминима: одбијање, ограничавање, блокирање, цензура” (*Isto*), претварајући тиме моћ у говорни чин, дискурс забране, чисти облик „не смеш”. Али, овде је сада врло zgodно, као фиктивни наставак Фукоових мисли, упутити се у смеру феминистичких закључака о односу моћи између мушкараца и жена, моћи мушкараца над женама. Наиме, Људмила Јорданова (*Ludmilla Jordanova*), коментаришући предавање „Жене, уметности и моћ” Линде Ноклин (*Linda Nochlin*), запажа:

[...] Нохлинова повезује моћ, надмоћност, разлику и власт. На другим местима она говори о господарењу, снази, сили и принуди. Ово су доиста речи за моћ, али то ипак нису све речи из тог речника. Моћ такође обухвата страх, поштовање, мистерију и занос, идеализацију, исто као и деградацију, стапање и раздвајање, узгајање, стварање и неговање, исто као и власт. Моћ, као и род, као и природа, никада није једнозначна, није никада једна једина, већ увек многострука, увек динамична.” (*Jordanova 2002: 156*).

Ако се узме у обзир да је Јорданова, у контексту феминистичке приче о мушкарцима и женама у којој се и даље аутоматизовано примењује концепт мушкараца као тлачитеља и жене као жртве, проширила значење појма *моћ* – узимајући у обзир и чињеницу коју Фуко истиче, да је моћ релациона категорија – са *не смеш* које помиње Фуко критикујући тај распрострањени начин мишљења моћи, или *разликујемо се* или *мораш* које наводи Линда Ноклин, на, на пример: *поштујем, дивим се, деградирам се, губим се у теби, одвајам се од тебе, стварам везу међу нама, одржавам нашу везу, имам власт над тобом*, док је Мишко Шуваковић у контексту визуелних уметности назначио, у наведеној табели, могућности: *мораш, желим, подривам, правим се да не видим и да ме се не тиче*, онда је могућно замислити какве све језичке потенцијале отвара појам *моћ* када се

⁹⁰ Мисли се, дакле, на Рансијерову књигу „Подела чулног” (*Rancière, Jacques /2000/. Le Partage du sensible: Esthétique et politique, Paris: La Fabrique*) и на Рансијеров став о подели чулног као тачки у којој се сусрећу политичко и уметност, односно на запажање да политика није вршење власти у смислу процедуре моћи заповедања, забране и сл.

не сагледава једнодимензионално, есенцијалистички, само из једног угла и када се сагледава из позиција различитих друштвених пракси. Због тога Рансијер, вероватно подразумевајући управо тај широки хоризонт могућности, кратко каже: *политика није практикурање моћи*, односно, ако се обрне његов исказ – практикурање моћи није политика, односно, моћ није политика, моћ није „кухиња владе”. Јер, Рансијер, можда заиста утопијски, апстрактно, пре свега бринући о питању егалитарности у заједници, у доба неолиберализма, макар покушава, упркос свим препрекама које поставља пре свега економски и правно усмерена политичко-идеолошка пракса неолиберализма, да пронађе фукоовске капиларне путеве којима се моћ као релациона категорија која подразумева отпор, која подразумева за Рансијера важно трагање за правичношћу (једнакости), може спроводити и усмеравати. И стога Рансијер (мисли да) проналази један од тих путева и у самој уметности, као једну другачију епистемолошку добит од оне добијене употребом појма *господар*, а вербализоване забраном *не смеи*. Рансијерова вербализација радије се ослања на медије уметности и на чула, и зато гласи, на пример: *види ме, чуј ме, препознај ме, признај ме, видим те, чујем те, препознајем те, признајем те*, будући да је Фуко у поменутом разговору са Рансијером скренуо пажњу на чињеницу да је *не смеи* мишљење моћи подстакнуто из два дисциплинарна угла:

- а) из етнологије, усмерене на анализу великих забрана орођавања;
- б) из психоанализе усредсређене на механизме потискивања (Foucault 1977a/2012a: 140).

Потом је такав исти образац моћи примењен на све облике друштва и све нивое потчињавања (*Isto*, 140–141). А образац је погрешна пречица.

Зато је Рансијерова тврдња *политика није вршење власти* или *практиковање моћи* заправо одбијање да се моћ или власт поистовети искључиво са „кухињом владе”, како то Рансијер зове. Али, само схватање политике у рансијеровском смислу као попришта на којем се разноликим праксама, међу којима Рансијер даје предност уметности, обелодањује чулним путем, оним што је рансијеровски речено – *политичко*, нека неправичност, не искључује чињеницу да је за Рансијера моћ ситуирана и у „владиној кухињи” и у уметничким делима, али

и у разноликим друштвеним праксама, у институцијама – владиним и невладиним, у вештинама, компетенцијама, у телима, у дискурсима, итд. који, међутим, из неког разлога не заокупљају у већој мери Рансијерову пажњу. Без обзира на тај Рансијеров, чини се, начелни, намерни „превид”, не треба заборавити да Рансијер, за разлику од Бадијуа, такође не узима у обзир значајан увид Силвена Лазариса у чињеницу да је политика, односно политичко и полиција – секвенцијалне природе. То значи да тежња ка једнакости о којој говори Рансијер, или једнакости-у-слободи, *égalitéliberté*, какву прижељкује, на пример, Етјен Балибар (Balibar 1989), подразумева, током времена, бројне, непрестане промене политичких модуса и места тих модуса. А будући да места тих модуса могу бити потенцијално бескрајно разнолика, немогуће је из разматрања политике, политичког и полиције искључити разматрање идеологија, као нечега што се такође тиче моћи, и то моћи која у подједнакој мери запоседа, натапа све друштвене праксе, све политичке модусе. Чини се, међутим, да Рансијер, одбија разматрање идеологије, чак и као материјалне праксе, имајући, попут Бадијуа у виду чињеницу да је за Алтисера, са којим је Рансијер блиско сарађивао, а такође или најпре за Лакана, идеологија у својој основи ипак трансисторијска, „вечна”, упркос томе што посебне, партикуларне идеологије имају своје временске оквири. За Рансијера, као и за Бадијуа, такво мишљење о вечитости и непроменљивости се, осим тога што је дискутабилно јер потиче из психоаналитичке теорије која је, наводно, стално на рубу псеудонауке, не уклапа у њихову идеју о промени, промени света путем бадијувског *догађаја-истине* или рансијеровске промене посредством неког прекида. Јер, Рансијер каже, разматрајући свет античке Грчке:

Но, политике има само посредством прекида, првобитног кривљења [*torsion*] које установљава политику као развијање неправде [*tort*], односно темељног спора. То кривљење је неправда, темељни *blaberon* који сусреће филозофско мишљење заједнице. *Blaberon* значи „оно што зауставља ток”, каже једна од измишљених етимологија из *Кратила*⁹¹ (Rancière 1995a/2014: 31).

⁹¹ Plátōn, *Kratylos* (Platon /1976/. *Kratil*, prev. Dinko Štambuk, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta).

А у замисао о прекиду тока, без обзира на то да ли му доприноси *догађај-истина* или нешто друго, не уклапа се ни сама помисао не непрекинутост нечег вечитог као што је алтисеровски, уз помоћ Лаканових увида, протумачена *идеологија*.

Па ипак, ако се политика и политичко ипак схвате, инспирисано рансијеровским опусом, као одређени *рез, интервенција у неком успостављеном поретку*, због које и постоје политичке секвенце у оном смислу у којем их помиње Силвен Лазарис – негирајући тиме постојање углавном подразумеваног политичког континуума, и ако је Бадијуу могућно, у другом контексту, да надиђе две наизглед супротстављене позиције и овде ће, свакако без поређења са Бадијуом и његовим опусом, већ само са његовим чином, бити начињен исти корак. Биће повезана идеја о секвенцијалности политике и континуираности опште идеологије. То није чак ни тако тешко учинити с обзиром на то да неће бити притом сметнута с ума чињеница о постојању партикуларних идеологија које су, попут, политике, такође секвенцијалне.

Дакле, Рансијер ретко, попут извесног броја и других мислилаца, говори о идеологији. Као Алтисеров ученик, са којим је заједно писао књигу *Lire le Capital* (*Како читати Капитал*),⁹² па потом, врло брзо – суочен са конкретном масовном отпором, током мајске побуне 1968. године – Алтисеров критичар,⁹³ Жак Рансијер је начинио најпре одмак од једног сегмента Алтисерове тврдње, оног да је идеологија у свим државним идеолошким апаратима, од цркве, преко школе, до породице, спорта, медија, културе, уметности итд. – осим у науци (Althusser 1969; Althusser 1965c). Рансијер се није сложио са тврдњом да наука не потпада под окриље идеологије. Иако је, суочен са критикама које нису долазиле само од његовог студента, већ и са других страна, Алтисер врло брзо објаснио зашто се одлучио на тај корак, на то да направи разлику између, према његовим речима – науке, тј. марксизма, тј. истине с једне стране и идеологије, тј. буржоаске идеологије, односно заблуде с друге стране (видети: Althusser 1973; Althusser 1974), Рансијер је ипак одмах, пре тог објашњења, у самој мајској побуни уочио да питање знања, истине, објективности није оно што је тврдио Алтисер, већ да је питање знања, истине и објективности заправо питање *политичког*. Питање онога што ће га до данас окупирати, а што га је својевремено донекле било приближило Фукоовим схватањима режима моћи и истине – *ко* има права да се његов глас чује, и како простор одвојен од јавног живота, „из којег се чују само јецаји или крици који изражавају патњу, глад или бес, али не и говор који испољава неку заједничку *aisthesis*” (Rancière 1990/1998/ 2012: 186) претворити у видљиви простор, место на којем ће се као реч чути оно што је до тада могло да се чује само као бука (*Isto*). Алтисерову тврдњу о раздвојености истине, до које може доћи само наука, и идеолошке заблуде у којој су потопљене масе у чије име онда

⁹² Althusser, Louis et Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière (1965). *Lire le Capital*, 1 – 2, (coll. Théorie), Paris: Maspero.

⁹³ Најпре у тексту «Sur la théorie de l'idéologie – Politique d'Althusser» написаном 1969, штампаном у Аргентини 1970, у Француској 1973, а потом и у књизи *La Leçon d'Althusser* (Paris: Gallimard) објављеној 1974.

мора да говори неко други, онај (марксиста-научник) који наводно може да изађе из оквира идеологије и докучи истину, Рансијер је заувек одбио као елитизам.

Рансијер се није, међутим, даље упуштао у Алтисерову критику класичне марксистичке тезе о идеологији као „лажној” свести,⁹⁴ у Алтисерове тврдње о распрострањању идеологије по читавом пољу друштвеног које покривају државни *идеолошки* апарати и о идеологији која претпоставља нечије заступништво туђег говора. Поменути Алтисеров увид о идеолошким апаратима државе остао је у научном оптицају делом можда и због тога (или упркос томе) што је Алтисер поново прочитао Марксов опус и став о идеологији у светлу Фројдове и Лаканове психоанализе померајући га из позиције тврдњи о *лажи/манипулацији* у позицију истраживања учинака *свести/несвесног*, иако је у радовима других мислилаца претрпео измене, допуне, продубљивање, и упркос томе што су поједини мислиоци, попут Рансијера, одбацили појам *идеологија* као неоперативан у њиховим политичким теоријама. С друге стране, како је крајем XX века приметио Тен фон Дејк (Teun van Dijk), код многих научника из различитих дисциплина,⁹⁵ задржана је у основи класично марксистичка употреба појма *идеологија* чије је значење временом све чешће било усмеравано ка његовој пежоративној димензији. Тако је идеологија ипак све чешће схватана као нешто што подразумева лагање, илузије, прикривање, мистификацију и манипулацију у корист углавном нечег државног, односно државнополитичког (Dijk 1998/2006: 12). Будући да се за многе на Западу, како каже фон Дејк, лаике, политичаре или научнике, свеједно, комунизам [социјализам] темељио на таквој идеологији („лажној свести” која прикрива и манипулише) и сам комунизам је схватан као такав (*Isto*). Истовремено, тај појам је, парадоксално, сасвим као што је и

⁹⁴ Као што је већ поменуто у уводу рада, у фусноти бр. 2, о опису идеологије као „лажне свести” видети или Марксову и Енгелсову књигу *Немачка идеологија* или Енгелсово писмо Ф. Мерингу од 14. јула 1893. године. Енглески превод Енгелсовог писма доступан је на електронској адреси: https://www.marxists.org/archive/marx/works/1893/letters/93_07_14.htm

⁹⁵ Тен фон Дејк наводи импресиван списак имена научника чији се радови могу консултовати у вези са историјом и применом појма *идеологија*, тако да у овом тексту није неопходно поново спомињати та имена. Из списка литературе за ову дисертацију, у вези са дефиницијама и различитим схватањима и тумачењима идеологије, видети: Šuvaković 2011; Habermas 1968; Therborn 1980; Coward and Ellis 1985; Žižek 1989; Žižek 1993; Žižek 1994; Eagleton 1991; Erjavec 1991; Hawkes 1996; Balkin 1998; Dijk 1998; Vighi and Feldner 2007; Boucher 2008; Marinković i Ristić 2013; Dolar 2015.

класични марксизам „дискурс о другом, али не и о себи” (Marinković i Ristić 2013: 39) служио за дискредитовање позиција других: „Наша је Истина, Њихова је Идеологија. Капитализам, Тржиште или Хришћанство су 'наши', па их стога обично не описујемо као идеологије [...]” (Dijk 1998/2006: 12). Поврх тога, Тен фон Дејк истакао је неколико таласа расправа о идеологији током XIX, XX и XXI века, који се можда могу, иако то фон Дејк не чини, назвати класичним марксистичким, структуралистичким, таласом започетим у доба студија културе и постструктуралистичким. Битно је притом истаћи, због распрострањеног става о неутралности научних сазнања од којих, међутим, многа несвесно и данас подржавају свакако „општу, трансисторијску идеологију” (или нешто што се не зове тако али се увек одржава путем означитељске праксе, механизма режима истине, и др.), али и одговарајућу партикуларну идеологију одређене историјске секвенце или више идеологија, да су, на пример, у првој половини XX века, у полемикама са марксистичком замисли идеологије, социолози и филозофи марксистичке и не-марксистичке провенијенције, каже фон Дејк:

...наставили [су] расправљати, све рафинираније, о друштвеним и политичким димензијама знања, истине и учености. Своје увиде у друштво дуго су дефинирали као неидеолошке, па стога као вјеродостојне и знанствене. [...] Тако се већина знанственика, сматрајући да су изнад политичких окршаја и неспутани друштвеним или економским интересима, прогласила *freischwebende Intelligenz*, тј. интелигенцијом која је изван граница користољубиве лажности и једино заинтересирана за несребичну потрагу за истином – да би је други, још критичнији, прогласили како се упушта управо у оно што је најпре хтјела избећи, тј. у идеологију. Та се идеологија знаности, која своје интересе покушава прикрити и која жели да они који признају њезину моћ и доминацију прихвате њезина увјерења као истину, стога једва разликује од других идеологија које су се развиле да би постигле хегемонију, легитимирале моћ или прикриле неравноправност – барем на подручју знања. На тој кључној точки преклапају се филозофија и социологија идеологије те филозофија и социологија знања (14).

Касније су се тон и садржај полемика о идеологији променили, најпре с развитком студија култура, а потом и након урушавања социјализма, од 90-их година XX

века, мада је већина радова, тврди фон Дејк, остала да понавља или тек помало преобликује кључне класичне поставке о идеологији. Сам фон Дејк понудио је алтернативни, како га је окарактерисао, теоријски оквир разматрања идеологије (расизма), заснован на концептима „спознаје, друштва и дискурса” (7).

Али, ако се текст врати на тачку раскола између Рансијера и Алтисера 70-их година XX века, односно на саму Алтисерову научну позицију, треба подсетити на познату чињеницу да је Алтисер при тумачењу односа моћи и државе остао у првом кораку на позицији класичног марксизма тврдњом, супротном од Рансијерове, да „држава (и њено постојање у њеним апаратима) нема никакво значење осим као функција државне моћи” (Althusser 1969/2009: 24). Истовремено је, као што је знано, тој тврдњи додао објашњење да се такво опажање односи на *репресивне* државне апарате који припадају јавној сфери (влада, администрација, војска, полиција, судови, затвори и др.) који функционишу путем насиља, конкретног или латентног. Али, додао је да, држава, буржоаска и (дво)класна, коју је он испитавао, а не савремена, консензусна коју сада разматра Рансијер, има и своје *идеолошке* апарате који покривају поље приватног (црква, школа, штампа, култура, партије, синдикати, породица и др.). При томе је истицао да је буржоаска класна држава заправо „држава владајуће, буржоаске класе” која је због те хегемоније заправо „изнад права” и у том смислу она је предуслов за сваку – сличност, може се додати, или – разлику између јавног и приватног, због чега приватне институције могу „савршено функционисати” као државне, као државни идеолошки апарати (*Isto*: 29).

То Алтисерово уочавање да моћ сама по себи има, дакле, разнолике изворе, односно да моћ, као *политика* и као *идеологија*, као нешто што је заједничко *државној политици* и *идеологији*, у буржоаској класној држави потиче заиста из једног, доминантног извора – из врха државе, али да се потом ипак распрскава на друга, разнолика изворишта, на све идеолошке апарате – укључујући и уметност – којима се држава служи, непосредно или посредно, може се другачије осветлити. Наиме, можда се може показати у једној латентној, наслућеној димензији – Фукоовим врло специфичним схватањем моћи које такође уважава државу као

битно место производње моћи, али саму државу притом схвата, описује на већ цитирани начин, на начин који одступа од сваке есенцијализације овог појма.⁹⁶

Због тога Фуко, пре свега, не дели са Алтисером структуралистичко марксистичко мишљење – иако се често користи Марксовим увидима, прилагођавајући их својим истраживањима – да постоји „неки људски субјект [...] који би био обдарен свешћу које би се моћ дочепала” (Foucault 1994/2012c: 64). Фуко је својим настојањем да субјект види само као епифеномен, као учинак различитих дискурса, овим алудирао на Алтисерову поменуту наклоност увидима психоаналитичке теорије, пре свега теорије Жака Лакана, који је субјект схватао као феномен, као оно што је ухваћено матрицом језика у Симболички поредак, превазилазећи Имагинарну фазу у којем је тело (најпре тело детета у односу на Другог – тело мајке, али касније и тело одрасле индивидуе у односу на друштвено тело, у односу на радикално Друго другог људског бића) то које се у огледалној фази (не) препознаје у Другоме. Али исто тако, или пре свега, Фуко је алудирао на то што је Алтисер, без обзира на то што је прихватао лакановске изразе Имагинарно и Симболички поредак, схватао субјект ипак као нешто конституисано само у виду фројдовског „надзирућег”, „кажњавалачког” *супер-ега*, уместо да је допустио могућност, коју отвара Фуко, да свест као одговор на моћ такође може да производи жељу или знање. Фуко, дакле, не дели ни Марксово и Енгелсово схватање идеологије као „лажне свести”, као представе саме буржоазије о свету коју буржоазија потом намеће радничкој класи док радничка класа то не примећује, не разлучује од истине (да је експлоатисана, да свет није онакав каквим га буржоаска класа описује), нити Алтисерово тумачење прозивања, интерпелирања, конституисања субјекта идеологијом (прихватања буржоаског виђења света у редовима радничке класе, без отпора, потчињавањем, одазивањем на дужности које пролетаријату намеће класа која је искоришћава), а поврх тога и духовито (мада погрешно зарад успешности досетке) примећује да би „било више у духу материјализма” да материјализам пажњу усмерава на питање материјалности, материјалности тела на пример, уместо на питање свести. Додајући, притом, да се код Маркса иначе могу пронаћи занимљива запажања о

⁹⁶ Цитат је наведен на стр. 69 ове дисертације.

телу, али да их је развијени марксистички дискурс потиснуо – у корист приче о свести и идеологији (*Isto*). Враћајући причу на питање тела, Фуко објашњава да у случајевима када се моћ државе тумачи само као негативна – као што је то чинио Маркузе (Herbert Marcuse) на пример, или, може се додати, као што је то уобичајено у многим радовима редукционизму/есенцијализму приклоњених научника – дакле, када се моћ сагледава само као моћ репресије, цензуре, забране, блокирања и слично, она се тада заправо, парадоксално, ненамерно, тумачи управо као нешто врло крхко. Јер, управо када је/ако је моћ снажна, онда онолико колико је снажна, толико производи, тврдио је Фуко, позитивне учинке на нивоу *жеље* и нивоу *знања* (*Isto*). Овде се Фукоово мишљење донекле сусрело са Лакановим тврдњама да је људско биће организам-у-култури који интернализује ту културу путем језика, путем означитељских пракси, али које управо урањањем у језик, у културу, Символички поредак, губи нешто (тзв. *мали објект а*) који никада током живота не може ничим надоместити, тако да жеља тог организма који је нешто изгубио остаје вечита, на нивоу несвесног, никад задовољена, често еротска, али заправо најснажнија у потрази за знањем, за раскивањем окова/граница које намеће језик као симболички поредак. Управо се тако, према Фукоу, знање о телу (дакле, жеља за знањем о телу) на пример, конституисало од XVII, XVIII века, у оквиру новог механизма власти засноване на надзирању/надгледању (Foucault 1975a/1997; Foucault 1976/1997/1998: 51), кроз скуп војних, школских и сличних дисциплинујућих пракси које припадају поретку моћи (Foucault 1976/1997/1998: 64, 65). А сама прича о сексуалности, на пример у црквеним исповестима (Foucault 1976/2006: 24 и даље), изазвала је низ теоријских учинака, као што је на пример, велика анализа пожуде у XVII веку (Foucault 1977b/2012b: 166), док је од XVIII века у књигама из дечје медицине, о сексуалности, усмеравана пажња родитеља на дечју (омладинску) сексуалност и управо тако је сексуализован породични простор. Моћ је, дакле, производила сексуалност, уместо да је сузбија, показујући тако своју крхкост, као наличје своје снаге (Foucault 1976/2006; Foucault 1994/2010b: 152, 153; Foucault 1994/2012c: 62). И не само то. „Има у надзирању”, каже Фуко, „тачније у погледу оног који надзире нечега што није страшно уживању у надзирању и уживању у надзирању уживања” (Foucault 1977b/2012b: 166). Дакле, моћ (надзирања) одаје се ужитку

(што значи и телесности), или воајеризму, или добија своју жељу натраг. Али, осим тога моћ може да добије и нежељни одговор. (Тако Фуко истиче један врло занимљив случај у механизму моћи који ће Арнолд Шенберг /Arnold Schönberg/ у правом тренутку музичке историје препознати и превести у свет музичке уметности, захватити атоналним музичким језиком своје опере *Erwartung* /1909/ , о чему ће, међутим, касније у дисертацији бити више речи.)

Дакле, проблем моћи, према Фукоовом мишљењу није проблем суверености (краља или државе, господара, учитеља, газде, итд.), мада тела појединаца јесу покретно тло у која се моћ усидри, односи моћи материјално прелазе у унутрашњост тела – дакле, најпре путем тела, а не најпре путем свести, како тврди Алтисер – али људи и одбијају/задају контраударце и прихватају моћ, потчињавају се моћи одакле год да она долази – па и са државног врха – зато што моћ и прожима и ствара, и производи – задовољство и ужитак, на пример, а притом учинци моћи нису једноставно упућени од оног ко поседује моћ – јер моћ нико не поседује – ка потчињеноме, већ круже континуирано, непрекинуто, прилагођено, индивидуализовано, по целокупном друштвеном телу (Foucault 1977b/2012b: 167; Foucault 1994/2010b: 151, 152).⁹⁷

Осим што не прихвата Алтисерово инсистирање на питању идеологије и идеологијом произведеног субјекта, Фуко се такође, управо због тог спора око схватања појмова идеологије и субјекта, са Алтисером, као што је поменуто, није слагао ни када је реч била о томе да је у (дво)класно схваћеној држави, хегемона (буржоаска) класа она која намеће „лажну свест”, или, свеједно – „интерпелира” индивидуе у субјекте, и слично. Није буржоазија, захваљујући својој хегемонској позицији, тврди Фуко, својевремено једноставно, преко свих својих апарата, стратешки и координисано наметала целокупном друштвеном телу своје интересе и вредности, како се чини из закључака мање „нијансираних” марксистички оријентисаних радова, нити је целокупно друштвено тело те интересе и вредности – „обневидело”, заварано представама које је нудила идеологија – прихватало, јер то је сувише поједностављена слика једног много комплекснијег

⁹⁷ Овде Мишел Фуко говори о друштвеном телу XIX века, будући да се претходни периоди, доба француске Републике и доба монархије разликују по својим механизмима моћи.

механизма/диспозитива моћи. Тај механизам је састављен од мноштва односа различитих сила међу којима се успостављају односи моћи, дакле од мноштва разноликих моћи, њихових настанака, престанака, учинака, преплета, премештања, што све, наравно, ипак не потиरे марксистичку тврдњу о зависности моћи (и) од економских процеса и производних односа (Foucault 1977b/2012b: 168).

Фукоовој аналитици моћи замерили су многи теоретичари и политички активисти, пре свих теоретичарке и активисткиње из појединих струја феминизма и постколонијализма.⁹⁸ Заступајући став о циркулисању моћи, Мишел Фуко, као представник доминантног, официјелног, научног знања, као белац, као образовани мушкарац, припадник већине, итд. – упркос свим својим софистицираним, подробним, опсежним анализама механизма моћи, сопственом запажању да му његова аналитика моћи, уосталом, као „универзалија” и није била циљна тачка (Foucault 1994/2010b: 384), и да она има више дестабилизујућег потенцијала, него трансформативног – заправо је, према речима појединих његових критичара, отежао прецизно лоцирање доминантне моћи коју и даље трпе маргинализовани. Замерено му је да из своје позиције није ни могао да види добро позиције маргинализованих, као и то да је његов закључак песимистички ако каже да се сталним премештањима моћи једна дискурзивна ситуација замењује другом и да се у том процесу само ствара нови однос моћи међу различитим силама.

Али, тим или сличним замеркама заправо се инсистира на прескакању једног важног корака у разумевању моћи и као да се од Фукоа очекује разрешење свих проблема који премрежавају друштва/друштвена тела различитих епоха. Када феминистички или постколонијални и други критичари или активисти кажу да се, на пример, не зна шта се подразумева под појмом „жена” јер је такав појам хомогенизујућ, тотализујућ и прикрива чињеницу да постоји „млада жена”, „бела жена”, „финансијски независна жена”, „жена са хендикепом”, итд, то је управо оно што се Фукоу не може замерити при употреби појма моћи. Јер, Фуко је, што је

⁹⁸ Видети, за почетак, на пример: Nicholson J. Linda (ed.) (1990). *Feminism/Postmodernism*, London – New York: Routledge; McLaren 2002; Kelly 1994.

сасвим јасно и нико му то не спори, одбацио поједностављено, тотализујуће значење појма моћи, рашчланио га, указао на његове најразличитије нијансе, објаснио механизме, средства, логику деловања различитих односа сила међу којима се успоставља моћ и стигао до увида који би можда временом ревидирао или, напротив, учврстио, да из мреже моћи нема изласка, баш као што Алтисер тврди да из идеологије нема искорака, осим у другу идеологију. Тражити разрешење питања еманципације од Фукоа или Алтисера значи признавати немоћ даљег, сопственог трагања за решењем тог питања, прикладног времену у којем се за тим одговором трага.

Због тога је, дакле, Фуко на време упозоравао, предупредујући овакве критике, да је изучавање моћи из детектованог, лоцираног центра доминације заправо привид решења питања доминације. Ако се ток овог текста врати на поменути проблем буржоаске хегемоније (а управо буржоаске јер је музички модернизам – значајни део, завршни део уметничког поља тог буржоаског света), јасно ће се, из Фукоових речи видети, осим критике помињаног Алтисеровог става, да лоцирање моћи није завршни чин анализе моћи. Зато Фуко каже:

Буржоазија је од краја XVI и у XVII веку постала доминантна класа. Пошто смо то рекли, како из тога можемо извући закључак о затварању лудака? Дедукцију можете увек направити, она је увек лака, и управо је то оно што бих јој приговорио. Заправо је лако показати да, пошто је лудак тај који је некористан у индустријској производњи, ми смо приморани да га се ослободимо. [...] ...Пошто је људско тело од XVII века постало производна снага, сви облици потрошње тако очигледни у својој некорисности, били су протерани, искључени и спречени. Овакве дедукције су увек могуће; оне су у исто време и истините и лажне. Суштински, оне су сувише лаке, јер бисмо могли да направимо и потпуно супротне дедукције, и то полазећи од [истог, поменутог] начела да је буржоазија постала доминантна класа, и одатле закључити да су контроле сексуалности [...] апсолутно непожељне; дакле, да је оно што нам је потребно [управо подстицајна] сексуална поука [...] јер се] кроз сексуалност обнавља радна снага, за коју се, барем у почетку XIX века сматрало да [...] што више има радне снаге, боље ће и са више снаге

функционисати капиталистички систем. Мислим да се из опште појаве доминације буржоаске класе може закључити шта год желите (Foucault 1976/1997/1998: 45, 46).

Зато је Фуко сугерисао да аналитика моћи мора полазити из супротног смера, од најнижих нивоа друштва, од породице (васпитања према прописаним друштвеним нормама), лекара (медијализације, искључивања), најнижег полицијског нивоа (контроле) итд, да би се баш анализом тих тачака испитало како су управо оне постале економски исплативе и политички корисне (*Isto*: 47). Јер, буржоаска држава (или логика капитала у данашњим „консензусним државама”, свеједно) управо захваљујући механизму премештања моћи, може да поднесе сасвим супротне ситуације. Она прихвата готово све оно што јој омогућава економску добит. Не мари буржоазија за лудаке или за омладинску сексуалност. Када јој тела ослобођене сексуалности узврате ударац, буржоаска или тржишна или нека друга моћ одговара новом тактиком – економском експлоатацијом у облику нове контроле-подстицаја: „Разголити се... али буди леп, мршав, поцрнео!” (Foucault 1994/2012с: 63) Дакле, зато Фуко закључује да треба „прихватити бесконачност те борбе...”, додајући, загонетно: „То не значи да се она неће завршити једнога дана...” (*Isto*).

Та друштвена борба, стратешка, тактичка, непрестана, економска, дискурзивна, телесна, рационална, итд., између различитих друштвених класа или група, *антагонизам* или *агонизам* (Mouffe 2005а: 9) конститутиван за свако друштво, за сваку заједницу, захтева и непрестано прилагођавање индивидуе/субјекта одговарајућој предочивој реалности, односно интерпретацији предочиве реалности која јој заправо омогућава егзистенцију, као и суживот са другим индивидуама или субјектима. Ту интерпретацију предочиве реалности, према класичном марксизму или према Алтисеровом мишљењу и мишљењу других научника марксистичке провенијенције који уважавају концепт *идеологије*, у највећој мери, дакле, намеће хегемона класа у друштву јер јој је то – омогућено. А омогућено јој је низом уклопљених интереса, од којих је велики број економски, а притом сви ти интереси различитих интензитета, домета, испреплетени, изукрштани, међусобно подстицани или потискивани, и не потичу искључиво из хегемоне класе, како то сматра Фуко. Индивидуе ту

интерпретацију, „имагинарну представу стварних односа у друштву – стварности”, како би рекао Алтисер, најпре прихватају својим умом, путем идеологије, да би их касније отелотворили у телесним, материјалним праксама, сматрају марксистички, односно најпре осећају на свом телу, како то тврди Фуко. Та разлика између ума и тела, која ствара и одређени временски раскорак између реакције тела и умне артикулације, подсећа на погрешно тумачену картезијанску поделу на тело и дух/душу. Тај раскорак је мален у Алтисеровом схватању идеологије, с обзиром на његово запажање да партикуларне идеологије ретроактивно утичу на материјалну, телесну праксу субјеката (Althusser 1969/2009: 57 и даље). Осим тога, Алтисер тврди да индивидуе „одмах” пристају на то да буду интерпелиране у одговарајуће субјекте (радника, домаћицу, строгог оца, служавку, чиновника, породичног човека, војника, супругу-мајку, учитеља, боема итд, итд.), одазване на позив партикуларне идеологије, препознате као онај ко је прозван, односно пристају на искрено прихватање „имагинарне стварности”, пре свега зато што су на то неумољиво-деликатно присиљене. Присиљавају их све друштвене институције – државни репресивни и идеолошки апарати, како би увек изнова и изнова били репродуковани исти услови производње и исти неравноправни, антагонистички друштвеноекономски систем који се међутим предочава, колико год је то могуће, на површини као уређен, хомоген и непроблематичан. Алтисер каже:

Индивидуа [је] увек-већ субјект, чак и пре рођења. [...] Фројд је показао да су индивидуе увек „апстрактне” у односу према субјектима које увек-већ јесу, примећујући идеолошки ритуал који окружује очекивано „рођење”, тај „сретни догађај”. Сви знају колико и на који начин се нерођено дете очекује. Што значи, прозаично речено, ако се сложимо да одбацимо „сентименте”, тј. форме породичне идеологије, очинске/ мајчинске/ брачне/ братске, у којима се нерођено дете очекује: унапред је јасно да ће носити Име свог Оца и да ће стога имати идентитет и бити незаменљиво. Пре рођења, дете је стога увек-већ субјект, детерминисано у одређеној породичној идеолошкој конфигурацији и путем ње, у којој се очекује од „зачећа” (*Isto*: 71–72).

Иако се у Алтисеровим речима могу запазити елементи Лаканове психоаналитичке теорије, Лакан је, међутим, из свог угла, утврдио да индивидуа не постаје субјект пре рођења, већ онога тренутка када научи језик, када уђе у језик, поредак означитеља, Симболички поредак. Језик је, дакле, према Лакановом мишљењу – и мишљењу многих других постструктуралиста који су се у својим опусима управљали према открићима лингвисте Фердинанда де Сосира – због чега је Младен Долар направио критичку досетку: „На почетку беше Сосир“ (као сасвим посебна врста Речи)” (Dolar 2003/2012: 28) – најрепресивнија институција друштва, из које нема изласка, чак ни помоћу револуције. Језиком, као праксом означавања света, стварања предочиве слике света, преносе се све идеологије, а борба за значење речи, за истину њиховог значења води се као и свака друга борба – непрестано, немилосрдно, непопустљиво, са различитим резултатима.

И ако се сада уводна прича о *политичком* и *идеологијама* приведе крају усредсређивањем на питање музичког модернизма, односно естетског режима уметности, естетског режима тзв. високе уметности, онда се може изнети неколико запажања:

- а) Ако се тврди да је музика увек политична, то значи да *једном својом димензијом* она онда није *постављена у свет*,⁹⁹ тј. није постављена наспрам света и тиме различита од затеченог света, није заступник света оним што није свет, друго у односу на присутност света, негација у односу на затечени свет. Шуваковић, од којег су преузете тврдње да је уметност постављена наспрам света, различита од затеченог света... итд. – да би се тим тврдњама опонирало, прави обрт у односу на те тврдње и то такав да управо из њих извлачи закључак да уметност својом естетском димензијом којом јесте постављена у свет, својом освојеном аутономијом као другошћу, дакле, управо тиме може да указује онда на могућност поправке света на боље, поставља питања о кориговању света или о критици света као подстицању на преиспитивање саморазумљивости света, чиме се

⁹⁹ Овај Хајдегеров израз наведен је према: Šuvaković 2009b: 166, односно Šuvaković 2012b: 51.

уметност доводи у нераскидиву везу са друштвом и политиком (Šuvaković 2009b: 166; Šuvaković 2012b: 51). Будући да Шуваковић тиме, у наведеном тексту, из посебних разлога усаглашава, мада то не чини и у другим својим радовима,¹⁰⁰ свој поглед са политиком аутономије уметности, или се то само тако чини због посебне тактичке технике извођења наратива, онда његов став¹⁰¹ може да отвори могућност, учини видљивијом могућност изласка других истраживача из тог угла посматрања, из тог политичког модуса;

- b) када се, дакле промени угао посматрања у односу на поменути угао, када се музика модернизма размотри ван политике аутономије уметности, тог реза, те политичке интервенције унутар скупа дискурса знања коју је својевремено начинио Баумгартен, а чије се последице осећају и данас, онда се губи потреба да се музика брани том истом аутономијом, да јој се приписују искључиво „доброчинства” за које је она свакако способна. Изласком из политичког модуса аутономије уметности, његовом критиком, за коју се, како се види, ипак залаже Шуваковић, отвара се, међутим, могућност увиђања чињенице да је, чак и музика, као најмање референцијална уметност од свих уметности, способна да прикрије (уместо да преиспитује, што каткада чини) или да репродукује, једном својом димензијом – која музику ипак оставља у сфери естетске праксе – различите друштвене проблеме, неправичности, ексцесе, трауме;
- c) музика естетског режима уметности, односно музичке модернистичке „високе” уметности јесте једна од последњих секвенци музике беле буржоаске класе осмишљене као музичка пракса која одговара обичајима буржоаске класе, развијана у буржоаским институцијама уз низ одговарајућих правила која подразумевају начин слушања музике у јавним музичким институцијама, извођења и слушања у приватном простору и

¹⁰⁰ Доказ за ову тврдњу може се наћи и у овој дисертацији, у табели, преузетој из Шуваковићеве књиге *Уметност и политика; савремена естетика, филозофија, теорија и уметност у времену глобалне транзиције* (Šuvaković 2012b).

¹⁰¹ Исто се, наравно, може рећи и за тврдње бројних других теоретичара уметности, естетичара и филозофа, али су овде изабране управо Шуваковићеве тврдње (од којих су поједине цитати или парафразе ставова других аутора), као један од могућих избора.

слично, својевремено тумачена из окриља буржоаских дискурзивних пракси. Када у наведеној табели којом илуструје везе између политике и уметности Мишко Шуваковић описује однос аутономне уметности према тзв. државној политици као врсти негативне моћи, тј. доминантној моћи у друштву,¹⁰² он управо говори о *скривању* такве моћи аутономном уметношћу, о *цензури политичког*, о трансцендентној димензији уметности, што значи да се наведене тврдње о могућности уметности да поправља свет (када се уметност посматра у оквиру политике еманципације), не односе на сва уметничка дела како се то уобичајено предочава, него само на оне примере уметничких дела која успевају да превазиђу или добро „искористе” оквире своје аутономије и која не прибегавају извођењу доминантне моћи (негативне државне или моћи капитала, на пример), апологији моћи и оном приказивању моћи које се поистовећује са њеном апологијом. А када је реч о *скривању* доминантне моћи у друштву, ако је *скривање* добро одабрана реч, то значи да уметности, па и музичка уметност, садрже знање о тој моћи, али га не предочавају отворено. То знање се, нарочито у музици, може или не мора препознати у одговарајућим симптомима, може се прихватити политичка одлука да је музика – игра тонова, најчешће дивна, трансцендентна, допадљива или понекад не, и ништа више од тога. Или се може, као што ће бити случај у наредним поглављима овога рада, показати да је музика – игра тонова, најчешће дивна, трансцендентна, допадљива или понекад не, и нешто више од тога.

¹⁰² Табела је наведена на странама 75 и 76 ове дисертације.

Када је Ален Бадију написао књигу којој је дао наслов *De quoi Sarkozy est-il le nom ? (Чеге је Саркози име?)*, у њој је писао о француској савременој државној политици, али је, заправо, говорио о различитим политикама заступања права људи једним властитим именом као „симболичним резервоаром историје” (Badiou 2007/2014a: predgovor, 4), као оним политикама које једним именом, оним што попут грозда у себи носи мноштво појмова, заступају све оне који су *без-имени* у јавном простору. А име, према Бадијуовом мишљењу, као и мишљењу Силвена Лазариса, позива на испитивање. Зато што је име без синонима, зато што се оно не може рећи другачије, зато што је оно сингуларност.

Када се не одоли „задовољству у тексту” и зато прибегне преузимању – и присвоји наслов који је својој књизи дао Бадију, и тај наслов се с мало измена примени, као што је то овде случај, на сасвим другачији начин, у пољу музичке уметности, може се само постићи врло површна, „орнаментална” аналогија са оним о чему пише Бадију. Наиме, та слабашна аналогија се може уочити у чињеници да је у свету музичке уметности заиста само Дебисијево (Claude Debussy) име оно име које заступа нешто што се назива читавим стилем – импресионистичким стилем. Сви други музички стилови имају више имена заступника (имена особа, имена фаза промене стила, варијанти стила и сл.) што онда потиरे логику помињања имена које управо својом сингуларношћу представља некакво мноштво (појмова или других имена и сл.). Поврх тога, тај број имена-могућих-заступника других музичких стилова стално се и повећава, савременим мењањем односа према европском музичком канону. Импресионистички музички стил, међутим, чијим су се (појединим) елементима користили многи истакнути европски и амерички композитори XIX и XX века, и данас има само једно име – Дебиси – које га заступа. Можда се зато може рећи да у музици импресионизам не постоји као стил, али би таква тврдња отворила ново поље истраживања које није неопходно у овом раду. Такав став су, међутим,

заиста заступали поједини аутори током XIX и XX века, а међу њима – и сам Дебиси (Botstein 2001: 143). Савремени аутори углавном то не чине (*Isto*).

Дебисијевим именом као заступником импресионистичког стила у музици може се такође означити и зачетак музичког модернизма. Аутентично, ново, рез као прекид који се изводи у континуираности уметничког режима – све су то одлике које се могу приписати импресионизму – Дебисијевом опусу, онолико колико и експресионизму, односно опусима кључних представника радикалног музичког модернизма, тј. естетског режима уметности, попут, на пример, Шенберга или Стравинског (Игорь Стравинский, Igor Stravinsky). Дебиси је својим специфичним идиомом направио снажан отклон од традиције:

1. непоштовањем традиционалних видова развоја тема и рада са темама и мотивима, те применом њиховог мозаичног низања које тек при крају композиције доводи до кристализације тематског материјала;
2. применом непрестаних измена различитих тематских материјала од којих сваки може да буде одлучујућ за изградњу музичке форме;
3. наглашавањем колористичких вредности акорада који су, притом, изоловани из контекста што значи да сукцесија таквих акорада не представља хармонску везу;
4. избегавањем интервала који идентификују род акорда или тоналитета;
5. применом бројних специфичних типова лествица попут староцрквених, пентатонске или целостепене лествице;
6. преосмишљавањем односа између мелодије и хармоније, односно између хоризонталног и вертикалног аспекта мелодијско-хармонског комплекса;
7. инсистирањем на колебљивости, несталности, флуидности музичког тока које се постижу агогичким таласањем и истовременим током бројних, а притом асинхроних ритмичких подела;

8. динамичком изнијансираношћу која је доведена до тог степена да је поједину композиторову замисао могуће извести само психолошки, али не и физички-реално;¹⁰³
9. звучном разубројеношћу и истовременом звучном густином оркестра, односно полихроношћу оркестарског звука;
10. изузетном тембровском разноврсношћу која се постиже и у клавирским композицијама,
11. непоштовањем традиционалних конвенција, ствараних вековима, којима музика може да асоцира или алудира на поједине ванмузичке појаве, те уместо тога коришћењем музичких средстава којима се на нови, јединствен начин ствара асоцијативна веза између музике и ванмузичке појаве означене текстом – најчешће насловом композиције, који може да буде исписан и на њеном крају – испод нотног текста,
12. итд., применом многих других новина у начину компоновања.¹⁰⁴

Такав отклон од традиције, који је у великој мери настао креативном и јединственом симбиозом начела стварања музике у Западној Европи и традицији „ваневропских” земаља, несумњиво се може поистоветити са модернистичким одбацивањем темељних начела традиције романтичарске музике и, свакако, музике ранијих музичких стилова. Дебиси, међутим, није прешао две границе које поједини аутори (Адорно и Рансијер, на пример) сматрају симболима радикалног модернизма, односно симболом прекида који се изводи у континуираности уметничког режима. Једна граница се односи на неопходну промену естетичких

¹⁰³ Реч је, на пример, о ознаци у тактовима 5 и 6 прелида *La vent dans la plaine (Vetar u ravnici)* да се један држани тон свира *crescendo*, а потом *decrecendo*.

¹⁰⁴ Подробно о Дебисијевом музичком идиому, без понављања – у националној или регионалној средини – овешталих закључака француских, британских и америчких аутора о Дебисијевој музици, уз бројне нотне примере, и не толико бројне, али релевантне референце, видети у: Радоман, Валентина (2006). *Елементи импресионистичког музичког стила у српској музици прве половине XX века*, (рукопис), магистарска теза одбрањена на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. У вези са поменутиим бројем референци, не треба сметнути с ума чињеницу да је поменута магистарска теза писана пре него што су истраживачима постале доступне електронске библиотеке и репозиторијуми.

норми, а будући да је Дебисијева музика и у тренутку када је премијерно извођена могла бити и јесте била процењивана (и) из традиционалног аспекта „лепог”, ту границу Дебисијева музика није прекорачила. Односно, није је прекорачила у Француској, али у другим срединама на извешан начин јесте и о томе ће касније бити мало више речи. Друга граница се односи на питање превазилажења тоналности. Дебиси је стигао до крајњих граница тоналитета, али ту границу није прешао. Јер, Дебисију је био потребан тоналитет да би, попут сликара импресиониста, у својим композицијама остварио специфичан колористички ефекат. Тај ефекат у својим делима Дебиси је постигао стављањем у први план колористичке улоге хармоније, уместо наглашавања њене конструктивне или експресивне функције. То у контексту Дебисијевог опуса подразумева примену поступка изоловања акорада из система њихове функционалне повезаности, третман акордских сазвучја као вредности „по себи”, мада још увек у оквиру одговарајућег тоналитета. Заправо, дејство дебисијевске хармоније управо је зависно од тог делимичног одржавања, колико и напуштања тоналне основе, јер хармонски, акордски следови који се „крећу у ваздуху”, „флуидно”, „нематеријално”, имају тај статус само у односу на тоналитет који има функцију темеља од којих такви акорди могу да се ослобађају.

Упркос тим двама непрекораченим границама, Дебисијев опус се ипак, захваљујући свим другим, поменутиим пређеним границама традиције, може сматрати *зачетком* музичког модернизма. Притом се може, мада сувишно, поставити питање да ли су заиста све новине које је Дебиси понудио својим конзистентним музичким идиомом, у којем су сви параметри у чврстој међусобној зависности (Radoman 2006: 75) заиста плод „најчистије дестилације композиторове индивидуалности” (Taylor 2007: 3), како то питање у вези с другим примерима, али у истом контексту, помало иронично формулише Тимоти Тејлор, алудирајући притом на превазиђеност појма *геније* који је био снажно заступљен у музичком дискурсу XIX века. Или се пре може говорити о карактеристикама одређеног друштва, одређеног времена које су захваћене једном димензијом Дебисијевог опуса?

Док велики број савремених америчких и француских музиколога истиче Дебисијево изражавање политичке идеологије национализма, тумачећи га ипак

често као покушај композитора да само избегне десничарске политичкоидеолошке стреле француских музичких критичара (Fulcher 1999: 176 – 178; Suschitzky 2002 и др.), чини се да недостају музиколози који уочавају сасвим јасну везу између Дебисијевог опуса и (француске) империје. А питање: *Чега је Дебиси име?* из наслова поглавља ове дисертације, заправо може добити, у свету музике и савременог вида музиколошког дискурса, концизан одговор: *(француске) империје.*

Притом, такав одговор не може бити лако образложен чак ни у савременом музиколошком говору, јер Дебиси, како се може јасно закључити на основу његових композиција, наравно није имао никакву намеру да одражава (у марксистичком смислу те речи, у смислу теорије одраза), да музиком исцртава тачне границе француске, временом, све шире територије и музиком на изванредан начин илуструје елементе традиција колонизованих земаља, да се бави некаквим видом апологије „доминантне моћи” у друштву. Али, он јесте, с једне стране, проширио звучни фонд музичким елементима (техникама, бојама, елементима фолклора и др.), који су донекле били већ познати у музици западноевропских композитора и спорадично, мада током XIX века ипак све чешће, коришћени као „орнамент”, као „необични колорит”, односно као „легитимно одступање од „естетичко-композицијско-техничке норме еуропске глуме” (Dahlhaus 1980: 299), али с друге стране у много већој мери се служио, и то као темељем свог начина компоновања, до тада „неоткривеним” музичким карактеристикама земаља знатно удаљених од Француске (Индонезије и Индије, на пример. Упор. Nowat 1994). Као што је врло добро познато, том проширивању звучног хоризонта овог композитора допринеле су у великој мери оне Светске изложбе које су одржане у Паризу 1889. и 1900. године, али су те изложбе посетили и милиони других француских грађана или грађана других земаља, који су, онда, могли врло лако да прихвате Дебисијеве звучне иновације, будући да су знали да француска империја временом, уз ређе губитке појединих колонија, ипак постаје све већа и да је тај проширени звучни хоризонт који је стварао Дебиси, попут стваралаца из других уметничких поља и других сфера француског друштва, заправо сасвим могући музички пандан хоризонту француске империје.

Такав хоризонт очекивања, ако се овај термин преузме из Јаусове естетике рецепције, нису имала, односно нису могла да имају сва европска друштва (видети: Radoman 2006). Нарочито такав хоризонт очекивања нису могла да имају друштва која су и сама имала вишевековно искуство колоније. Тако је, на пример у Србији, Милоје Милојевић често посезао за текстуалним предлошцима потеклим из земаља Средњег и Далеког истока, као и за елементима музике тих земаља, пишући соло песме у основи романтичарско-импресионистичког или експресионистичког стила.¹⁰⁵ Међутим, како објашњава историчар и теоретичар књижевности, Драгиша Витошевић, у Србији је почетком XX века заиста постојала велика наклоност према „егзотичном Истоку”, али та наклоност није негована према Далеком истоку, већ према нешто ближим просторима. Наиме, „постоји, на први поглед”, истиче Витошевић, „један лако уочљив парадокс српског романтизма: жестоко нерасположење против Турака, и љубав према турцизмима и муслиманском истоку!”¹⁰⁶ Једино је, примећује Витошевић, Војислав Илић писао стихове:

Хајдемо где палма расте и ружа и лотос цвета
Где мирне газеле пасу и рајске тичице лете,
И Гангес вечито шуми,
Носећи свештене вале са даљних индијских гора
У недра сињега мора...

Остали књижевници су својим збиркама песама, приповеткама, романима, углавном давали „егзотично турске” наслове попут: *Дахире* (Јован Илић), *Рамазанске вечери* (Бранислав Нушић), *Зона Замфирова*, *Ибиш-Ага*, *Насрадин-Хоџа*, *Јексик-аџија* (Стеван Сремац), *Булабије* (Станко Враз), *Ашиклије* (Осман Ђикић) и сл. Та турска „егзотика” је, каже Витошевић, многим деловала као

¹⁰⁵ То су: соло песма *Јапан* из 1909. године писана на француски препев стихова јапанског песника Отома Јакомоџија (Ōtomo no Yakamochi), потом *Два катрена* оп. 46 на стихове персијског филозофа Ал-Газалија (Al-Ghazali) писана од 1919. до 1929. године, песме из циклуса *Хаикаи* оп. 80 који је написан 1943. на стихове Башоа (Matsuo Bashō) и две Песме за високи глас и клавир оп. 87 компоноване 1944. године, на стихове јапанског песника Ишикаве (Ishikawa).

¹⁰⁶ Vitošević, Dragiša (1975). *Srpsko pesništvo 1901–1914*, I, Beograd: „Vuk Karadžić”, 95.

нешто много блискије од новог, „западњачког правца” за који су се све више опредељивали српски песници и заправо је, парадоксално, управо турска егзотика супротстављана европским књижевним тенденцијама као национална.¹⁰⁷ Дакле, хоризонт очекивања српске публике током прве половине XX века, није могао да се мери са видицима француске публике и публике у другим земљама империјама, будући да је интериоризована турска култура била постала један саставни сегмент српске националне културе и да је стога она још увек снажно утицала на нормирање онога што се може сматрати „лепим” на српском хоризонту очекивања. Због тога није неочекиван парадокс то што се Милоје Милојевић у својим композицијама служио пентатоником, а у својим текстовима писао о томе да је против примене пентатонике:

Нама не треба ни пентатонике ни хармонске и ритмичке егзотике [...]. Ми имамо нашу народну, и црквену и световну музику [...и] може једно дело да буде не знам како лепо написано, за народ оно не мора да значи ништа, апсолутно ништа, ако нема обележја духа његовога.¹⁰⁸

У том смислу је, дакле, импресионистички стил, макар у другим срединама, ако већ није у самој Француској и ако је могућно извлачити закључак на такав начин – не узимајући у обзир апстрактну, универзалну позицију субјекта естетског суђења, променио норматив „културалне (идентификационе) вредности уметничког дела” (Šuvaković 2006: 128), односно у другој средини изгубио је моћ друштвене идентификације, идентификације публике са различитим димензијама уметничког стила/дела, и тиме прешао и ону границу коју Рансијер назива прекидом који се изводи у континуираности уметничког режима.

Будући да је целокупан Дебисијев музички опус утемељен на изражајним средствима или структуралним елементима који су карактеристични за музику Шпаније и земаља удаљених од Европе,¹⁰⁹ односно на оним средствима и

¹⁰⁷ *Isto*, 91.

¹⁰⁸ Milojević, Miloje (1912). „Vaskrsenje”, *Srpski književni glasnik*, 1912, knj. XXVIII, sv. 11 (прештампано у: *Muzički talas*, 1997, br. 1–2, 26–28, 27, 28).

¹⁰⁹ При томе се поједина Дебисијева дела нарочито издвајају својом „егзотичношћу”. Више о томе у којим су Дебисијевим композицијама примењене одлике музике азијских култура (укључујући и руски део Азије) или Шпаније, као и о томе чије је све опусе дискурс музичког оријентализма

елементима који нису у потпуности потекли из фонда западноевропске музике, мада се од тог фонда нису у потпуности ни одвојили, чини се лако уочљивим да је Дебисијева инспирација, или инспирација за Дебисијев музички говор/идиом долазила из самог устројства Француске као империје, али и као земље значајне културне баштине. Па ипак, иако се о Дебисију у музикологији говори као о француском националисти који се залагао за очување управо француске музике и њене традиције, због чега Дебиси, од одређеног тренутка више није позитивно говорио о немачкој музици, нарочито о утицајима немачке музике на француску музику, ретко ко говори, односно може да говори у оквиру традиционалног вида музиколошког дискурса, о Дебисију као о уметнику чије је дело, заправо, упило у себе искуство француске нације као империјалне силе. Дакле, то што је теорија национализма подстакла изучавање француског национализма и у области уметности, није било довољно да се истакне закључак да француска нација у Дебисијево време није била „обична” нација (као што то ниједна нација није, нити такав епитет, наравно, уопште постоји у теорији национализма). Француска нација је била једна од нација која је конституисала монополистички ступањ капитализма – империјална нација. Зато потпуно наивно звуче речи младог истраживача који није довољно упознат са целокупним Дебисијевим опусом, и који због тога, размишљајући о Дебисијевој *Сонати за виолину и клавир* пише да је композитор у том делу истрајавао на концепцији „чисте”, како каже, француске музике, али се потом пита зашто је онда у тој „чистоти” француске музике – како је истраживач схвата, композитору као инспирација била ипак поново неопходна оријентална мелодика и хармонија. Овде није битно навести о којем је истраживачу и истраживању реч, нарочито због тога што је у питању рад младог истраживача, почетника, али и зато што таква грешка није само грешка тог истраживача, јер исту грешку праве и зрели музиколози. Они музиколози који, на пример, нису упознати са поставкама постколонијалних студија, или они који из своје идеолошке позиције нису у стању да виде империју као нацију, или они који су навикнути да у фолклору или „универзалним” принципима компоновања

прожимао током XIX века, у којем је и Дебиси започео да гради свој опус, видети на пример у: Howat 1994, Bellman 1998, Cooke 1998, Born and Hesmondhalgh 2000, Fulcher 2001, Scott 2003, Clayton and Zon 2007, Day-O’Connell 2007, Taylor 2007, Llano 2013.

западноевропске музике уочавају порекло и функцију фолклора или подразумеваност „универзалне” технике компоновања, док им улога „страних” елемената у трагању за „националном чистотом” музике, не значи, као ни оној Милојевићевој публици из цитата, „ништа, апсолутно ништа”.

Када се изнесе тврдња да је Дебиси музичко име (француске) империје,¹¹⁰ то не значи да је Дебиси величао империју, да је *свесно*, с намером, музичким дискурсом понављао неке друге дискурсе француског империјалног друштва, да је у својим делима репрезентовао, миметично, у текстовима композиција, на пример, циљеве Треће француске републике и сл. Притом, покушаји музиколога да у Дебисијевим писмима или музичким критикама, уместо у самим композицијама, пронађу кључ за Дебисијеву идеолошку позицију у самом музичком стваралаштву нису успешни, као што такав, псеудопозитивистички метод није добар ни у случају разматрања опуса других композитора. Дакле, до закључка/тврдње да је Дебиси музичко име (француске) империје, не може се стићи тим путем, већ посредно, узимајући у обзир контекст у којем је настајао Дебисијев опус, као и учинке тог опуса. На пример, учинак Дебисијевог опуса се може размотрити из позиције истраживања онога што Весна Голдсворти назива „империјализмом маште” (Goldsvorti 2000), описујући у области књижевности развијену праксу преузимања или искоришћавања фонда имагинације других култура (легенди, прича, јунака, атмосфере, звукова, музике, итд.), зарад уметничке иновативности, али исто тако и других различитих добити: друштвене прихваћености/друштвеног признања, економске добити – индивидуалне или добити индустрије маште или забаве, односно проширења капиталистичког тржишта за једну посебну групацију особа, институција или једне земље или више земаља, и сл. Иако се на први поглед чини да таква „колонизација маштом” у поређењу са економском и другим врстама колонизација представља невин процес, она то, истиче Весна Голдсворти, свакако није. То је озбиљан процес, нарочито у књижевности и сликарству као отворено референцијалним уметностима, због тога што појединци, најчешће припадници великих,

¹¹⁰ Више о томе како је глад за територијалним освајањима расла током векова, нарочито од почетака капитализма и како је врхунац досегла на размеђи XIX и XX века, видети, на пример: Taylor 2007.

доминантних културних сила присвајају и искоришћавају „ресурсе имагинације” Других – једне (или више) области, земље, народа, а у исто време утискују нове границе на духовној мапи те области, земље или народа, и стварају сопствене, имагинарне представе о тим Другима које, када повратно делују, имају способност да (пре)обликују стварност Других. Степен у којем се овај процес може одвијати простире се у распону од покушаја стварања препознатљивог, стереотипног лица Другог „маштаоцу” опет зарад различитих добити, међу којима је најчешћа економска добит, све до значајнијег утицаја унапред утврђених представа о Другима, најчешће колонизованима, на процесе одлучивања у области матичне државне политике. Притом је тај процес конституисања/преобликовања стварности Других у уметности увек скривен, маскиран традиционалним схватањем уметности као узвишене области људског мишљења и праксе која, заправо, нема много везе са стварношћу, а нарочито не са њеним приземним облицима у какве се може убројати, на пример, државнополитичка стварност.

С обзиром на чињеницу да се Дебиси највише користио музиком Шпаније, Индонезије и, како сматрају поједини аутори – Индије (Howat 1994: 57 и даље), дакле ресурсима земаља које нису биле француске колоније, те да се није служио традиционалним музичким конвенцијама стереотипног представљања Других, не може се о овом композитору говорити као о уметнику који је својим делима, попут многих књижевника, како је то први доказао Едвард Саид (Said 1978/2000; Said 1993/2002), преобликовао стварност колонизованих Других. Али се може говорити о Дебисију као о колонизатору музичких фондова различитих земаља у том смислу што се Дебиси слободно користио музичким ресурсима са различитих страна света креирајући тако један сасвим особен музички идиом, при чему је – може се претпоставити – заправо, тим „империјализмом маште” *несвесно* понављао друштвене механизме француске империје, репродуковане путем различитих француских идеолошких институција. Тако му је, не само за креирање, већ и – што је можда важније – за прихватање његовог специфичног музичког говора, за разлику од позиције у којој је стварао Милоје Милојевић на пример, извесну бољу уметничку позицију пружала посета бројним битним, специфичним културним манифестацијама за империјалне земље попут

Француске, од којих је за Дебисија била најинспиративнија – Светска изложба. Овим изложбама, одржаваним сваке друге године у другој метрополи, као институцијама-расадницима бројних идеологија, државе-организатори изложби су осим промовисања сопствене величине, успостављања различитих видова сарадње са другим земљама-излагачима на изложби, представљања начина живота у земљама са различитих страна света, поврх наведеног, још и подстицале конзумеризам различитих светских културних добара (након што су претходно многе примерке светске баштине сместиле у своје музеје од којих су неки, попут *Викторија и Алберт музеја* у Лондону, и подигнути новцем зарађеним управо на тим изложбама).¹¹¹

Дакле, Дебисијев опус јесте врста музичког пандана француске империје, али треба имати у виду да моћ француске империје није уписана у Дебисијев опус једноставно тако што је Дебиси био члан неке француске партије и путем партије прихватио одређене државнополитичке вредности, већ је, напротив, моћ француске империје до Дебисијевог опуса допрла посредним путем: између осталог, путем отворене могућности да композитор чује музику других земаља и то без наметања тог слушања некаквим државним декретом на државним манифестацијама, већ пропуштањем кроз „меке филтере моћи” – управо наведне Светске изложбе које су зване „изложбе” јер је та ознака непосредно упућивала на уметност и „високу” културу. Иако је чињеница је да је идејни творац прве Светске изложбе, одржане у Лондону 1851. године, био принц Алберт, супруг британске краљице Викторије, и да је стога та прва изложба носила снажан печат аристократског империјалног света, ипак су и та и све наредне изложбе, па и једанаеста и четрнаеста по реду којима је присуствовао Клод Дебиси, биле, заправо, престижни сајмови најчешће великих сила (Велике Британије, Француске и Сједињених Америчких Држава) као пропагандна институција, али и као профитабилна грана индустрије забаве – тада у успону. Дебиси је тако, путем

¹¹¹ Више о томе видети, на пример: Wilson, Robert (2007). *World Exhibitions : The World Fairs 1851 – 1937*, Melbourne: Council of Trustees of the National Gallery of Victoria.

изложбе, само добио прилику¹¹² да чује „звук“ других земаља и да, потом, музичке ресурсе тих земаља присвоји или то не учini. Притом је композитор, као што је поменуто, могао имати у виду – већ истим и сличним изложбама и другим праксама – однеговани широки империјални хоризонт очекивања француске и европске публике. Тако је, дакле, тим „идеолошки деликатним путем“ Дебиси постао музичко име империје, одазваваши се као уметнички субјект на идеологију национализма/империјализма. А захваљујући француској империји и раду њених развијених музичких институција, музика самог композитора, која је захватила знање о једној димензији француске империје – њеној апропријацији, али и конзумацији културалних производа са различитих страна света (као што је то доминантна пракса данас), могла је потом да се чује у најважнијим европским престоницама културе, као и у Русији и Сједињеним Америчким Државама, да би потом – без обзира на препреке на које је наилазила у самом свету уметности, тј. без обзира на интересне, економске, класне и друге филтере тог света – временом постала и део престижног европског музичког канона. Тако је пример Дебисијевог опуса потврдио Фукоову тезу да људи, као што је наведено у претходном поглављу, „и одбијају ударце и задају контраударце и прихватају моћ, потчињавају се моћи одакле год да она долази – па и са државног врха – зато што моћ и прожима и ствара, и производи – задовољство и ужитак, на пример, а притом учинци моћи нису једноставно упућени од оног ко поседује моћ – јер моћ нико не поседује – ка потчињеноме, већ круже континуирано, непрекинуто, прилагођено, индивидуализовано, по целокупном друштвеном телу”.¹¹³

¹¹² Ту прилику је свако могао и да пропусти, па и Дебиси 1889. и 1900. године, иако је изложба била главни друштвени догађај у Француској, и иако је, као и у другим земљама трајала неколико месеци.

¹¹³ Овај цитат је заправо симулација цитата, „аутоцитат парафразе” јер је реч о намерном понављању препричаних Фукоових речи са стране 89 ове дисертације. Реч је, дакле, о посебном техничком поступку извођења наратива ове докторске дисертације.

Како је могућно да је француска империја успела да се упише, без неких оштрих државнополитичких потеза, чак и у естетски режим уметности, у стваралаштво Клода Дебисија, може се посредно доказати примерима који показују да су и друге империје редовно производиле учинке видљиве у опусима европских композитора све до XX века. Укратко се то може показати, једним екскурсом, на примеру врло јасних, неупитних учинака¹¹⁴ једне од првих европских колонијалних сила која је имала монопол над најважнијим средњовековним трговачким путем размене робе и људи – Средоземним морем. Реч је о Венецији, тј. Млетачкој републици. Такво објашњење које скреће причу о политици и идеологији у музичком модернизму на даљу прошлост неопходно је због тога што је Едвард Саид, као најзначајнији истраживач дискурса и идеологија које су производиле империје, описујући 1978. и 1993. године утицај империјализма на књижевну продукцију, нагласак био ставио на XIX век као – време претпоследње фазе колонијализма, називајући тек његову, за сада, последњу фазу. Будући да је једна врста референцијалности музике у великој мери зависна од стварања музичких конвенција које се граде и преносе вековима из једног музичког стила у други, враћање приче о везама између империјалне политике и музике на XVII век приближа је прошлост у коју се та прича може вратити.¹¹⁵

¹¹⁴ Ова врста учинака се најлакше може доказати средствима музичке семиотике, што међутим овде није случај, јер се семиотичка анализа не уклапа у теоријске оквире ове дисертације. На два места се, међутим, помиње мишљење музиколога семиотичког усмерења, Кофија Агавуа (Kofi Agawu).

¹¹⁵ Ово потпоглавље и мањи делови наредног потпоглавља дисертације, усмерени ка разматрању предисторије оријенталног дискурса XIX века о којем је писао Едвард Саид, већ су штампани у: Radoman 2014b. Занимљиво је да је Ралф Лок (Ralph P. Locke), харвардски студент, сада професор емеритус на Eastman School of Music, University of Rochester, такође закључио да би требало писати о предисторији оријентализма, те је 2015. године објавио књигу *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart* (Cambridge: Cambridge University Press). У књизи је задржао термин *егзотика* којим се користио и у својој претходној књизи, а који је у контексту критике оријентализма као дискурса, неприкладан.

Као најзначајнију трговачку луку Медитерана – стециште продаваца раскошне понуде производа из различитих делова света, али и место у којем се негује дух и стичу знања изучавањем архитектуре, сликарства, вајарства, музике, књижевности, или се окупљају војници-витезови из различитих земаља за бројне ратне походе, а поморци за трговачка или истраживачка путовања, или се налази уточиште, лечи тело благом климом, или само препушта забави – Венецију су још од средњег века, док још није постојала Европа као политички ентитет, посећивали или настањивали бројни странци: Французи, Немци, Швеђани, Шкотланђани, Енглези, Шпанци, Португалци, Грци, Турци, Арапи, Јевреји, Угари, Индуси, Персијанци, Етиопљани, Јермени и др. То су били путници и придошлице – прогнаници и робови, који су се служили најразличитијим језицима, религијским праксама и друштвеним обичајима.¹¹⁶

У контексту музичке уметности, најзанимљивији период те империјалне, мултикултуралне Венеције јесте последњи век њеног постојања као Млетачке републике. То је време формирања опере, те стога неговања најразличитијих почетних видова овог жанра који су били познати под називима: *dramma per musica*, *tragedia per musica*, *pastorale*, *festa teatrale*, *scherzo comico*, *melodramma per musica* или *dramma giocoso*, *opera bernesca*, сатирична *dramma per musica*, *opera buffa*, итд. Ти разнолики видови опера, као и сам чин посећивања места извођења опере подједнако су служили „самоогледању” друштва, практичним социјалним обичајима (проналажењу партнерки за племиће, на пример), забави свих друштвених сталежа, а власницима театарa и – заради.¹¹⁷ Притом су због налегања – како би рекао Едвард Саид, тако демографски разноликог млетачког

¹¹⁶ Видети: *The Memoirs and Travels of Sir John Reresby, Bart* (1813). London, Printed for Edward Jeffery and J. Rodwell; Толстой, Пётр Андреевич (1992). *Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе (1697--1699)*, Серия „Литературные памятники”, Москва: „Наука”; Alm, Irene (1996). “Dances from the ‘For Corners of the earth’: Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera”, *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D’Accone*, (eds.) Irene Alm, Alyson McLamore, Colleen Reardon, Stuyvesant, New York: Pendragon Press.

¹¹⁷ Ови подаци се односе на венецијанску оперу која је била комерцијална, доступна јавности, а не само племству. Венецијанска опера је била позната по свом потенцијалу профитабилног пословања. Rosand, Ellen (2007). *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 13.

друштва на поље оперске продукције,¹¹⁸ заплети бројних тадашњих опера били смештени у егзотичне локалитете. Нарочито су *balli* – плесни завршеци чинова или одломци међу чиновима венецијанске опере, били осмишљавани тако да фасцинирају публику егзотиком. Тако, ликови Африканаца, Албанаца, Турака, Мавара,¹¹⁹ Енглеца, Етиопљана, Француза, (античких) Грка, Индуса, Јермена, Немаца, (античких) Персијанаца, Рома и Шпанаца – међу којима има морнара, робова, фармера, сељанчица, војника, затвореника, дама, центлмена, дворјана, жена са цимбалом, Индуса са слоновима, председника, дечака, девојчица, немих особа, баштована и евнуха – плешу у око 90 завршних тачака чинова или међучинова у 348 опера насталих у Венецији између 1637. и 1700. године (Alm 1996: 237). Будући да су „оперске сезоне” биле актуелне током венецијанског карневала, када су традиционално ношени костими и маске, то је била згодна прилика да се понесу маске-пародије ликова различитих, како би данас то било названо – етничких група или националности.

Први поглед на тај шаролики скуп оперских ликова могао би навести на закључак о вероватном или очекиваном, чак пожељном или једино и могућном размимоилажењу те, опером сугерисане и праве, свакодневне друштвене интеракције. Колико је та „егзотика”, „необичност” у операма била „филтрирана”, улепшана, стилизована у сврху забаве и зараде, али и опстанка у мрежи институционалне друштвене моћи, може се закључити поређењем наведених оперских „егзотичних” етницитета, занимања, сталежа итд. са оним друштвеним „необичностима” које нису биле тема забаве, већ мета окрутних прогона у доба

¹¹⁸ У XVII веку Венеција је имала између 120 000 и 160 000 становника,¹¹⁸ док је број странаца, који је био највиши током карневала када су отваране и „оперске сезоне”, износио око 10 000 или према другима тврдњама 60 000. Подаци о броју становника преузети су из следећих извора: Beltrami, Daniele (1954). *Storia della popolazione di Venezia dalla fine del secolo XVI alla caduta della Repubblica*, Padova: Cedam; Sella, Domenico (1997). *Italy in Seventeenth Century*, London: Longman; Pezzolo, Luciano (1997). "L'economia", *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, Vol. VII, (eds.) Gini Benzoni, Gaetano Cozzi, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 369–433; Подаци о броју посетилаца Венеције током карневала наведени су према: Alm 1996: 237.

¹¹⁹ Треба обратити пажњу на вишезначност израза „Мавари”. Џон Виктор Толан (John Victor Tolan) у књизи *Saracens: Islam in the Medieval European Imagination* (New York, Columbia University Press, 2002, XV), између осталих аутора, напомиње да су речи *ислам* и *муслимани* хришћани почели да користе у XVI веку, а да су до тада, када су мислили уопштено на муслимане, употребљавали термине: Арапи, Сарацени, Мавари, Турци, Исмаелити. Због тога се у либретима венецијанских опера помињу: (неодређено) Мавари, затим Африканци, али и афрички Мавари, Египћани и египатски Мавари, Етиопљани и етиопљански Мавари, и индијски Мавари.

средњег века, ренесансе и касније, попут: жена проглашених вештицама, група људи или припадника читавих народа означених јеретицима или отпадницима, људи оболелих од лепре, хомосексуалних особа, итд.¹²⁰ Ипак, упркос том непремостивом јазу између музичких имагинарних светова и појединих димензија друштвене свакодневице, односно државнополитичких интервенција у друштву, никакво ларпурлартистичко удубљивање у свет музике/опере не може потиснути податак о кључној интервенцији једне од друштвених моћи потеклих са врха државе – Цркве, која је одредила јасну категоризацију *нас* и *њих*, *других* која је, потом могла као тема бити коришћена у најразличитијим сферама друштвеног живота, па и у музици.

Наиме, „политичка свест Запада” почела је уз, како каже социолог и политички теоретичар Томаж Мастнак, „све изразитије емотивне призвуке и мобилизацијску снагу” имена *Европа* да се формира током XIV века, а искристалисана је средином XV века, након отоманског освајања Константинопоља 1453. године (Mastnak 1998/2007: 55). Та политичка свест¹²¹ изнедрила је тада нову јасну границу између *нас* и *њих*, *сопства* и *другости*, између с једне стране Европе као хришћанске, нове политичке заједнице која је утицајним дискурсима, на пример говорима, писмима и указима поглавара католичке цркве – папе, за свој темељ прогласила грчку културу и с друге стране оних нехришћанских других који су ту грчку културу, освојивши византијску престоницу, изнова „осудили на пропаст”. Ово је посебно важна новина, јер су замишљања и конструкције *других* тада по први пут артикулисане у односу на хришћанску Европу чија је колевка у античкој Грчкој.¹²²

¹²⁰ Видети, на пример: Robert Ian Moore (1987). *The Formation of a Persecuting Society: Authority and Deviance in Western Europe, 950–1250*, Oxford: Blackwell Publishing.

¹²¹ Формирање политичке свести о Западу као Европи многи научници приписују Карлу Великом (Carolus Magnus), али Мастнак тврдње тих научника оповргава бројним аргументима.

¹²² Снажно критиковани Мартин Бернал, истиче Томаж Мастнак, подсетиће у књизи *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* да та колевка није била онолико „нехибридна” колико су то желели и како су то представљали утемељитељи и даљи проносиоци дискурса о Европи. Видети: Bernal, Martin (1991). *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. I: *The Fabrication of Ancient Greece 1785–1985*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

До средњег века, каже Мастнак, без обзира на повремена провејавања појма *Европа* кроз најразличитије дискурсе, опозиције су прављене између: а) Грка и варвара; б) Римљана и варвара; в) хришћана и неверника – пагана, Јевреја, јеретика и отпадника; г) Латина и Грка; д) Западњака и Источњака; њ) латинских хришћана – католика и Сарацена (Агарена). Први члан те опозиције, *conctwo*, називано је најпре римски свет (*orbis Romanus*), царство (*imperium*), а потом Запад (*Occidens*), црква (*ecclesia*), латински свет (*latinitas*) и хришћанство (*christianitas*), односно хришћанска република (*respublica christiana*) (Mastnak 2007: 46). У XV веку, међутим, *Европа* постаје референтна тачка уобличавања свести латинских хришћана о *нама*, а та културно и верски јединствена Европа, како је тврдио папа Пије II (Pius PP. II) – према Мастнаковом мишљењу најзаслужнија личност за артикулисање новог схватања Европе – укључује: латински Запад, али и Пољску, Угарску, Чешку, Литванију, Шлезију и балканске земље.¹²³ Политички вешто остављајући по страни дуготрајни и дубоки раскол између Рима и Константинопоља, узајамно неповерење, тј. презир између Латина и Грка, као и личне антигрчке сентименте, папа Пије II је током свог положаја на престолу, који је заузео свега пет година по преласку Константинопоља у посед отоманских Турака, почео да пише о старој грчкој култури као извору европске науке и уметности. И управо је грчка, византијска несрећа, каже Мастнак, тада, писањем папе Пија II, проглашена недопустивим ударцем *европској култури* којим су поново изложени опасности један Хомер, Пиндар или Менандар, а хришћани угрожени у сопственој *домовини*. Ако су раније, различите заједнице хришћана ратовале међусобно или са неверницима, са којима су по потреби склапале савезе, а после ратова (вођених по, данашњим речником означено – Европи, Магребу, Блиском Истоку и другде) враћале се у, како је некада сликовито формулисао Гибон (Edward Gibbon) „своје домаће шуме”, сада су хришћани позивани на јединство, каже Мастнак, да би била одбрањена једна и једина *patria* – Европа. Та главна дискурзивна стратегија папе Пија II, уз тако дискретно изведено присвајање читавог наслеђа (паганске, нехибридне, беле) античке Грчке, веома је

¹²³ Енеј Силвије Пиколомини (Enea Silvio Piccolomini) био је поглавар цркве, под именом Пије II, од 1458. до 1464. године. Његова тврдња о географском распрострањању Европе наведена је према: Mastnak 2007: 55.

битна зато што је мобилизацијски потенцијал тог новог-старог појма, *Европа*, обележио читаву потоњу историју Европе и њених Других.

И то се може уочити чак и у операма, и другим музичким жанровима. Ако би се из музиколошког дискурса позиција истраживања померила ка студијама културе, лако би се уочило како се трагови једне одлуке артикулисане у папиној промени дискурса, одједном знатно умножавају када се пажња усмери на најразличитије сфере свакодневног живота једне друштвене заједнице – од моде, на пример, преко прехрамбених навика, друштвене разоноде до језичке културе, норми друштвеног опхођења, итд.

Ипак, упркос тврдњи о далекосежном значају папиних речи, тешко је разлучити, из музиколошке визуре нарочито, који су још дискурси, осим црквеног, заиста били тада, у XV веку и касније, пресудни у грађењу слика о сопственој култури – хришћанском европском Западу, и туђим културама. Јер, Ајрин Алм наводи следећи пример: када је папа Пије V крајем XVI века донео указ којим је католичким владарима забранио пружање гостопримства или уточишта људима друге вере, Венеција – која није само указивала гостопримство помињаним бројним посетиоцима, од трговаца, преко прогнанника до учењака, већ је имала и посебне квартове (гета) у којима су настањени Грци, Јевреји и Турци практиковали своје верске и друштвене обичаје – јесте тада одбила штампање папиног указа, а папиног изасланика је обавестила да због важних државних разлога мора одбити извршење папиног наређења (Alm 1996: 234).

Али, ово укрштање дискурса, односно надјачавање црквеног дискурса државним – посредно секуларним – или само укрштање државних суверенитета Папске државе и Млетачке републике, као и каснији бројни изукрштани дискурси најразличитијих држава, етничких група, класа, владара итд. унутар променљивих географских и симболичких граница Европе, заправо уопште не доводи у питање делотворност помињаног наратива о Европи као домовини свих хришћана који је био пласирао папа Пије II. У његовој *причи* о Европи као домовини свих хришћана сјединили су се многи интереси – верски, финансијски, политички, демографски и други. И то у правом тренутку, тако да се (и) у овом случају може потврдити теза политиколога Ерика Рингмара (Erik Ringmar), изнета у другом

контексту, о томе да „постоје ’формативни тренуци’, периоди када се нове метафоре пуштају у промет, када појединци и групе причају нове приче о себи, и када се појављују нови комплети правила по којима се класификују идентитети” (Ringmar 1996 према: Nojman 2011: 245).¹²⁴

Када су се на сценама италијанских позоришта у XVII веку – било јавних, комерцијалних, у којима је опера негована због њеног *бизнис* потенцијала¹²⁵ као у Венецији или у оквиру двора и племићких резиденција као у другим италијанским градовима-државама – умножили оперски ликови *нас* и *других*, било је прошло, дакле, већ скоро два века од увођења нове приче о *нама Европљанима* и (*њима*) *другима* у најразличитије дискурсе друштва. Уосталом, сама опера, на пример, као покушај да се обнови форма или макар, према Далхаусовим речима (Dalhaus 1986/1992: 95) дејство грчке античке трагедије, који се тако добро уклопио у наратив папе Пија II о „нама Европљанима грчког културног порекла”, већ је својим утемељењем у старогрчком жанру, и потом промовисањем тема из грчке митологије, указивала и на своје *европејство*.¹²⁶

¹²⁴ Ringmar, Erik (1996). *Identity, Interest, and Action: A Cultural Explanation of Sweden's Intervention in the Thirty Years War*, Cambridge: Cambridge University Press, према: Neumann B. Iver, *Uses of the Other; "The East" in European Identity Formation*, Minneapolis, Minnesota, U.S.A, University of Minnesota Press (Nojman B. Iver (2011). *Upotrebe Drugog: „Istok“ u formiranju evropskog identiteta*, prev. Maja Danon, Beograd: Službeni glasnik.)

¹²⁵ Rosand, Ellen (2007). *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, нав. дело, 13.

¹²⁶ Иако у овом тексту нема простора ни потребе за разматрање(м) свих извора, подстицаја и начина формирања европског идентитета дискурсима музике, осим подстрека изазваног светом Другог, нарочито *непријатељског* Другог, ипак је занимљиво истаћи запажања макар појединих научника о томе како је старгрчки мит о силовању Европе, нарочито актуелизован у музици и сликарству, заправо придонео учвршћивању идеје о супериорности европског идентитета у односу на све друге неевропске народе. Тако, на пример, историчар Волфганг Шмале (Wolfgang Schmale) истиче: „Мит о Европи није био мит о оснивању једног континента, него митска приповетка о изабраности, срећи, плодности. [...] Бити Зевсова изабраница било је као наративни и митолошки топос по себи метафора за срећу, указивање на плодност [...] Европа на бику означава, дакле – симбол среће, метафору изабранице, телесне плодности, обиља хране” (Šmale, Wolfgang /2003/. *Istorija evropske ideje*, prev. Života Filipović, Beograd, Clio, 19, 21. Према: Subotić, Milan 2007 : 39). Милан Суботић који је цитирао Шмалеа, издваја у истом контексту, и симптоматичну реактуелизацију истог оваквог значења мита, у другом времену и простору, у XX веку на Балкану, коју је описала Светлана Бојм: „На малом тргу испред Универзитета у Љубљани налази се еротска фонтана. Заменила је споменик Титовом блиском пријатељу, Едврату Кардељу, теоретичару југословенског самоуправљања. Фонтана приказује нагу девојку како прескаче прождрљиви језик бика у покрету оргазмичког ослобођења. [...] Следећег дана вратила сам се до статуе и слушала локалног водича: ’Ово је статуа Европе’, поносно је изјавио. ’Овде је подгинута 1992. у знак сећања на европско признање независне Републике Словеније.’ То је радосно наивна слика европске романсе. Ту нема жртава, жртвених јараца, вампира, нити поља смрти. Лепотица и звер,

Али, које се то заиста значајне промене, тј. „нови комплети правила по којима се класификују идентитети”, какве помиње Рингмар, могу уочити у музици, на пример од првих остварења из оперског жанра – у операма XVII века?

Прво ново правило које је увео папа Пије II својим говорима о нама Европљанима тиче се чињенице да је он својим јавним излагањима, највише за тих шест година своје владавине средином XV века, јасно исцртао географске, односно симболичке, менталне границе нове заједнице, па тиме и нове верске, културне и политичке границе.¹²⁷ Обухватајући појмом Европа, као што је поменуто, и Пољску, Чешку, Шлезизију, Угарску, Литванију, те (античку) Грчку као европску колевку, као и земље под византијским утицајем, папа је тиме наративно потиснуо границу између Латина и „дојучерашњих” *источњака*, односно католика и верских Других – православца. Зато би неко узалудно тражио музички стереотип-конвенцију музике неке земље под византијским утицајем у западноевропској музици овога времена.

Ипак, временом, све до данас, симболичке границе Европе, њене политике и идеологије, а тиме и однос између *сопства* и *другог*, стално су мењани, као што су мењани и пре дискурзивне интервенције папе Пија II.

Тако, када се у VIII и IX веку славна војска Карла Великог борила са Лангобардима, Саксонцима, Аварима, Норманима, Словенима и Сараценима, ти

људско и божанско срећно коегзистирају. Ту нема силовања или заноса које наговештава класични мит. Радије, статуа слави савршени тренутак спајања и аутономије, узајамне радости и ослобођења, одвојености и јединства. Словенија је, на крају крајева, напустила Југославију да би се придружила Европи као независна државица. То можда још није брак, али је дугорочна веза. [...] Тешко би било замислити такву фонтану у Бриселу. Ту је најеротичнији предмет евро, а не Европа. Европа је превазишла своју телесност и своје митове. Нова застава небеско је плава са златним звездицама; нови новац нема заводљивих слика. Гвоздена завеса подигнута је 1989., али, по мишљењу многих становника источне Средње Европе, на њено место одмах је спуштена Златна Завеса. (Војм, Svetlana /2005/. *Budućnost nostalgije*, prev. Zia Gluhbegović i Srđan Simonović, Beograd, Geopoetika, 328–329.)

¹²⁷ Овде би се, наравно, могли призвати у дијалог бројни аутори који, изучавању питања друштвеног простора, границе, места и сл., попут Мишела Фукоа, Маршала Бермана (Marshall Bergman), Анрија Лефевра (Henri Lefebvre), Едварда Соџе (Edward Soja) и др., али у овом ионако предугом сегменту ове дисертације, за разраду тог занимљивог проблема нема места. Цео овај сегмент је, међутим, због природе проблема музичког оријентализма и пратећих појмова као што су „центар и периферија”, „колонизација маштом” и сл., заправо написан у имплицитном теоријском оквиру који чине радови наведених аутора, прилагођеном границама музиколошких потреба.

каролиншки војници – хришћани, каже Мастнак истичући речи бројних других аутора, заправо су се борили против „лабаве, аморфне масе коју су означавали речима *pagani, gentiles, infideles* и *barbari* [...] (Mastnak 2007: 27). Међу свим тим нејасно дефинисаним Другима, треба посебно у контексту ове приче о оријентализму, обратити пажњу на Сарацене који су испрва латинским хришћанима били непријатељи као и сви други непријатељи, заправо потенцијални поданици, па се зато сам назив „Сарацени” могао односити и на источњаке, Арапе – односно све муслимане, и на северњаке Нормане, на пример. Али, онога тренутка када су Сарацени (муслимани) почели да нижу победу за победом, да освајају важне стратешке тачке у до тада познатом свету и тиме прекидају латинске путеве трговине, опасно тим победама, како каже Мастнак, угрожавајући Рим, постали су *najgori* непријатељи. (*Isto*: 27). Још увек, међутим, нису постали и једини, нормативни непријатељ, тј. Непријатељ, јер је конкуренција била јака: Нормани су у неким писмима појединих папа називани горим од пагана, рђави хришћани били су вреднији презира од Јевреја и варвара итд. (*Isto*: 29). Како су се упркос статусу Сарацена као „најгорих”, практична савезништва хришћана са њима настављала при непрестаним средњовековним ратним сукобима, црквени дискурс, нарочито папе Јована VIII (872–882), поштрен је у циљу дисциплиновања хришћана и покушаја да се ти савези хришћана и Сарацена пониште. Тако су Сарацени постали „ђаволски, покварен и нечисти народ, ’синови блудницења’, ’ђаволови удови’, ’Белијарови синови’, ’ђаволско тело’, ’потчињени дијаболичном закону’ (*Isto*: 28). Али, будући да још није био повољан тренутак да се овакав дискурс о *непријатељским* Другима прихвати, настојања папе Јована VIII наишла су „на глуве уши” (*Isto*: 28). Тек када се приближио прелом миленијума и друштвена атмосфера се испунила пророчким, миленаристичким, есхатолошким, апокалипитичким и хилијастичким наративима, стекли су се услови за „спонатано” јединство и мир међу хришћанима (*Isto*: 30). То је био, Рингмаровим речима – „формативни тренутак”, што је црквена власт одмах искористила, тако што су хришћани, уз помоћ папа, упркос својим унутрашњим несугласицама, почели да одређеније проглашавају Маваре, Сарацене, Турке (дакле, муслимане) нормативним *непријатељским* Другим, који се разликује од (само) *далеких, егзотичних,*

источњачких/оријенталних Других или (осталих) верски Других. Тако је од тада муслимански свет све јасније постајао „антитетички систем, друштвени антихрист“ (Isto: 30). Апсолутни Други.

Када је неколико векова касније папа Пије II, исцртавао симболичке границе нове политичке заједнице – Европе, дакле, *европског хришћанског*, а не само *хришћанског сопства*, то му је омогућило да појача емотивни интензитет његових позива у рат. Јер, ако је многоглаво хришћанство „у којем је”, према папиним емотивним говорима, „сваки град имао краља, у коме је било толико владара колико је било кућа, а где су папа и цар – некада главе хришћанског света – постали фикције, *ficta nomina – picta capita*” (Isto: 58), било тешко мобилисати, или Алтисеровим речима, интерпелирати само из институционалног ауторитета, сада је папа имао на располагању још моћнији аргумент од пуког захтева једне институције, када је ватрено изговарао:

У ранијим временима били смо, наиме, потучени само у Азији и Африци, то јест, на страниј земљи, а сад нас је оно најтеже погодило у Европи, то јест у нашој домовини, у сопственој кући, у нашем пребивалишту (према: Isto: 57).

Папа Пије II је тачно знао и ко је то угрожавао, не само физички и духовно (верски), него и финансијски,¹²⁸ Европљане на њиховом тлу, а тврдио је да зна да је тај непријатељ дошао *однекуд, споља*. Сада, после пада Константинопоља, то су недвосмислено били Турци, а не више неодређено – Мавари, Сарацени, Агарени или Исмаелити и папин циљ је био јасан: „Европу очистити од Турака” (према: Isto: 56).

Врло брзо папин став о Турцима захваћен је и музичким језиком Западне Европе. Музика ће, наиме, убрзо потом изнедрити *alla turca* комуникациони код, који ће врло често својом карикатуралношћу, уносити у музичка дела „дозу

¹²⁸ Турско освајање Константинопоља, те веома важне стратешке тачке још од античког доба, представљало је велики финансијски крах за латински свет зато што је надзор над Средоземљем означавао заправо владавину читавим до тада познатим светом (Mastnak 2007: 18). Губитак Константинопоља уздрмао је (финансијске) темеље латинске империје. Папи Пију II остало је да макар присвоји културни капитал изгубљене територије.

комике”, како је то много касније објаснио Моцарт у свом писму оцу (према: Agawu 1991/2002: 120).

Иначе, за поменути идентификацију Другог као неког ко није само различит од *сопства*, већ и долази *изван*, може се рећи да је друго рингмаровско „правило” које је папа Пије II установио. Наиме, папин политички наратив је изузетно важан јер је он оличење институционалне производње и наметања моћи једног дискурса (Другима), у овом случају тзв. дискурса Запада. Као што је познато, Едвард Саид, а и многи други постколонијални теоретичари сматрају да је дискурс о Оријенту конструисан и дистрибуиран колонијалним дискурсом Запада, почев од XVIII века. Ипак, никако се не сме сметнути с ума поменути моменат када је Европа као, изразом Бендикта Андерсона (Benedict Anderson) *замишљена заједница*, *замишљено место* озваничена у говорима папе Пија II и то управо истицањем супротности између Европе и оријенталног *насилног* Другог, које се може, једним својим битним аспектом, управо тим чином насиља, довести у везу са грчким митом о отмици и силовању Европе. Та представа о Европи као жртви – најпре Зевса, после Турчина – која може остати пасивна жртва или се активно или „превентивно” бранити тако да се не зна ко је жртва, значајан је извор европских дискурса и политичких идеологија. Из тог извора је у неком тренутку настала и представа о Европи као жртви насилника којег је сама изнедрила, који не долази *извана*. Тако, пратећи, на примерима књижевних и ликовних дела, промене представа о Европи као месту, Паскал Детиранс (Pascal Dethurens) тумачи слику *Отмица Европе* (1933) Макса Бекмана (Max Beckmann) на следећи начин:

Аветињска сцена потпуно је недвосмислена: агресивни смеђе-црни бик са опасно предимензионираним роговима јесте у својој животињској прозирности сушто и савршено отелотворење бестијалности нацизма: а полумртва млада жена која јауче пресамићена на његовим леђима поново игра улогу Европе којој је суђена катастрофа. Речено језиком који жели да буде груби одраз те слике: Хитлер је силоватељ Европе. [...] Али, овде, за промену, и сасвим намерно, бик Зевс није бео; његова боја, та тако препознатљива смеђа, утолико је више набијена смислом, а ефекат је додатно ојачан чињеницом која бode очи, да је бик јасно сексуализован: то

је грубијан у чистом стању. Укратко, на тој слици, експресионизам штеди простор и равни, све је сведено на покрет увртања тела, и чудовишта и жртве. И нема више никаквог места: али ствар је у томе да је Европа постала *место*, може се рећи да је дала тело том месту, она је у целости место злочина, место погубљења, алегорија силованог места. Други, насилник, тај Зевс насликан као Хитлер, више не долази из прека, више није претећи странац, и не одводи принцезу према неком удаљеном и опасном другом месту. Након традиционалне просторне опозиције у миту између овде и негде другде иде дихотомија улога: Зевс и Европа су једно тело, они су исфантазирано тело, пошто нацистичка звер долази из Европе, она јој није страна већ је у суштини њен део. [...] ¹²⁹

Али, како је музика, односно опера, као сложени музичко-вербално-визуелни жанр забележила увођење овог новог сета правила идентификације *сопства* и *других* у конфликтну масу дискурса из доба зачетака Европе?

Текст се може задржати на примеру помињане Венеције. Када је Млетачка република крајем XVI века одбила извршење поменутог папиног наређења према којем је требало да све латинске земље укину „гостопримство” припадницима других вера, друштвени живот у Венецији настављен је као богата размена искустава, пракси и материјалних добара између њених држављана по пореклу, затим оних који су послом или силом прилика дошли у Венецију и добили њено држављанство на извесно време,¹³⁰ као и безмерне, стално променљиве масе путника-странаца. У таквим условима, музички живот је цветао као још једна од

¹²⁹ Paskal Detirans (2010). „Европа, место-fantazam“, *Mesta Evrope; mitovi i granice*, Stela Gerva i Fransoa Rose (ur.), prev. Olja Petronić, Snežana Spasojević, Beograd, Biblioteka XX vek, 30–31.

¹³⁰ О некој врсти визног режима и статусу придошлица у млетачком друштву, на пример Јевреја, о њиховим обавезама и правима унутар Венеције и ван републике, статусима *resident de intus* и *resident de intus et de extra*, видети: Ravid, Benjamin (2013). "How 'Other' Really Was the Jewish Other? The evidence from Venice", *Acculturation and Its Discontents: The Italian Jewish Experience Between Exclusion and Inclusion*, David N. Myers, Massimo Ciavolella, Peter H. Reill, and Geoffrey Symcox (eds.), Toronto: University of Toronto Press.

области у којима су приватни предузетници остваривали знатне приходе. За разлику од најранијих примера оперске продукције у Фиренци – где је овај жанр и осмишљен, Мантови и Риму, ствараних у оквирима имагинаријума династија Медичи, Гонзага, Барберини или црквене власти, нарочито у вербалној, визуелној – сценској и кореографској димензији, прилагођаваних тој аристократској публици која их је издашно финансијски подржавала, оперске представе у Венецији биле су осмишљаване, као што је поменуто, за много ширу, космополитску публику сачињену, притом, од припадника различитих друштвених сталежа. Ова продукција се, при томе, одвијала у врло добро организованој политичкој и административној структури млетачког друштва тако да је опера, са својим само на први поглед ничим ограниченим светом фикције који је производила, заправо била чврсто регулисана писаним и неписаним друштвеним правилима. Због тога је управо венецијанска опера XVII века, од свих других италијанских типова опере (али и других музичких жанрова), најбољи пример једног дискурса фикције (или нереференцијалног дискурса каквим се најчешће сматрала музика), који је у појединим аспектима могао бити рационалнији од важних, очекивано рационалних, „конкретних” дискурса цркве и државне управе, и то можда зато што је био производ њиховог укрштања, односно (њима) вишеструког потчињавања.

Под „конкретношћу” – на којој можда с правом инсистирају позитивистички истраживачи, замерајући Едварду Саиду и свим другим научницима постструктуралистичког усмерења, што се баве „представама” које подривају концепт „опипљиве реланости” – овде се подразумева читав низ пракси које су потпомагали црквени или државни дискурс. Када папа каже да су Турци „Белијарови синови”, знајући да таква тврдња може да има легитимитет само у оквиру црквеног дискурса, он, међутим, истовремено има моћ да Турке у Венецији заточи у гето, да правним механизмима ограничи и контролише њихово кретање или их избаци из хришћанске републике, да им допусти или ускрати практиковање верских обичаја, ношења етничких или верских симбола и слично, а тиме посредно утиче и на дисциплиновање (наравно, овде је овај израз примењен у значењу у којем га користи Фуко) хришћана који ту праксом потцртану различитост, сегрегацију или прогоне Других виде у својој

свакодневици и прилагођавају им своје друштвене праксе. О томе историчарима остају докази у виду докумената као трагови „опипљиве стварности” ренесансног друштва. Фиктивни оперски дискурс такође оставља трагове – позоришне зграде, либрета, рачуне, описе представа и сл. – али сувишно је напомињати да та стварност материјалне егзистенције опере и фиктивна стварност коју опера производи нису у непосредној вези. Пре се та непосредна веза, на шта се скреће пажња у овом сегменту текста, уочава између пракси и слика о реалности афирмисаних црквеним или државним дискурсом и оперске слике стварности. Фиктивна слика о свету коју опера ствара – попут фиктивне слике коју изучава Едвард Саид разматрањем већином књижевних дела XIX века – ипак због тога није мање формативна за ренесансно друштво и његове субјекте, и није нимало „наивна” (мада је тај закључак, али у вези са књижевним делима и у вези са конкретним дејством фикције књижевних дела на „опипљиву стварност” друштва XIX и XX века уједно и тачка најжучнијих спорења између Едварда Саида и његових критичара). Моћ опере, наиме, и осталих музичких жанрова, лежи у могућности непрестаног и неприметног преплитања, њене фикције са доминантним, „не-фиктивним” дискурсима. Реч је о оном циркулисању моћи по читавом друштвеном телу о којем је говорио Фуко и које је у дисертацији два пута помињано, други пут у вези са опусом Клода Дебисија. Ипак, као што је већ поменуто, оперска фикција није необуздана. Она у великој мери зависи од доминантних друштвених дискурса, али и конвенција музичког језика које мора у основи да поштује, ма колико их трансформисала. А управо та ограниченост конвенцијом, друштвеном и музичком/оперском, омогућава опери да досегне „предочиву реалност”, односно да буде у дослуху с неким њеним димензијама. Неке димензије, пак, из истог разлога ограничености конвенцијама, није смела да дотиче, јер у периоду историје о којем је реч опера није имала освешћене субверзивне потенцијале. На пример, неправду расизма и ропства опера је могла да региструје и утка у свој свет, али га тиме није учинила видљивим у смислу друштвене критике, већ је другачијом видљивошћу – једино уобличавањем те „егзотичности” у музичко-визуелно-вербалну оперску фикцију заправо потврђивала вредносни систем расистичког друштва.

Ако се понови питање вишеструког потчињавања оперског дискурса црквеном и државном дискурсу, треба приметити да је посебно занимљив већ поменути податак да су прве „праве” оперске представе – уместо претеча овог жанра – које су се у Венецији могле чути и видети од 1637. године, заправо извођене у посебној друштвеној атмосфери – у оквиру карневала као обредне форме званично ослобођене уобичајених стега друштвених прописа. Ипак, пажљивије прегледана узбудљива историја карневала, открива велики број – који се из године у годину и повећавао – прописа, декрета, препорука, шпијунских извештаја, инквизиторских инспекција којима је и током карневалских дана регулисан социјални живот Венеције, и којима је заправо одржаван тај празнични „организовани хаос” као пожељна институција каналисања друштвених тензија.

Тако су се, на пример, према истраживањима Џејмса Џонсона (James Johnson),¹³¹ захваљујући фестивалском обичају ношења маски и у венецијанским комерцијалним оперским позориштима отвореним за све учеснике карневала, у публици могли мешати племићи и стране дипломате са просјацима, даме са проституткама, жене преобучене у мушкарце са мушкарцима преобученим у жене, итд., као што је то чињено на тргу. Међутим, архитектонска регулација венецијанског позоришног простора која је подразумевала поделу на затворене ложе, омогућавала је маскираним посетиоцима да, заузимајући одговарајуће ложе, поново успоставе уобичајену друштвену хијерархију, можда чак и чвршће него што су то друштвена правила налагала. Тако је истовремено процес наизглед „друштвеног опуштања” или „предаха” био и пример учвршћивања успостављених друштвених позиција. Опера је, дакле, како би рекао Жозеф Салазар (Philippe-Joseph Salazar) у вези са француском опером, полако постајала друштвена представа, представа друштва, која ће касније од позоришта начинити вишезначни простор, намењен позоришним представама, али касније и разноликим политичким скуповима (Salazar 1980/1984: 85).

Због свега тога опера је као врста забаве свакако (макар економски) „високе” категорије у односу на народне, уличне, лакрдијашке забаве, упркос тој

¹³¹ Johnson, H. James (2011). *Venice Incognito: Masks in the Serene Republic*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

карневалској слободи, ипак била компромисна комбинација одавно и строго утврђених конвенција: музичких, театарских, државних, политичких, друштвених и пословних (финансијских).

И ако би се текст напоскон усмерио ка сагледавању зачетака *alla turca* комуникационог кода или музичке конвенције, ипак би се најпре требало присетити оштрих речи папе Пија II, које су одјекивале латинским друштвеним дискурсима, од XV века, да Турке треба прогнати из Европе, а које притом тада није било ни лако не послушати с обзиром на честе ратове Млетака и отоманских Турака. Укупно је вођено осам ратова између Млетака и отоманских Турака од 1422. до пропасти Републике – 1797., приликом којих је Венеција често губила значајне поседе у Средоземљу који су јој до тада обезбеђивали богате приходе. Ипак, треба одмах узети у обзир и чињеницу да је колонија Турака живела у Венецији заштићена млетачком одлуком да не прогна те придошлице, већином трговце и занатлије који су ту временом основали породице и постали привремени млетачки држављани, доприносећи млетачкој привреди и плаћајући знатне, двоструке порезе – и као досељеници и као привредници. Осим тога, у оперској публици често су седеле дипломате, високи представници страних делегација, тако да су оперски ствараоци, под контролом државно-градске управе, морали водити рачуна о друштвено прихватљивом – дипломатски и финансијски адекватним – оквирима у којима би се њихова машта или страсти могле разбуктати. Што се тиче турских становника Венеције, као што се може претпоставити, већина њих ипак данима није излазила из својих домова када битке на Средоземљу нису биле повољне по Венецију (Alm 1996: 243). Зато су, каже Ајрин Алм, 1621. године Турци закупили једну палату, *Fontego dei Turchi*, која је служила као нека врста гета, у којој су живели, складиштили робу и трговали, која је ноћу закључавана и из које су имали званично додељено право да излазе само у одређеним периодима дана. Због свега тога, симптоматично је да турских тема и плесова нема у венецијанским операма све до позног XVII века, јер је, с обзиром на млетачке поразе на мору, то била сувише осетљива друштвена тема да би могла служити забави. (Али, зато, као што је већ поменуто, венецијанска опера није оскудевала у приказима других „оријенталаца”, античких или тада савремених муслимана – Мавара, индијских или египатских,

Персијанаца, Албанаца, као и бројних представника других азијских и представника афричких народа, који нису доживљавани као непријатељски. Они који су доносили капитал, било да су испоручивали или куповали луксузну робу или били сами роба – робови, били су и даље друштвено прихватљиво забавни, нарочито због своје „егзотичности“.) Међутим, онога тренутка када је Венеција забележила прве значајне победе у рату, оперски ликови Турака се појављују на сцени као уметничким средствима ублажени примери млетачке надмоћи и можда попуштања друштвене тензије – стилизованим слављењем, ликовањем. Тако је, на пример, у опери *Тамерлан Велики* (1689), према речима Ајрин Алм или Еленор Селфриџ-Филд (Eleanor Selfridge-Field) које су имале приступа сачуваним фрагментима венецијанских раних опера, пораз Турака из 1402. године преиначен у слику монголске победе над Турцима у пределима Азије, док је у опери *Ирена* (1694) источњачки владар Мехмет у либрету описан као занимљива личност наглашених и порока и врлина, сјајног образовања у области науке и књижевности, и полиглота, који се заљубљује у робињу Ирену и због љубави преузима нови територијални освајачки поход.¹³²

Многе венецијанске опере, макар њихов музички запис – партитуре изгубљене су, па Алм изводи, на основу фрагмената сачуваних нота, претпоставке о томе да у операма *Тамерлан Велики* и *Ирена* музички језик у вокалним деоницама и пратњи, који је највише требало да репрезентује ове ликове „оријенталаца“, није одступао од конвенција тадашње уобичајене италијанске, „западњачке“ музике. Међутим, с обзиром на тада још неучвршћен јасан статус опере као жанра који ће слушаоци пажљиво, уместо летимице, тек ту и тамо са удубљивањем и послушати, и због тога специфично (не)усклађене елементе у којима су до изражаја долазили различити видови креативне експресије (музичке, плесне, говорне и др.), публика је, карневалски костимирана, имала прилике да, с мање или више пажње прати, осим других маскираних посетилаца у тетару: два до пет чинова опере, али и прологе, плесове (*balli*), инструменталне међучинове

¹³² Називи ових опера у оригиналу гласе: *Il gran Tamerlano* и *Irene*. Музику за прву оперу написао је Марк Антонио Циани (Marc'Antonio Ziani, с. 1653–1715), а за другу Карло Франческо Полароло (Carlo Francesco Pollarolo, с. 1653-1723). О сачуваним, оскудним подацима из либрета ових опера, видети: Selfridge-Field, Eleanor (2007). *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stanford: Stanford University Press, 187, 210.

(*intermedi*), комичне међучинове (*intermezzi*), хорове (*cori*), сцене батака (*battaglie*) које су могле бити хорске (*cori*), или плесне (*balli*), са разрађеном костимографијом и кореографијом, и виртуозне соло инструменталне наступе.¹³³

На основу сачуваних података управо о броју и врсти ових међучинова, највише о плесним тачкама или инструменталним наступима, као и на основу мемоара појединих тадашњих кореографа, и сличних извора, види се да је – ако и није било још ни назнака неког утврђеног скупа конвенција *музичког оријентализма* у наведене две парадигматичне опере (који би се онда могао уочити и у чисто инструменталној музици), у опери *Тамерлан Велики* постојао макар један плес (*ballo*) у којем је осам комичних ликова-плесача имало „турске инструменте” имитирајући ансамбл турских ратника – јаничара, док су у опери *Ирена* у четири комична међучина (*intramezzi*) наступали: плесачи у улози Турака од којих су једни ћутали а други изговарали текст, затим маварских и турских евнуха са тамбуринама и другим турским инструментима, као и плесачи у улози јаничара праћени звуцима труба и тимпана.¹³⁴

Да су европски композитори у XVII веку имали тек посредне представе о томе како је звучала музика јаничара, преовлађујућ је став музиколога у не тако бројним радовима о овом научном питању. Тако Булент Аксој (Bülent Aksoy) сматра да су најраније утиске о османлијској војној музици Европљани могли да стекну у доба крсташких ратова, док су касније могли нешто више о војној, али и уметничкој османлијској музици да сазнају из путописа појединих Француза и Италијана који су неко време провели у деловима Отоманског царства.¹³⁵ Међутим, стиче се утисак, да се у затвореном дискурсу музикологије превиђа чињеница како су макар становници Млетачке републике били у свакодневном

¹³³ У зависности од материјалног стања театра и племићке породице у чијем је власништву театар био, разликовао се и број, врста и распон раскоши ових структуралних делова ране венецијанске опере, као и тема опере, особе којима су опере посвећене и с тим у вези и начин на који је опера уобличена. Упор.: Selfridge-Field 2007, 49–51.

¹³⁴ *Isto*: 187, 210.

¹³⁵ Аксој истиче допринос француских путника Бертрандона де ла Брокијера (Bertrandon de la Broquièrre) у XV веку, Пјера Белона (Pierre Belon du Mans) у XVI веку, италијанског млетачког повереника Ђованија Батиста Донада (Giovanni Battista Donado) у XVII веку, те оријенталисте Антоана Галана (Antoine Galland) у XVIII веку. *Isto*: 231, 233.

додиру са културом Турака настањених у Венецији, те су тако свакако могли да чују и турску музику, као и да је размена ратних или трговачких заробљеника (које су размењивали пирати са Средоземља са млетачким властима), турских и млетачких, као уобичајена друштвена пракса у ратним условима, сигурно допринела много ближем упознавању разлика између Турака и Млетака, па и њихове музике, него што је то учинила неколицина путописа, чак и ако су делови тих (војних, дипломатских, политичких) путописа одмах искоришћени у књижевним делима. Осим тога, не треба превидети ни податак о изузетној мобилности становника, нарочито одређених професија, током ренесансе и касније. Могуће је да су музику јаничара италијански композитори могли да чују у Бечу или другим местима – на пример у свим трговачким центрима, поморским лукама, градовима велике културе али истовремено и размене заробљеника, попут Александрије, на пример и др. – у којима је било интензивних сусрета између „Западњака” и „Источњака”. Међутим, од тих претпоставки о западњачком познавању „праве” музичке и опште културе Турака, много је значајнија претпоставка о начину на који су тзв. западњаци стварали *представе*, најчешће стереотипне, о Другима, у овом случају о Турцима, што је била важна, као што још увек јесте, пракса друштвене категоризације.¹³⁶ С тим у вези може се искористити, при доношењу закључка о тим западњачким или, у овом примеру прецизније речено, млетачким замишљањима Других, чињеница да су ипак као дуготрајна парадигма латинског непријатеља, Турци, без обзира на оне представнике тог народа који су били мирни млетачки житељи, свакако пре

¹³⁶ Истраживања проблема стереотипа веома су обимна. Овде ће бити наведена само два мишљења о стереотипима троје аутора. Та два мишљења се подударају у томе што су њима стереотипи представљени као нормалне сазнајне функције, а не последице фрустрације и патологије. Тако Пјер Л. ван ден Берге (Pierre L. van den Berghe) каже: „Стереотипи су углавном опортунистички водичи за акцију у ситуацијама у којима су информације непотпуне. Они понекад могу да изражавају дубоко укоренење предрасуде, али за већину људи, они само одражавају нужност да се праве одлуке боље од насумичних, уз минималне информацијске трошкове, често у недостатку времена”, док Адам и Џесика Купер (Adam Cooper, Jessica Cooper) износе следеће мишљење: „...Стереотипи су оптерећени пристрасношћу, наливени привлачностима или несклоностима, спојени са страховима, жудњом, јаким жељама, поносом и надом. Штагод да описује, стереотип то процењује помоћу одговарајућег осећаја. Осим онда када намерно суспрежемо предрасуде, ми не проучавамо неког човека да бисмо просудили колико је лош. Ми видимо румено девојче, свеца-свештеника, Енглеца без смисла за хумор, опасног Црвеног, безбрижног Циганина, лењог Индуса, препреденог Оријенталца, сањалачког Словена, непостојаног Ирца, стопостотног Американца”. Према: Marković, Predrag (2002). „'Civilizacija' protiv 'varvarstva': prilog teoriji zajedničkog porekla etničkih stereotipa”, *Nova srpska politička misao*, Posebno izdanje 3: Etnički stereotipi, 5–31 (8, 6).

замишљани у колективној представи Млетака и другог италијанског становништва као ратоборни, војнички, него делом свакако и мирољубиви, хедонистички народ који онда зато ужива највише у суптилним љубавним романсама и сличним музичким жанровима. Јер, потреба да се брани *patria* Европа, та идеологија одбране отаџбине, као једна од најчешће активираних у историји човечанства, и с тим у вези неопходно стварање слике *апсолутног непријатеља*, превагнули су и у музичкој карактеризацији Турака. Стога се такође може, на основу секундарних извора, претпоставити да је управо због тога у операма коришћена музика, односно звук оних инструмената који су најупечатљивије репрезентовали најлакше, најбрже и друштвено најцелисходније формирану представу, стереотип о Турцима као превасходно ратничком народу. Можда су, осим звукова тамбурина, тимпана и труба, који притом због своје бучности свакако нису указивали на софистицираност оперских ликова с којима су ти звуци били у вези, могле, бити, евентуално, коришћене и карактеристике турске обредне музике. Ипак, чини се, и према насловима, односно темама опера,¹³⁷ да је војни аспект турског света био, макар у забавним жанровима попут опере XVII века ипак примаран, а да је, осим тога, поменуто поштовање друштвених конвенција, у овом случају папске, црквене одлуке да Турци (као и Грци и Јевреји) могу своје обреде да практикују само у својим гетима, спречавало зато оперске ствараоце да обредну турску музику на сцени учине друштвено видљивом, тј. чујном.¹³⁸ Овим претпоставкама, од којих је свака и у вези са стварањем стереотипа о Турцима као ратничком, верски неприхватљивом и стога нецивилизованом, несофистицираном народу, могу се додати и бројне друге, од којих се једна чини посебно интересантном. Наиме, у вези са опером *Ирена*, као што је поменуто, наведен је у дидаскалијама податак о плесачима који су изговарали неки текст, мада није прецизирано на којем језику. У овом случају може се посредно доћи до једне вероватно добре претпоставке о природи и

¹³⁷ Реч је о темама наведених двеју опера, као и о темама других опера о којима нема довољно података, попут: *Султан (L'Ibraim Sultano, 1691/8)* и *Пустоловине Ерминије и Клоринде (Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda, 1691/3)* Карла Франческа Поларола, *Василије, краљ Оријента (Basilio, re d'Oriente, 1691/6)* Франческа Наваре и др.

¹³⁸ Млеци су, иначе, као и странци, смели да посећују гета, тако да су могли бити упознати и са обредима гетоизираних народа, али их, свакако, нису смели промовисати.

функцији тог текста, ако се истакне интересантно запажање из истраживања музиколога Дона Харана (Don Harrán) о репрезентацији ликова Јевреја у италијанској вокалној и плесној музици од XV до XVII века,¹³⁹ и направи аналошка везу између тог истраживања и овог „турског питања”. Наиме, Харан објашњава да су Италијани неговали, у оквиру карневалске забаве, специфичне песме и игре којима су репрезентовали различите ликове Других – регионалних, етничких, расних, итд. То су биле песме и игре недвосмислених назива *veneziana*, *napolitana*, *todesca*, *moresca* и сл., а међу њима је постојала и *ebraica* („јеврејка”, „јеврејска песма”). Она је – према једној од бројних Харанових тврдњи из његове слојевите студије – попут осталих напева служила забави, комичном представљању Јевреја, не ради дискриминације и искључивања, већ напротив, ради укључивања јеврејских напева у шаролики свет италијанског карневалског весеља. С обзиром на то да је, како је описано у појединим поемама и путописима странаца, хебрејски језик, нарочито при тихим јеврејским молитвама, Италијанима и другима звучао егзотично, као неразговорно мрмљање, брбљање, замуцкивање, притом назалне интонације, уљкавог призвука и испреплетеног, збрканог изговора у колективној молитви, све је то потом пренето и у музику: као хетерогласје без нарочите ритмичке усаглашености гласова и правилности ритмичких група, без мелодијског сагласја гласова и осмишљеног кретања мелодијске линије, уз понављање тонова аналогно замуцкивању у говору и сл.¹⁴⁰ Ако се овај увид пренесе на поље евентуално употребљеног турског језика или његове имитације у опери *Ирена*, могло би се с правом наслутити да је и турски језик Италијанима и другим тзв. западњацима звучао необично, сигурно не питко и певно попут већине италијанских дијалеката, те да је и у том смислу, звук, интонација турског језика допринела, ако не карактеристикама појединих параметара (мелодије, ритма, хармоније) раног музичког оријентализма, онда макар његовој изражајној сфери – одсечној и робустној, која је у одговарајућем контексту могла допринети комичном ефекту, и у том смислу, можда

¹³⁹ Harrán, Don (2008). "Between Exclusion and Inclusion: Jews as Portrayed in Italian Music from the Late Fifteenth to the Early Seventeenth Centuries", *Acculturation and Its Discontents: The Italian Jewish Experience Between Exclusion and Inclusion*, (eds.) David N. Myers, Massimo Ciavolella, Peter H. Reill, and Geoffrey Symcox, University of Toronto Press, 72–98.

¹⁴⁰*Isto*: 80.

добродушно, а можда супериорно исмевајућем односу према оперским ликовима Турака. Да је таква претпоставка вероватно тачна, може се закључити на основу аналогije са примером Молијерове (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) комедије *Грађанин племић* (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670) за коју је музику писао Жан-Батист Лили (Jean-Baptiste Lully, тј. Giovanni Battista Lulli), пореклом Италијан. У овој комедији-балету су с врло комичним ефектом коришћени турски и сабир – језик медитеранских трговаца, заправо мешавина речи различитих језика земаља медитеранског басена. Одломак те комичне употребе (романских и) оријенталних језика (која иначе у овом комаду није сама по себи сврха већ служи подједнако исмевању и Француза – појединих припадника средњег сталежа и Турака, или чак мало више Француза), може овде, без губитка смисла, односно функције и ефекта, бити наведена и у српској верзији, у преводу Молијеровог комада који је начинио Симо Матавуљ.¹⁴¹ Турски *ballo* с Лилијевом музиком, у Молијеровој комедији описан је овако:

Pojava IX

Prvi izlazak baleta. Turska ceremonija.

Muftija, Derviši, Turci, Pevači, Igrači, Svirači. Šest Turaka, dva po dva, uz pratnju muzike dolaze na pozornicu. Oni nose tri vrlo dugačka ćilima pomoću kojih naprave nekoliko figura; zatim dignu visoko ćilimove, a ostali Turci prolaze ispod njih pevajući, pa se poređaju sa obe strane pozornice. Muftija, u pratnji četiri Derviša, dolazi na kraju. Zatim Turci prostru ćilimove i kleknu na njih. Muftija i Derviši ostanu stojeći u sredini; Muftija, beklejajući se i previjajući se, priziva boga, diže bradu uvis i mlatara rukama pored glave, kao da su mu to krila. Ostali Turci metanišu vičući: Alah! Zatim ustanu, opet kleknu, ustanu, neprestano vičući: Alah! i tako nekoliko puta do kraja prizivanja. Najzad, Derviši

¹⁴¹ Molijer, Žan Baptist Poklen (1960). *Građanin plemić*, prev. Simo Matavulj, stihove preveo Dragoslav Pić, Beograd: Prosveta, Nolit. Због речи које потичу из латинског, италијанског и других језика, читав овај одломак текста написан је латиничним писмом.

dovode pred Muftiju Žurdena, koji je za to vreme, u turskoj nošnji, obrijane glave, bez čalme i sablje, stajao po strani.

MUFTIJA (okrenut Žurdenu peva)

Se te sabir,
ti respondir;
se non sabir,
tazir, tazir.

Mi star mufti,
ti ki star ti?
Non intendir?
Tazir, tazir.

[Ako znaš, odgovori; ako ne znaš, ćuti. Ja sam muftija; šta si ti? Ne razumeš? Ćuti, Ćuti]. U sledećoj sceni Muftija pita Turke koje je vere Žurden: Kažite, Turci, ko je ovaj čovek. Je li on anabaptist?] Dva derviša odvode Žurdena.

MUFTIJA: Dice, Turke, ki star kista? Anabaptista, anabaptista?

TURCI: Jok!

MUFTIJA: Cvinglista?

TURCI: Jok!

MUFTIJA: Kofita?

TURCI: Jok!

MUFTIJA: Husita? Morieta? Fronista?

TURCI: Jok! Jok! Jok!

MUFTIJA: Star pagana?

TURCI: Jok! Jok! Jok!

MUFTIJA: Luterana?

TURCI: Jok!

MUFTIJA: Puritana?

TURCI: Jok!

MUFTIJA: Bramika? Mofina? Curina? [Mofina i Curina su, izgleda, Molijerove kovanice.]

TURCI: Jok! Jok! Jok!

MUFTIJA: Jok, jok, jok. Mahometana? Mahometana?

TURCI: Ej, valah! Ej, valah!

MUFTIJA: Komo kamara? Komo kamara?

TURCI: Žurdina, Žurdina!

[Odavde do kraja čina Molijer upotrebljava jezik koji je stvorio prema onom koji se govori na afričkim obalama Sredozemnog mora, kao i po zemljama Bliskog Istoka]

MUFTIJA: Mahometa per Žurdina!

mi pregar sera e matina.

Voler far un paladina

de Žurdina, de Žurdina;

dar turbanta, e dar skaruina

kon galera e brigantina,

per defender Palestina.

Mahometa per Žurdina

mi pregar sera e matina, itd.

(...)

MUFTIJA: (odlazi igrajući i pevajući) Hu la ba, ba la šu, ba la ba, ba la da.

TURCI (pošto je Muftija izišao, igraju i ponavljaju iste reči) Hu la ba, ba la šu, ba la ba, ba la da.

Осим интонације и метрике речи које су овде посебним поетским средствима учињене наглашено звучно комичним, што је могао, дакле, бити случај и у осталим европским раним комичним операма, посебном изразу музичког оријентализма, *alla turca* музичке конвенције, доприносила су, уз костимографију и шминку, такође и представљања специфичних израза лица и покрета Турака у ратничким замасима оружјем или војничком ходу, обредним радњама, плесу и сл. Посебно је важан већ поменути податак да је венцијанска опера – за разлику од ране француске опере као представе монархије – већ у XVII веку сматрана друштвеном представом, а не приказивањем само владајућег слоја Млетачке републике. На сцену у Венецији више не излазе племићи, као у другим италијанским градовима или у Француској, те покрети плесача нису подвргнути строгој кодификацији која одговара представама извођеним на двору (Alm 1996: 248). Због тога су многи француски путописци сматрали покрете, игре у венцијанским операма гротескним, сматрајући да балет у тим операма, због кршења до тада утврђених правила, заправо и не постоји. Венецијанске опере су биле пуне наглашених покрета, скокова, акробација, комичних и гротескних елемената, што су све могли да изведу и себи то и „приуште”, захваљујући правилима друштвеног бонтона – унајмљени професионални плесачи, за разлику од вештих, али кодексом одговарајућег понашања онемогућених плесача из кругова аристократа (*Isto*: 248). Тако је током XVII века у Венецији чак изграђен читав речник покрета којима су репрезентоване различите нације, професије, узрасти, родови, друштвени положаји, итд. (*Isto*: 248). Ако су у операма *Тамерлан Велики* и *Ирена* Турци представљени ратничким, освајачким темама (чак и у опери *Ирена* у којој је тема љубави у првом плану, али је зато територијално

освајање ипак у основи радње), затим звуком бучних, ратничких инструмената, и можда својим матерњим језиком који је „западњацима” вероватно био необичног звука, онда би се могло претпоставити да ни њихови покрети нису били уобличени као префињенији, племенитији од наведених примера. Бука и бес, дакле, тј. нецивилизованост, недостатак префињености, деликатности, агресија, снага, енергичност, рескост – тако би се могле описати основне одлике стереотипне представе о Турцима у венецијанским оперским делима XVII века, у доба још увек зачетака Европе као нове политичке и симболичке заједнице.

Представити необуздану агресију тих нецивилизованих *других* који се разликују од *нас цивилизованих Европљана чија се култура темељи на врхунским донетима античке Грчке* или се тој њиховој примитивности смејати, подједнако колико и својим манама или ипак више или другачије, два су пола између којих ће се конституисати и касније примењивати изражајна музичка средства ове посебне категорије музичких конвенција представљања тзв. Оријента, познате под називом *alla turca*. Као и друге подврсте музичког оријентализма и *alla turca* конвенција се у музици непрестано, интертекстуално надовезивала на претходне употребе овог музичког вида репрезентације Другог.¹⁴² Ако се поуздано може рећи да је опера XVII века (венецијанска, али и друге италијанске опере, као и француска о којима овде није било речи) поставила темељ макар неколицине музичких средстава која се користе при репрезентацији турског Другог, као што су *forte* динамика коју производе војни ударачки или лимени дувачки инструменти (велики бубањ, чинели, даире, триангл, трубе), дводелни такт као логична потпора војничког корачања, маршевска изразита ритмика јасних акцената, поновљени тонови као последица триангл технике ударања и орнаменти, онда је тај скуп средстава, без обзира којим је све путевима пролазио по музичком свету Европе XVII и XVIII века,¹⁴³ касније био поуздана основа коју

¹⁴² Занимљиво је да се у појединим случајевима српске музике XX века, као на пример у балету *Охридска легенда*, појављује та изворна *alla turca* конвенција (брзи темпо, маршевски ритам, такт 2/4, „ратнички” перкусиони инструменти), наравно, прилагођена Христићевом музичком идиому.

¹⁴³ У овом тексту је већ поменуто да треба стално имати на уму колико су музичари били мобилни у Европи, у периоду ренесансе и касније. Многи италијански композитори, на пример, истовремено су писали опере за италијанска, француска и немачка позоришта, непрестано мењајући места свог боравишта и намештења, тако да није необично што је *alla turca* мода врло брзо проширена по свим доминантним европским културама.

су композитори могли да усвоје као већ препознатљиви музички код, уклапајући их у изражајна средства сопствене епохе и свог идиома.

И заиста, наведене ране манифестације музичког турцизма показују у потоњим вековима своје логичне наставке. Није нимало чудно што ће, на пример, читав век касније, у стилски већ сасвим промењеном језику музике, Моцарт, као што је већ поменуто, писати оцу да ће у опери *Die Entführung aus dem Serail* (*Отмица из сараја*) користити *турску музику* како би унео дозу комике у сцену када Осмин испољава бес. Кофи Агаву, из семиотичке истраживачке позиције, запажа у овом примеру да је Моцарт тачно могао да предвиди (комични) утисак, који ће његова „турска” музика оставити на публику и у томе види важну комуникациону улогу одређених музичких кодова. Али Агаву сувише олако прелази преко тога, и само каже да је комуникациона размена кодова у XVIII веку била могућа захваљујући афинитету XVIII века према егзотици (Agawu 1991/2002: 120).

Али све ове примере *alla turca* музичких конвенција, или *alla ungarese*, *alla zingarese* и других, међу другим ауторитетима отписује и Карл Далхаус када, каже да се функција музичке „егзотике” која је, како примећује, све учесталија током XIX века, састоји само у томе да одступи од естетичко-композиционо-техничких норми европске музике (Dahlhaus 1980/2007: 299). Исто одступање Далхаус приписује и примени фолклорних елемената у уметничкој музици као назнака/конвенција/означитеља националних локалитета, као и евоцирања музиком слика природе које су, пак, како примећује, у блиској вези са националним локалитетима. Заправо, овај став о само „одступању” и по значају ништа више, како их Далхаус означава и класификује, произлази из Далхаусове категоричне сумње у способност музичке референцијалности. То што Далхаус изједначава функцију тзв. егзотике, фолклорних елемената и тонско сликање природних феномена као „одступање” од утврђених норми европске музике потпуно је тачно, али из прећутане, необразложене позиције политичког дискурса моћи који подразумева имплицитну подршку мреже, временом развијаних и чврсто међуусловљених, бројних других дискурса: дискурса аутономије уметности који подразумева привилегованост уметности и приписану универзалност, њену изузетност и изузетост из света вануметничког, њену

формалистичку и поетичку заокупљеност самом собом, затим свих институција које такву аутономију подржавају, али исто тако и дискурса прогреса и модернизације као критичке логике променљивости у оквиру аутономије уметничких дела. Када Далхаус, притом, дода да образложење музичких феномена увек мора да полази од композиционо-техничких елемената – што је тачно, али Далхаус не помиње да дискурзивна интерпретација формалне анализе никада није таутолошка – а да упуштања у, како каже, мутне спекулације о међуодносима економских, социјално-психолошких, тј. свих оних категорија које долазе изван музике и композиционо-техничких категорија никада нису довољне (*Isto*), онда се он заклања иза политичности свог музиколошког става. У овом случају то значи да, уопштавањем термина „егзотика”, Далхаус потискује све оне слојеве који овај појам сачињавају, чиме се спречава (постструктуралистичка) потрага за тренутком и извором у којем је једно од значења овог појма добило доминантну улогу. Јер појам „егзотика” скрива у својим слојевима друге појмове, као што су: раса, класа, локација, категоризација. Али, Далхаус из чврсте позиције доминантног знања тврди да се повећање примене музичке егзотике током XIX века заиста поклопило са Наполеоновим (Napoléon I Bonaparte) војним походима у Египат, али да је заправо тада до тог повећања дошло из чисто музичких разлога, и то неминовно, јер је управо тада наступио композиционо-историјски тренутак у којем је функционална хармонија прерасла у колористичку хармонију (*Isto*: 301). Да Далхаус није битним аспектима свог музиколошког опуса с разлогом утицајан, чинило би се сасвим невероватним његово поменуто одбијање или искрена немогућност да направи везу између онога што сам помиње: Наполеоновог војног похода у Египат и повећања интереса публике и композитора за тзв. музичку егзотику. Али, није ли то управо пример (овде Далхаусовог, али заправо широко распрострањеног) потпадања под дејство једног дискурса моћи, у овом случају вековима, из најразличитијих перспектива учвршћиваног дискурса о народима са Истока – дискурса оријентализма? Ако је Далхаусу главна препрека у уочавању везе између империјализма и тзв. музичке егзотике било његово уверење да музика не може да упућује на било шта одређено ван себе саме, да захвата одређена друштвена знања, чак и када се прави/показује да то чини, или када нешто што упућује на „предочиву стварност”

тек означава, остаје реторско питање: како је онда могућно да је Далхаусов став кореспондирао са ставовима књижевних историчара који упркос референцијалном медију књижевности такође нису могли да повежу, како Саид каже, „дуготрајне, грозоморне свирепости ропства, колонијалног и расног угњетавања и империјалног потчињавања, и с друге стране поезију, прозу и филозофију друштава у којима такве свирепости постоје” (Said 1993/2002: 13)?

Конституишући Европу као домовину хришћана, папа Пије II је својевремено, током XV века, говорио о томе да Европу угрожавају непријатељи који долазе *споља*, однекуд, са муслиманског Истока. Као што је поменуто, временом су, међутим, представе о Европи и њеним Другима, међу којима су били најразноврснији Други, па и Други као *апсолутни непријатељи*, мењане у складу са константним променама и разноликим потребама европских друштава, тако да је у XX веку, што је такође поменуто, са доласком Хитлера на власт настала и представа о Европи као жртви насилника којег је, међутим, сама Европа изнедрила, дакле о Другом који није дошао *споља*.

Али од дискурзивне интервенције папе Пија II у XV веку до схватања Другог као *апсолутног непријатеља* којег је створила сама Европа у XX веку, без престанка су европским дискурсима циркулисале најразличитије представе о Другима. У уметности су осим непријатељских и „егзотичних” колективних или индивидуалних Других, временом стваране представе и о расно Другима који долазе *споља* и који нису сматрани само „егзотичним”, већ пре свега инфериорним, а такође су у доминантним европским буржоаским друштвима имагинацију људи закупљали многи облици наводне инфериорности: класно Други, социјално Други, многи етнички Други, као и здравствено Други којима је здравствена Другост могла бити и спочитана због свега наведеног – „инфериорне” класе, расе, рода, социјалног статуса и сл. Тако је, на пример, оперски лик Риголета био замишљен као комплексан спој ниске класе, физичког деформитета, психолошких проблема, због чега је морао бити кажњен (болем тиме што је постао и убица, и то сопствене ћерке). Оперски лик Кармен је комбинација класне, родне и етничке „инфериорности” због чега је Кармен морала да буде убијена – како би слика белог буржоаског мушкарца о друштвеном поретку који је створио, остала ненарушена; ликови Мими и Травијате су замишљени као комбинација ниске друштвене класе или

проблематичног социјалног понашања/статуса због чега су ове жене морале бити болесне од туберкулозе која их је, пре него што их је убила – како је у другом контексту и на другим примерима женских ликова приметила Сузан Зонтаг (Susan Sontag), чинила још привлачнијима јер су од те болести жене (као већ Друге) биле још женственије (још више Друге): биле су врло мршаве, а онда су и њихови удови и врат изгледали лепо издужено, биле су сјајних очију, бледе коже, и од температуре зарумењених образа (Sontag према: Hutcheon and Hutcheon 1996: 38). Лик жене је у Шенберговој опери *Erwartung* (*Ишчекивање*) чак без имена, без класе, али је реч о преступници – жени која је у вези са ожењеним мушкарцем, која је вероватно хистерична јер јој је ум толико помућен да се из њеног говора и не може сасвим поуздано знати да ли је она и убица или није, док је лик Воцека, сиромашног војника који пати од халуцинација – шизофрен (Tambling 2004), параноичан и зато је и убица, тј. неко ко, иако је заправо жртва самог друштва, мора бити затворен, склоњен у тмину друштвених криминалаца и маргиналаца сваке врсте.

Сви ти класни, родни, социјални, здравствени Други, били су европски инфериорни Други, али су као инфериорни Други замишљани и читави европски географски простори, са својим становништвом. Тако је Исток Европе, као што се то могло видети и из дискурзивних исцртавања граница Европе које је начинио папа Пије II, често, према државнополитичким потребама мењао свој значај и улогу. При томе је статичка конфигурација простора, врло лако прелазила у категорије *симболичке картографије* у којој су *менталне мапе* (које подразумевају, осим географских параметара, и духовне, политичке и моралне параметре) постајале важније од физичких мапа са уцртаним рекама и планинама (Subotić 2007: 9, 10). Зато је Ерик Хобсбом (Eric Hobsbawm) тврдио да истицање разлика у Европи, са њеним увек променљивим границама, често није било засновано на географским параметрима – чак и када је за то истицање коришћен географски дискурс, или одређеним идеолошким циљевима, мада је по правилу било артикулисано у одговарајућем идеолошком оквиру, већ је увек било ослоњено на психолошко осећање супериорности и инфериорности:

Истинска разлика раздваја осећану супериорност од инфериорности, која се намеће онако како су их дефинисали они који себе виде као *боље*, то ће

рећи обично као припаднике више интелектуалне, културне или чак биолошке класе од оне којој припадају њихови суседи (Hobsbawm према: Subotić 2007: 13).

О посебном делу Источне Европе, Балкану, историчарка Марија Тодорова је написала 1997. године, као што је познато, књигу *Imagining the Balkans (Имагинарни Балкан)*, подстакнута методом истраживања тзв. Оријента коју је применио теоретичар књижевности, компаратиста Едвард Саид. Тодорова је притом нагласила да, као историчарка друштва, увиђа да постоји значајна разлика између *историјског* приступа проблему Оријента или Балкана и *постколонијалног теоријског приступа* (што значи и постструктуралистичког дискурса), иако се ти приступи у неким тачкама сусрећу. А те тачке сусрета су, заправо, увиди у све оне закључке о Балкану или Оријенту донете у војно, финансијски, културно доминантним земаљама Западне Европе, а који су, заправо, потекли из представа о Оријенту или Балкану, да би потом те представе „произвољно” (освајањем доминантног места у друштвеним дискурзивним надметањима) биле проглашене *знањем* о Оријенту или Балкану. При томе су те представе настале из корпуса најразличитијих, углавном не толико поузданих, извора информација: путописа, политичких извештаја, тзв. лаког штива, мемоара појединих авантуриста, дипломата, итд.

Тај корпус разноликих информација који је добио статус *знања*, поред свих осталих знања који је тзв. Запад стекао о Другима, па и о Истоку (Балкану или другим земљама, друштвима, просторима, културама Истока, Источне Европе или азијског континента) послужио је као основа Западу за изградњу слике о себи као о супериорном члану ове конструисане бинарне поделе. То проглашено *знање* уједно је било, како је приметио Фуко у другом контексту, и *моћ*, односно у случају поделе Запад – Исток, често, током историје, легитимни разлог права Запада на освајање и владање, и дискурзивно и војно, тј. и текстовима и топовима, тим инфериорним Другим, источним сопством.

У време када су рани српски модернисти попут Милоја Милојевића, Петра Коњовића и Стевана Христића трагали за својим индивидуалним изразом музичког модернизма, а Јосип Славенски, постављао темеље свог музичког опуса,

опсесивно, као што је познато, посвећеног простору Балкана и његовој афирмацији, током друге и треће деценије XX века, у западноевропским путописима, романима, политичким списима итд., расизам је – и то не само у нацистичкој Немачкој у којој је био покретачка идеологија, већ и у осталим западноевропским државама, како наводи Марија Тодорова – био један од главних критеријума оцењивања/описивања становника Балкана. Одјеци тог расистичког дискурса, уз покушај да се направи некаква позитивна равнотежа, могли су се чути дуго још, чак и крајем XX века, али пре ратова у Југославији, на пример, када је 1988. године Жак Рупник (Jacques Rupnik), француски историчар и политиколог, директор Центра за интернационална истраживања писао:

Словени са Балкана представљају веома необичну мешавину, и управо је тај спој различитих индоевропских и азијских племена дао балканским Словенима многе одбојне, али и многе изванредне црте (према: Todorova 1997/1999: 215).

Због тог третмана Балкана као простора настањеног инфериорним становништвом, и на основу многих других података које је изнела у својој књизи, Марија Тодорова је закључила да је Балкан, географски неодвојив од Европе, замишљен као *унутрашња Другост* Европе, а да је та замисао остала витална и на самом крају XX века како би тзв. Западу Балкан био:

...згодна замена за емоционално пражњење које је раније пружао оријентализам, пошто је [Балкан са белим, претежно хришћанским становништвом] ослободио Запад оптужби за [...] колонијализам, евроцентризам и хришћанску нетрпељивост према исламу. [...] Као и у случају Оријента Балкан је послужио као складиште негативних карактеристика наспрам којих је конструисана позитивна и самохвалисава слика „Европејаца” и „Запада”. [...] Балкан је остао кмет Европе, антицивизација, њен алтер-его, њена тамна страна (Todorova 1997/1999: 323, 324).

Дакле, када су Петар Коњовић или Јосип Славенски стварали своје композиције, при чему је Славенски инсистирао на насловима попут: *Балканофонија*, *Четири балканске игре*, *Са Балкана*, *Песме и игре са Балкана*, *Славенска соната*,

Симфонија Оријента и слично, пишући композиторским језиком оног модела модернизма који је у српској музикологији описан као вид „помирљиве многострукости” или двојства „које упућује на слаби појам модерног у којем једновремено опстају и темељи наслеђа и покушај њиховог довођења у питање”,¹⁴⁴ они су радили у друштвеној атмосфери натопљеној чак уочљивим партикуларним идеологијама које су пристизале из различитих извора, са различитим разлозима, од којих је у контексту овог текста најважније поменути: идеологију модернизације као развоја, и идеологију расизма. Идеологија расизма је, као читав један сложени идеолошки резервоар (Mosse 1990/2005: 241), притом разнолика у својим појавностима, у својим слојевима чувала појмове чистоће, пристojности, моралне озбиљности, тешког рада, породичног живота као идеала буржоаског сталежа. Преко антропологије, еугенике, френологије или дарвинизма прибављала је наводне доказе своје оправданости, лако је приањала уз многе мисаоне токове, да би онда са свом својом сложеностју, резултирала ужасом нацизма – потпомогнутим модерном техником, модерном централизованом државом са својим картотекама и системима комуникације и брутализиацијом људске савести након искуства Првог светског рата (*Isto*: 239).

Када је реч о идеологији модернизације као развоју, може се истаћи да географ постструктуралистичке оријентације, Едвард Соџа (Edward W. Soja), у својој књизи *Postmodern Geographies: Reassertion of Space in Critical Social Theory* (*Постмодерне географије: реафирмација простора у критичкој социјалној теорији*) сучељавајући мишљења бројних политичких и социјалних теоретичара, као и низа научника из других различитих дисциплина, већином марксистичке провенијенције (Маршала Бермана, Мишела Фукоа,¹⁴⁵ Стивена Керна /Stephen Kern/ и др.) извлачи један од закључака који је за овај део дисертације битан, а то је да је уметничка Модерна или модернизам у директној вези са способностима капитализма да опстаје кроз непрестану промену изазвану кризама, односно да „модернизација”, тј. процес модернизације, чији је део и уметнички модернизам,

¹⁴⁴ Stefanović, Ana (1999). „Napisu Miloja Milojevića o solo pesmi”, *Muzički talas*, br. 1–3, 67.

¹⁴⁵ Фуко је тврдио да није марксиста, али да они који, како је рекао, знају да читају, могу препознати његова бројна упућивања на Марксово дело.

јесте сама та способност капитализма, како је о томе говорио још и Маркс, да опстаје у кризним ситуацијама.¹⁴⁶ Дакле, *модернизација* је у нераскидивој вези са тежњом капиталистичког система за превазилажењем криза, тј. за непрестаним повећањем капиталистичког профита свим расположивим средствима (интернационализацијом капитала територијалним освајањима, присвајањем научних, технолошких и културних ресурса из одговарајућих географских области и периода њихове историје, дискредитовањем, дискурзивним потискивањем непожељних тековина историје и сл.).¹⁴⁷ Притом, док су политички теоретичари и активисти у XIX и XX веку задржали критичку пажњу на проучавању динамике капитализма, „социјални научници су”, каже Соца, модернизацију почели да „тумаче као закаснелу дифузију развоја (као капиталистичке модерности) у неразвијене, традиционалне, још непотпуно модернизоване делове света” (Soja 1989/2013: 48). Из тога се може извући закључак да је управо тиме, тим дискурзивним маневром европских научника из друштвених дисциплина, који је истакао Соца, „модернизација” претворена у још један облик моћи (поред оријентализма, балканизма, расизма и др.). Тај дискурзивни маневар је врло јасне, конкретне методе својевременог освајања доминантне позиције за Европу, претежно силом – заузимањем територија, поробљавањем радне снаге, присвајањем туђих природних, научних, културних, људских и финансијских ресурса, чиме су финансирани нови освајачки походи, уз пратеће дискурзивне интервенције, уобличио у нешто супериорно, а не насилно какво је уистину било.¹⁴⁸ Осим потискивањем, прећуткивањем – тишином као

¹⁴⁶ Едвард Соца, наравно, није први или једини аутор који поставља ову тезу, али је у овом тексту његово мишљење наведено због занимљиве повезаности Социних теоријских ставова са мишљењем Мишела Фукоа, које је у великој мери надахнуло и Едварда Саида. Дакле, реч је о једном мисаоно успостављеном кругу који је научнике у различитим областима (географији, историји друштва, теорији књижевности) довео до аналогних резултата.

¹⁴⁷ О међуусловљености европског капитализма и модернизације и узбудљивим путевима европске трке за капиталом, финансијским, али и научним и културним, током векова модерног доба, може се даље, у оквирима марксизма, читати, на пример у тексту: Dussel, Enrique (1998). “Beyond Eurocentrism. The World System and the Limits of Modernity”, *The Cultures of Globalisation*, (eds.) Fredric Jameson, Masao Miyoshi, Durham – London: Duke University Press, 3–31. (Disel, Enrike /2003/. „S one strane evrocentrizma: svetski sistem i granice moderniteta”, prev. Slavica Miletić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, no. 17/71, 295–316.)

¹⁴⁸ Али, то уопште не значи да Европа није у одређеном тренутку војном превлашћу прва заузела такву позицију, да то исто не би учиниле друге, у историји света, истакнуте светске силе: Индија,

реторичким средством – дубинских темеља „модернитета” или „модернизације”, моћ ове идеологије је увећана, како примећују Соца и Тодорова, тако што јој је у доба просветитељства, додата још једна димензија: време. Време, „не као обично кретање од прошлости ка будућности”, каже Тодорова, „већ као еволуција од једноставног ка сложеном, од заосталог ка развијеном, од примитивног ка култивисаном” (Todorova 1997/1999: 30), од традиционалног ка модерном. Тако је иначе приписаној инфериорности Других, не-западњака, придодата још и немогућност да се та приписана инфериорност икада превазиђе, јер је као улог додатно постављена и та тешка борба у трци са временом.

Због традиције неговања уметничке музике у Србији (Србији као самосталној држави, а потом као делу Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца) која је била временски краћа – што је посебно знаковито у контексту идеологије модернизације и њене поменуте димензије времена – него у доминантним европским земљама, српски одговор у уметности на нову економску и вредносну кризу западњачког капитализма, на прелому XIX и XX века, није безусловно, недвосмислено укључио хетерогене аутономно-уметничке, модернистичке одговоре на кризу који су преплавили доминантне европске културе, а који су, на пример, у сликарству подразумевали, између осталог: приказивање неприказивог, одбијање репрезентације, напуштање традиционалних естетских начела и сл, а у музици одустајање од програмности или конвенција приказивања, напуштање тоналитета, такође напуштање традиционалних естетских начела и др.

Кина или муслимански свет, о чему пишу многи научници, а међу њима и помињани Енрике Дисел. У вези са превлашћу Европе, Дисел пише:

Није пука коинциденција то што је двадесет пет година након открића рудника сребра у Потоси у Перуу и рудника Сакатека у Мексику (1546) – из којих је између 1503. и 1660. године у Шпанију стигло око 18 000 тона сребра – захваљујући првим поморским транспортима племенитих метала, Шпанија била кадра да плати, поред многих империјалних похода, велику армаду која је поразила Турке 1571. године у Лепанту.

У фусноти Дисел додаје:

То је [прилив од 18 000 тона сребра] произвело невиђен раст цена у Европи, који се подударао са инфлацијом од 1000 одсто током шеснаестог века. То ће споља ликвидирати богатство акумулирано у турско-муслиманском свету, и чак ће изнутра преобразити Индију и Кину. [...] Штавише долазак америндијског злата произвео је потпуну пропаст Банту Африке због пада краљевстава субсахарских савана (Гана, Того, Дахомеј, Нигерија итд.) која су извозила злато у Средоземље. Да би преживела, та краљевства су повећала продају робова новим европским силама Атлантика [...] (Disel, нав. дело, 304).

Парадоксална неопходност и акумулирања и надокнађивања пропуштених фаза уметничких промена западњачке уметности из свих етапа историје капитализма, и истовремено, њихове модернистичке критике, условила је у Србији, као и у свим културама попут српске/југословенске, почетком XX века, специфичне хибридне стратегије у суочавању, Социним речима, са „изазовним питањем о томе шта сада да се ради, пошто се контекст савремености битно променио” (Soja 1989/2013: 43). Полемике које су о том питању вођене у свету српске уметности и предлози који су излагани – већ сасвим добро познати и размотрени у српској музикологији, теорији књижевности и историји друштва – указивали су на разнородне путеве, јер „модернизација и модернизам међусобно и делују у тим условима интензивираних кризе и реструктурирања да створе променљиви и конфликтни социјални контекст у којем све изгледа као да је испуњено ’сопственим супротностима’” (Isto: 40).

Како је, међутим, на размеђи векова, XIX и XX, протицао сложени, драстични и убрзани преображај Србије из колонизоване земље, земље једним делом у саставу Отоманске, а другим делом Аустроугарске империје, у самосталну капиталистичку државу и потом Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, усмерену ка свим модерним тековинама Европе, описано је у друштвеним и хуманистичким наукама, из најразличитијих углова.¹⁴⁹ Без обзира на неуједначене вредности научних резултата о том питању и на опречност тумачења досегнутих валидних резултата, у контексту теме овог рада може се изабрати један важан закључак, који се, у одговарајућем укрштању, поређењу са сазнањима из области музичке историје, потврђује као веродостојан. Реч је о тврдњи да модернизација (ако се тај термин, у националној средини учестало коришћен у научним дисциплинама попут историје друштва и социологије, као термин који укључује димензију и простора и времена, овде прихвати као синоним за „вестернизацију”, „европеизацију” и преображај, у овом случају из феудалног економског система у капиталистички, са свим последицама које ови системи производних односа остављају у свим областима друштва) у Србији није

¹⁴⁹ Занимљиво је да у новије време има све више ревидираних погледа на српску историју XIX века у светској историографији. Видети: Ković, Miloš (2011). „Saznanje ili namera: savremena svetska istoriografija o Srbima u XIX veku”, *Sociologija*, br. 4, 401–416.

извршена „као последица дуготрајних и континуираних процеса него се радило о револуционарном и наглom покушају превазилажења па и поништења старог”¹⁵⁰. Сличан утисак се стиче при разматрању историје српске музике. Убрзано стварање буржоаских институција (од уметничких дела одговарајућих жанрова, преко извођачких ансамбала, институција музичког издаваштва, музичког образовања до институције публике и то чак као „колективног субјекта модерности” /Šuvaković, Denegri, Dedić 2010: 26/) током последњих деценија XIX и почетком XX века, одаје у некаквим макропозитивима традиционалне историографије, утисак једне логичним путем, брзо изведене трансформације. Међутим, детаљније музиколошке анализе показале су читав сложени сплет судара, сукоба, трвења, спорова између старог и новог, традиционалног и модерног, отоманског и европског, које је дуго наставило да коегзистира у некаквом асиметричном, хетерогеном споју.

Из помињане перспективе Едварда Соце, некаква идеална, правилна еволуција равномерног тока, није уопште ни иманентна процесу преображаја, модернизације (Soja 1989/2013: 40), тако да поменути музиколошки увиди – посматрани сада намерно из Социне постмодернистичке визуре – у континуирани сукоб између традиционалног и новог очигледно показују да музичка историја Србије није никакав („инфериорни пример”) изузетак. Наравно, треба имати на уму да када Соца разматра питање модернизације он то чини у контексту развијених капиталистичких друштава и суочавања разбијених остатака једне профитабилне фазе капиталистичког поретка са амбициозним, још профитабилнијим новим визијама и пројектима за будућност, тј. да нема на уму модернизацију у смислу синонима за тзв. вестернизацију, односно европеизацију, а нарочито нема на уму тако тешке друштвене промене каква је била она која је у врло кратком временском периоду Србију превела из отоманског феудализма, и отоманске слике света у европски капитализам са свим његовим означитељским праксама, односно предочавањима друштвене стварности. Ипак, као нечему што

¹⁵⁰ Stojanović, Dubravka (2000). „Nekoliko osobina procesa modernizacije u Srbiji početkom 20. veka”, *Dijalog povjesničara-istoričara*, 2, Zagreb, 135.

је одговарајуће при разматрању и потпуно различитих видова модернизације, као што су два поменута вида, Едвард Соца нарочиту пажњу посвећује питању простора, и то у фукоовској традицији разматрања тог феномена. Зато Соца сматра да „искуство модерности обухвата широку мрежу осећања која рефлектује специфична и променљива значења три најосновније и најформативније димензије људске егзистенције: простора, времена и бивања” (*Isto*: 37). У овом делу дисертације се тај угао посматрања, то помињање најважнијих димензија људске егзистенције чини нарочито битним, јер је са свим друштвеним променама које је Србија извела у XIX веку и првој половини XX века, притом многе од њих и сасвим лоше, али неке ипак и узорно: од конкретно видљивих успостављених институција (урбанизације градова у складу са европским градовима, промена визуелног идентитета друштва у тој мери да су једнако мењани највиши државни симболи и најситнији модни детаљи) до апстрактних институција видљивих резултата (публике за модернистичку музику или увођења појединих најсавременијих правних регулатива, на пример), она је такође променила нешто што Соца постмодернистички описује и тумачи као *друштвени конструкт који обликује емпиријску стварност и истовремено бива њоме обликован* (38). Реч је о *простору*. Али, више није реч о традиционално схваћеном простору као подручју „мртвог, фиксираног, недијалектичког, непокретног – као свет[у] пасивности и премеравања” (52), већ је реч о активном, афективном *замишљању* простора и његовом испуњавању значењима. У том смислу, Србија је, наине, неколико пута, од почетка XIX века до средине XX века, из темеља променила – *замишљала*, са конкретним последицама, своју симболичку географију, тај *простор као друштвени конструкт*: од феудалне кнежевине Србије отоманских карактеристика, преко самосталне проевропске, ка капитализму оријентисане кнежевине па краљевине Србије, потом европске земље Јужних Словена, са Балкана – полинационалне Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, односно Краљевине Југославије, до социјалистичке Србије у Демократској Федеративној Југославији.

У тим променама колективног имагинаријума, тако бројним и сложеним, изведеним у кратком временском периоду, Србија је имала неколико представа Других које су биле конститутивне за њено поимање себе. Као и све државе,

Србија је имала своје Друге: Турчина као нормативног непријатеља, потурице, инфериорне Друге попут жена и, у већој мери Рома, односно још више Ромкиња, затим придошлице изгнанике Јевреје, касније Русе, суграђане другачијег етничког порекла, итд. Њихову Другост забележила је у фолклору, романтичарској уметности и популарним жанровима.¹⁵¹ Међутим, модернистичка музичка уметност у Србији, још од почетка XX века, снажно је осциловала између „самосвојног”, националног и општег, „неутралног”, радикално се одрекла миметичности 30-их година XX века, иако ју је задржала у опусима појединих аутора – међу њима, Јосипа Славенског или оних којима је тема Косовског боја остала инспирација и у другој половини XX века (Рајко Максимовић, Душан Радић, Мирослав Штаткић) – тако да није дала много примера у којима би се користила европским дискурсом моћи о инфериорном Другом.

Разлог таквог „мањка” представа о Другом, који се може уочити и у западноверопском музичком модернизму али насталом из другачијих разлога, може се објаснити чињеницом да представници модернистичке музике као уметности буржоаског (макар у повоју) српског (слоја) друштва, школовани на европским конзерваторијумима, нису више имали потребу (попут претходних генерација композитора), нарочито после Првог светског рата, да као у XIX веку, том врхунцу борбе за ослобођење од „оријенталног” освајача, непрестано наглашавају у свакој прилици, у сваком жанру, антагонизам између српске и отоманске традиције. Модернистичка музика европске Србије сада је могла да, захваљујући својим заступницима – композиторима, музиколозима, музичким критичарима, извођачима и водећим личностима важних музичких институција, води жустру полемику (писаном речју, репертоарском политиком и осталим средствима институционалне моћи), у оквиру шире распламсале полемике вођене у читавом друштву, о томе којим уметничким појавама или праксама треба дати доминантан „глас” у новом имагинаријуму новог *простора* Србије у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, касније Краљевини Југославији – европском или

¹⁵¹ Тако је, на пример, читав XIX век (од 30-их година, заправо) са својим у почетку аматерским музичким праксама – хорским певањем, салонским музицирањем, позоришним комадима с певањем, као темељима будућег професионалног извођаштва и стваралаштва, испуњен делима у којима се турском Другом супротставља национални јунак, али и јунакиња.

националном, а овом другом као словенско националном или као оријентално националном.¹⁵²

Но, без обзира на четири различите визије српске музичке будућности, које су понудили Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Стеван Христић и Јосип Славенски, ти рани модернистички композитори имали су на уму највише домете европске музике као норму у односу на коју су желели да се одреде. Сви модернистички аутори прве половине XX века, школовани у европским музичким центрима, били су вођени жељом не само да буду признати као равноправни саговорници европске музичке елите, него и да том фонду европских музичких идиома нечим снажним допринесу. У свом изабраном или несвесно прихваћеном/неприметно наметнутом статусу модерниста „помирљиве многострукости”, као легитимних заговорника двојства традиционалног и новог у том тренутку историје који је, како је уосталом и „одступањима несклон” Далхаус формулисао: сам створио пролаз за продирање у далеко, у несигурно и допустио старом да као допуњујућа супротност постоји и траје уз њега (Dahlhaus 1978: 34),¹⁵³ рани музички модернисти су се определили да то „старо”/„традиционално” поистовете са „локалним”/„националним”. Могли су ту одредницу „традиционално” да прихвате неутрално у смислу „наслеђа”, као оно што је једноставним речима само – „прошло”. Али, и тада би дошли до истог резултата. Јер, када је и канонски признат композитор попут Дебисија у својим последњим делима одлучио да помири традицију и ново, загледајући се једноставно у оно што је „прошло”, изабрао је традицију француских клавсениста. А испоставило се да је то, заправо, било оно „француски национално”. Дакле, музички модернисти у Србији нису погрешили у свом тумачењу допуштеног „традиционалног” и није их никакав њихов сопствени превид у поимању историјског музичког тренутка

¹⁵² У српској музикологији добро је позната полемика четворице најистакнутијих раних музичких модерниста у Србији о овом питању. Упор. Томашевић, Katarina (2009). *Na raskršću Istoka i Zapada; O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)*, Beograd – Novi Sad: Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti – Matica srpska.

¹⁵³ Према: Bergamo, Marija (1991). „Nacionalno i kozmopolitsko u muzičkoj poetici Stevana Hristića”, *Život i delo Stevana Hristića, zbornik radova*, (ur.) Dimitrije Stefanović, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 10.

коштао и довео у, како је Гостушки рекао, „историјски шкрипац”.¹⁵⁴ Већ чињеница да је српско наслеђе, оно „традиционално”, усудом географске локације, било оно што је фолклорно. А национално фолклорно јесте „привлачно, свеже, али се, по правилу, не пробија до интернационално важећег узора”.¹⁵⁵ Или су бар тако тврдили чувари кључева тог фонда интернационално важећих узора.

Међутим, како је време показало, жеље и труд композитора у Србији да њихови музички идиоми испреплетени са фолклорним елементима, уђу у интертекстуални оптицај европске музике, обогаћујући је или критикујући, заиста се нису остварили. Притом, ови композитори су савладали сва правила композиционо-техничке норме европске музике, што се може тврдити не само на основу аналитичких разматрања њихових композиција, него и на основу тога што су сви били признати у доминантним музичким срединама: сви су дипломирали на европским универзитетима, дела су им откупљивали најзначајнији европски издавачи, примали су признања од најистакнутијих имена европске музике, а њихове композиције су извођене у чувеним европским концертним или театарским дворанама.

Па ипак, српску музику европска музика није прихватила као равноправног саговорника у интертекстуалном дијалогу, али ни представу о српској музици (неки музички стереотип о српској/балканској музици) као музици Истока, није ни сама створила,¹⁵⁶ нити прихватила у оном облику који су понудили композитори из Србије – на онај најбитнији начин који подразумева да композитори из других култура „консултују” опусе српских композитора као значајне и занимљиве, тј. да са српском музиком воде дијалог. Чак, европска музика није преузела ни поједине комуникационе кодове, национално неутралне али препознатљивог порекла или управо националне какви су, на пример, (национално релативно неутрални, односно познати по имену композитора или

¹⁵⁴ Gostuški, Dragutin (1977). „Istorijski škripac srpske muzike”, *Umetnost u nedostatku dokaza*, Beograd: Srpska književna zadruga, 113.

¹⁵⁵ Bergamo, Marija (1991). „Nacionalno i kozmopolitsko u muzičkoj poetici Stevana Hristića”, нав. дело, 9.

¹⁵⁶ За разлику од западноевропске књижевности која је током читавог XIX века и касније користила „културне ресурсе” свих балканских земаља, те конституисала и дистрибуирала, додуше већином стереотипне и негативне представе о Балкану. Видети: Goldsvorti 2000.

орекстра) албертински бас и манхајмска ракета, односно (национални) мађарски стил (*style hongrois*), пољски стил (*style polonais*) и сл.

Да би се увидело зашто је то тако, потребно је само пажљивије осмотрити које је најважније типове дискурса о себи и Другом или о себи као Другом уопште развила српска модернистичка музика прве половине XX века. Реч је о два најзаступљенија типа представа. Један је музички интериоризован оријентализам *alla turca*, најизразитији у опусу Петра Коњовића и то врло развијена верзија тог дискурса која не укључује само поједине, у европској музици вековима интертекстуално преношене, с генерације на генерацију композитора, музичке представе/конвенције о том Другом (Турчину), непријатељском или сензуалном, већ врло богато развијени музички речник турцизама.¹⁵⁷ Тај тип музичког оријентализма у Коњовићево време био је пласиран у описаној атмосфери српског друштва као парадоксалној, с обзиром на, како је Витошевић рекао, жестоко нерасположење против Турака и истовремену љубав према турцизмима. Али, Европи (доминантним европским музичким срединама) такав оријентализам почетком XX века није био неопходан. Ако је Западна Европа основне конвенције такве „егзотике” изнедрила још у XVII веку и потом их довела (уз доприносе других великих култура, империјалних попут Русије, на пример) до врхунца у веку опијеном локалним, „егзотичним” карактеристикама какав је био XIX век, онда је разумљиво што је Коњовићев интериоризовани оријентализам остао међу европским композиторима без одјека. Функција таквог оријентализма није се сводила на успостављање неког односа супериорности – инфериорности, већ се састојала у успостављању, у локалној средини, блискости, ублажавања прелаза између старог, отоманског начина живота и савременог, европског начина.

Други вид представа о сопству може се назвати *alla balcanico* или балканизам, а он је најизразитије заступљен у целокупном опусу Јосипа Славенског (и тек у појединим остварењима романтичарско-импресионистичког проседеа Стевана Христића). Музички балканизам Јосипа Славенског јесте једна

¹⁵⁷ Ово запажање се, заправо, више односи на Коњовићеве романтичарске опусе, него на оне у којима су уочљиви елементи музичког модернизма, али је ипак тачно када је реч, на пример, о опери *Коштан*.

врста ауостереотипизације у смислу истицања првенствено повишеног емотивног и енергетског интензитета балканског менталитета. То истицање се постиже низом специфичних поступака у третману музичког материјала, о којима је у музикологији већ много писано, па је овом приликом довољно подсетити се само симптоматичних ознака за музичко извођење, попут: *fanatico*, *agitato vandalico*, *estatico*, *furioso*, *sauvage balkanique*, *molto intensivo*, *allegro agitato energico* и сл., које Славенски исписује у свим својим композицијама такође симптомапичних (поменутих) наслова. Самопредстављање *alla balcanico*, међутим, не подразумева само ту, различитим типовима публике привлачну димензију музичког израза, већ обухвата, колико је то могућно звучним медијем, потпуно заокружену музичку представу Балкана – и, засебно, Југославије на Балкану – повезујући најудаљеније тачке његове/њихове темпоралности, од паганских крикова, преко хришћанске историје до антиципације будуће (атеистичке) социјалистичке Југославије (у ставу „Химна раду” *Симфоније Оријента* из 1934. године, са темпом *Allegro di marcia vivace*, у двочетвртинском такту корачнице, уз речи: „Рад, покрет, живот, ствара радост, крепи младост, вечито!”) и свих тачака њиховог простора. Оваква врста обухватне музичке референце на неки географски простор, његове разнолике, дијахроно сагледане локалне музичке карактеристике, укључујући и музичке аспекте његових религијских и политичких друштвених пракси јесте била лепо прихваћена у музичком свету локалне и међународне средине.¹⁵⁸ Међутим, хибридног тог музичког идиома, корпус означитељских пракси које су у њему преплитале, његова прекршитељска моћ превазилажења доминантног старог друштвеног поретка који се уписао у Коњовићев опус и моћ тог идиома која дестабилизује сваки, Рансијеровим речима *полицијски*, хијерархизован поредак, била је уједно и његова слабост. Тако, на пример, док су поједини немачки музички критичари писали хвалоспеве о Славенском, други су тврдили да је употребу балканског фолклора „већ приказао Бела Барток (!)”,¹⁵⁹ да је „балканска музика страна

¹⁵⁸ Више о одличним музичким критикама које је Јосип Славенски добијао за своје композиције у доминантним европским музичким срединама, видети: Slavenski, Milana (2006). *Josip*, Beograd: Muzička škola „Josip Slavenski” – SOKOJ – MIC.

¹⁵⁹ *Isto*, 107.

европском духу”, да је компоновање музике једног народа допуштено, али „балканску музику компоновати, то је бесмислица, ако не и бескарактерност”,¹⁶⁰ док су у међуратном Београду музичари, склони марксистичком погледу на свет и надлазећем социјалистичком друштвеном уређењу осуђивали концепт дела названог *Религиофонија* (касније преименованог у *Симфонија Оријента*), са ставовима: „Пагани”, „Јевреји”, „Будисти”, „Хришћани”, „Муслимани”, „Музика” и „Химна раду”.¹⁶¹ Онима који су, међутим, били супротних политичких уверења, сметао је став „Химна раду” ове композиције.¹⁶² Истовремено, немачка издавачка кућа *Schott*, која је 1926. године откупила ауторска права за све композиције Јосипа Славенског, чак и оне које је композитор тек требало да напише у будућности, није имала примедбе на тај социјалистичко-атеистички или религијски аспект са којим је имала проблем локална, српска средина, али се зато суочила са немогућношћу прихватања *Религиофоније/Симфоније Оријента* у националсоцијалистичкој, нацистичкој, расистичкој Немачкој тих 30-их година, из више разлога, а нарочито због става „Јевреји”.¹⁶³ И тако је та имагинацијска раскош Јосипа Славенског, у високо артистичком музичком, афирмативном замишљању балканског простора, као вида позитивне (ауто)репрезентације – не као пуне „егзотичне”, него као комплексне репрезентације Балкана/Оријента наишла на низ вануметничких несрећних стицаја околности на локалном и међународном нивоу тих предратних и поратних година, због чега се и сама афирмативна функција музичког дискурса Јосипа Славенског у њима утопила, нестала.

Постоје подаци о томе да је 1953. године, две године пред смрт, Јосип Славенски у списку својих композиција навео и симфонијску кантату *Byzantia*, која међутим, до данас није пронађена.¹⁶⁴ Ако је наведени податак тачан, то значи

¹⁶⁰ *Isto*, 107–108.

¹⁶¹ *Isto*, 127.

¹⁶² *Isto*, 127.

¹⁶³ *Isto*, 128.

¹⁶⁴ Čolić, Dragutin (ur.) (1953). *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije*, 13. Према: Milin, Melita (2009). *Ljubica Marić 1909–2003 „...tajna – tišina – tvorenje...”*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 57.

да је Славенски наслутио нови „формативни тренутак” у причању српске/југословенске заједнице о себи и права је штета што је сада немогуће знати како би изгледао тај *alla bizantino* дискурс Славенског. Јер, време после Другог светског рата јесте било погодно да се такав дискурс развије, како је то показало стваралаштво Љубице Марић. Тај византијски, интериоризовани, оријенталистички дискурс уметности имао је јасну утилитарну, политичку функцију званичног представљања социјалистичке Југославије у свету као земље древне традиције и културе, на размеђи Истока и Запада, док је истовремено, како то показује и знатан број радова из области сликарства инспирисаних византијском традицијом, у самом свету уметности имао статус прећутног, извесном броју истомишљеника препознатљивог, грађанског отпора доминантној пролетерској класи, тј. држави самој и њеној политици.

Југословенска уметност која је настајала после Другог светског рата добар је пример проласка уметности кроз различите нивое „политизације”, од тзв. соцреалистичке уметности до тзв. аутономне уметности ради уметности. Као и у свим другим друштвеним системима, од времена утемељења уметности до данас, и у социјализму је уметност подвргнута репресивном дејству последица различитих друштвених расцепа, конфликта – који могу бити јасно усмеравани посредством моћи, Алтисеровим речником – репресивних и идеолошких државних апарата и/или бити дисперзивно распршени по свим тачкама друштвеног поретка. Заправо, снага и степен дивергенције дејстава тих конфликта или притисака су увек у свим друштвеним системима исти. Механизми њихових деловања, међутим, специфични су у сваком појединачном случају.¹⁶⁵

У време социјализма, уметничко музичко стваралаштво у Југославији – у којој су иначе дискурси знања/моћи били дистрибуирани и путем већине (материјалних) институција, од којих су све биле у државном власништву – одвија се меандрирајући најпре између, с једне стране, захтева и могућности социјалистичких институција (републичких министарстава за културу као високо позиционираних посредника захтева Партије, затим образовних институција, институција културе, извођачких ансамбала, фестивала, струковних удружења, публике, итд.) и с друге стране – захтева самог музичког медија (посредованих институцијама музичког образовања, композиторске праксе, музичке критике, музичке рецепције, итд.).

¹⁶⁵ Ово потпоглавље дисертације већ је штампано у: Radoman 2012a.

С обзиром на то да је музика најређе од свих уметности, током целокупне историје, доживљавана, сматрана, разматрана и проглашавана неком врстом језика – знаковног поретка, који је у могућности да артикулише, одражава, дочарава, конституише, представља или описује реалност, она ни у југословенском социјалистичком друштву није схватана на другачији начин, па је због тога, попут сликарства, била подвргнута мањем степену партијског надзора него што је то био случај са, на пример, филмском уметношћу, књижевношћу и позоришном уметношћу. Додељивање утилитарне функције музици није изостало, али је, очито, притом закључено да је музици неопходна помоћ оних медија (или других уметности) који, наводно, непосредније приказују, описују реалност. Та функција је најчешће додељивана некаквом тексту, фолклорном или уметничком, исказаном макар само насловом, или уметностима попут књижевности, филма или театра, како би и она, музика, добила могућност репродуковања значења или „приказивања стварности”.

С друге стране, чинило се да *апсолутна, чиста музика, музика у себи* као наводни аутономни, затворени уметнички систем, може да допринесе изградњи социјалистичког друштва и идеализованој слици једне хомогене друштвене заједнице, нераздиране унутрашњим материјалним и симболичким конфликтима, под, подразумевало се, условом да се њено промовисање задржи у институционалним оквирима – које је преузела држава – већ утврђеним традицијом. Јер, модернизација, пре свега индустријска, била је идеолошки покретач, сан, утопија сваког социјалистичког и капиталистичког друштва (Buck-Morss 2000/2005: ix) и замишљено средство за пут у бољу, богатију и праведнију будућност. Али, модернизација у уметности, у земљама попут Југославије, које су тек биле на прагу стварања нове публике за модернизовану музику, није имала у почетку (стварања социјалистичке државе) ту идеолошку снагу. Због тога је музика требало да се одрекне сопствене потребе за даљим бављењем самом собом. Трбало је да остане на неупитном нивоу својих ранијих фаза – на пример, музике настајале у XIX веку, засноване испрва на патријархалној идеолошкој матрици и сродним идеологијама које из такве матрице произлазе, односно, када није реч о апсолутној музици, на нивоу одређених врста музике – на пример, врсте хорске музике намењене аматерским певачким друштвима.

Тако су се композитори у Србији, као једној од југословенских република, непосредно након завршетка Другог светског рата, заправо нашли пред привидним избором између стварања *употребне, интересне* и (наизглед) *безинтересне* музичке уметности, али и пред реалним избором између повиновања или неповиновања захтевима које су уметности и уметницима упутиле држава и Комунистичка партија. Имајући на уму различитост консеквенци неприхватања очекиваног избора – од, најчешће, државнополитичких извора моћи – у различитим периодима историје и друштвеним системима, па стога и разнолике, променљиве видове консеквенци у различитим фазама југословенског социјализма, чини се да је тај избор у југословенском друштву ипак било теже начинити у области филмске уметности, књижевности и позоришне уметности него у области уметничке музике.¹⁶⁶

У социјалистичкој Југославији, непосредно по завршетку Другог светског рата, партијско дистрибуирање слике социјалистичке стварности у контексту контроле музичког уметничког стваралштва остваривано је, пре свега, фаворизовањем – јавном промоцијом, институцијом награда, медијском подршком, финансијском потпором, као и суптилнијим видовима „принудне приволе” – аутора оних музичких остварења која су јасно испуњавала друштвену улогу пропагатора нове, социјалистичке стварности. Тако је написан велики број композиција, различитих професионалних домета и видова третмана музичког материјала, на текстове са револуционарном, ратном, херојском тематиком или темама у вези са обновом и изградњом социјалистичког друштва, углавном, разумљиво – како би и новој публици била пријемчивија, за вокалне или вокално-

¹⁶⁶ Осим о различитим последицама својих евентуалних одлука о неповинивању одређеним захтевима државе и Комунистичке партије које су становници Југославије могли да трпе у зависности од посла којим су се бавили, исто тако се може говорити и о различитости мера кажњавања у различитим фазама социјализма, али и у различитим деловима Југославије. Јасна Драговић-Сосо тако истиче:

Затим, децентрализација југословенске државе од почетка 60-их година довела је до различитих нивоа репресије у разним деловима земље. Босна и Херцеговина је била позната као „тамни вилајет” због догматичнијег курса и строжег поступка према критичкој интелигенцији – а после гушења „пролећа” 1971. године и Хрватска – док су руководства у Србији и Словенији била генерално блажа. Књижевна дела или литерарни и уметнички радови забрањени у једној федералној јединици могли су се тако појавити у другој, попустљивијој [...]. (Dragović-Soso, *Jasna /2004/. Jasna 'Spasioci nacije'; Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma*, Beograd: Fabrika knjiga, 37.)

инструменталне ансамбле.¹⁶⁷ На тај начин је формиран музички дискурс *социјалистичког патриотизма* који је, судећи према начину на који су се аутори (остварења припадајућем дискурсу) односили према самом музичком материјалу, веома разноврстан. Тај лук разноврсности протеже се у распону од видова примене симплификованог неокласицизма,¹⁶⁸ преко разних варијанти других видова неокласицизма (неоромантизма, неоромантизма са елементима музичког фолклора, неоромантизма са елементима музичког фолклора насталог у време рата, итд.) до примене различитих тековина предратног радикалног модернизма: хармонског језика заснованог претежно на дисонантним склоповима који доводи до граница атоналности, (неке врсте) додекафоније, експресионистички комплексних ритмичких слика, експресионистичких комбинација темброва и слично.¹⁶⁹ Овај дискурс је негован, све мање али истрајно, до осамдесетих година,

¹⁶⁷ Тако су настале композиције, уметничке или примењене, за које би се, како је поменуто у главном тексту, могло рећи да су формирале музички дискурс *социјалистичког патриотизма*: *Пјесме борбе и побједи* (1943–48) Оскара Данона, *Пут у победу* (1944) Михила Вукдраговића, *Симфонијски епос* (1945) Јосипа Славенског, *Пјесма мртвих пролетера* (1945) Марка Тајчевића, *Епикон* (1945) Миленка Живковића, *Партизанска рапсодија* (1947) и *Поема 1941* (1947) Јована Бандура, *Пјесма мртвих пролетера* (1947) Ивана Рупника, *Везиља слободе* (1947) Михаила Вукдраговића, *Патролције* (1948) и *Пионир и двојка* (1948) Драгутина Чолића, *Патриотски мадригал – пролеће Србије* (1949), *Распева се земља* (1949) и *Од свитања све до сумрака* (1949) Јована Бандура, Вели Јоже (1949) Миховила Логара, *У олуји* (1950) Душана Трбојевића, *Спомен на устанак* (1950) Војислава Илића, *Опело песнику погинулом од бомбардовања* (1957) Војислава Костића, *Сутјеска* (1958) Петра Стајића, *Николетина Бурсаћ* (1959) Драгутина Чолића, *Морача* (1959) и *Дуж дуге, дуге улице* (1959) Душана Костића, *Сутјеска* (1959), *Спомен Сутјесци* (1959) и *Симфонијски епитаф* (1959) Алаксандра Обрадовића, *Дани у тами* (1959) Јосипа Калчића, Србија (1961) и *Човек је видик без краја* (1961) Рудолфа Бручија, *Србија* (1961) Михаила Вукдраговића, *Отаџбина* (1961) и *Крагујевац* (1961) Душана Костића, *Трнава четрдесет прве* (1961) Николе Петина, *Херојска увертира* (1962) Витомира Трифуновића, *Очи Сутјеске* (1963) Рудолфа Бручија, *Крик треба поновити* (1964) Јосипа Калчића, *Симфонијски епитаф за жену-борца* (1965) Божидара Станчића, *Камена поема за град* (1965) и *Salut au monde /Нека буде срећа!* (1967) Рудолфа Бручија, *Сутјеска* (1968) Алаксандра Обрадовића, *Пролетерска рапсодија* (1973) Радомира Петровића, *Опомена*, *Цвет слободе*, *Ватре јула* и *Сат срца* (1973–1978) Зорана Христића, *Јама* (1974) Николе Херцигоње, и др. Упор.: Perićić, Vlastimir (1969). *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd: Prosveta; *Istorija srpske muzike; Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe* (2007). Mirjana Veselinović Hofman (ur. i autor), Beograd, Zavod za udžbenike;

¹⁶⁸ Veselinović Hofman, Mirjana (ur. i autor) (2007b). „Muzika u drugoj polovini XX veka”. *Istorija srpske muzike; Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Beograd: Zavod za udžbenike, 107–135.

¹⁶⁹ Без обзира на бројна старија и савремена теоријска разматрања феномена приказивачких домета уметности, па и музичке уметности, у релевантној српској музиколошкој литератури се, због сложености проблематике приказивачког потенцијала музике, нерадо употребљавају термини који упућују на свет ван музичке уметности. Због тога се, на пример, уместо термина *социјалистички реализам* примењује израз *симплификовани вид музичког неокласицизма*, као вишезначна, типично модернистичка ознака која најпре упућује на однос музичког језика према сопственој традицији, тј. према самој себи, уместо према ванмузичким категоријама, али и на вредносну процену те врсте („симплификоване”) аутореференцијалности музичког језика – као

чак и у опусу аутора који су већ били институционално признати као представници југословенске авангарде, а потом и постмодерне.¹⁷⁰

Упоредо са овим типом музичких остварења компонована су дела која су уметничком транспозицијом музичког фолклора – аналогно бројним делима из корпуса *социјалистичког патриотизма* – или „озвучавањем” текстова из народне баштине или у вези са народним животом (животом друштвеног слоја сеоског становништва) формирала музички дискурс који својим „односом према стварности” није угрожавао идеализовану слику социјалистичког друштва. Због тога је и неговање оваквих музичких остварења имало подршку политичког врха и одговарајућих државних институција. Та струја музичког стваралаштва – која би могла носити уопштени назив *национални дискурс*, постојала је у Србији још од краја XIX века, пролазећи, између осталог, и кроз различите, поетичке (стилске) фазе да би се након Другог светског рата, односно у време социјализма, поделила у два посебна тока. Један се најпре задржао у оквирима предратних музичких поетика, утемељених у романтичарској музичкој основи са елементима модернизма (изразито модификованих верзија западноевропских модела импресионизма, експресионизма и неокласицизма).¹⁷¹ У делима појединих млађих композитора, међутим, овај ток је прошао кроз фазе различитих критичких преиспитивања, досежући чак до нивоа (локалних) радикално модернистичких удара, да би се касније нашао и у постмодерним водама. Други ток је настао, нешто касније, комбиновањем искустава у раду са музичким материјалом из радикално мернистичких престапа начињених у међуратном периоду или нових видова модернистичког израза од којих је један број настајао у корелацији са тада

некритичке према захтевима сопственог медијума. Термин *симплификовани вид музичког неокласицизма*, као што је већ поменуто у главном тексту, у својим радовима примењује Мирјана Веселиновић-Хофман. Упор.: Veselinović-Hofman, Mirjana (2007b). „Muzika u drugoj polovini XX veka”, нав. дело, 107–135.

¹⁷⁰ Занимљиво је да се овај дискурс није надовезао на предратни, врло развијен *дискурс југословенства* који је „опевао” заједништво јужнословенских народа путем истицања блискости или могућег заједништва њихових музичких традиција. *Дискурс социјалистичког патриотизма* пре свега је славио муке рађања једног новог друштва, подразумевајући да је жртва које је то ново друштво поднело у рату, заправо најснажнији заједнички именовитељ свих његових чланова.

¹⁷¹ У ову групу музичких остварења спадају, на пример, поједина дела Јосипа Славенског (Гудачки квартет *Песме моје мајке*, 1944), Петра Коњовића (симфонијска поема *Макар Чудра*, 1945, опере *Сељаци*, 1951. и *Отаџбина*, 1960) и Стевана Христића (балет *Охридска легенда*, 1947).

актуелним модернизмима у појединим земљама Источне Европе – са музичком праксом тзв. *пољске школе* – и текстуалних предлогака или музичких материјала чије је извориште било у архаичним слојевима народне традиције. Овај ток би, у складу са већ постојећим класификацијама у српској музикологији, могао бити означен као *дискурс архаичности* музичког стваралаштва у Србији.¹⁷² Крајем осамдесетих и током деведесетих година, непосредно пре и за време распада југословенске државе и у периоду транзиције српског друштва, овај дискурс се такође преточио у нове струје. Тако је појединим композиторима и композиторкама већ установљен српски канон „архаичности” био само „мисаони повод” за даље (постмодернистичко) преиспитивање могућности рада са музичким материјалом, док је другима послужио и као – овога пута од државе незахтевано – средство за промоцију музике или само сопствене музичке поетике (опет) као активног преносника нове доминантне, државне политичке идеологије.¹⁷³

¹⁷²Зачетак архаизације израза у српској музици може се уочити у опусу Јосипа Славенског (кантата *Симфонија Оријента*, 1934. и кантата *Byzantia*, s. a.), да би потом архаизација уметничког израза и инспирисања средњовековном културом у делима Љубице Марић (кантата *Песме простора*, 1956, *Византијски концерт*, за клавир и оркестар, 1959), Енрика Јосифа (кантата *Мотет/Смрт Стевана Дечанског*, 1956), Душана Радића (кантата *Усправна земља*, 1963–64) и Рајка Максимовића (епска партитија *Кад су живи завидели мртвима*, 1963) педесетих и раних шездесетих година означила формирање дискурса архаичности у српској музици који ће истрајати до данашњих дана. Тако су временом, осим поменутих, настале и следеће композиције: ораторијуми *Poeta eterico* (1973), *Dies Gloriam* (1975), *Акатист* (1977), *Сузуба јектенија* (1989) Слободана Атанацковића, кантата *Јефимија Лазару* (1988) Дејана Деспића, кантата *Задужбине Косова* (1987–89) Ивана Јевтића, мадригали *Из тмине појање* (1975), ораторијум *Буна против дахија* (1978), *Тестамент владики црногорскоме Петру Петровићу Његошу* (1986) и *Пасија по светоме кнезу Лазару* (1989) Рајка Максимовића, опера *Јулијан Отпадник* (2004) и одломак из наведене опере, као засебно концертно дело, *Архаична сцена* (2009) Душана Радића и др. Упор.: Milin, Melita (2009). *Ljubica Marić, 1909–2003, „...tajna – tišina – tvorenje...”*, katalog izložbe o Ljubici Marić, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 57; Milin, Melita (1998) „Arhaizacija muzičkog izraza”, *Tradicionalno i novo.....*, нав. дело; *Istorija srpske muzike; Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Mirjana Veselinović-Hofman (ur. i autor), нав. дело.

¹⁷³ Тако, на пример, Љубица Марић у својим композицијама из деведесетих година (*Архаја*, 1992, *Архаја II*, 1993. и *Торзо*, 1996) обзнањује чисто, само „архаично”, без назначених извора прошлости, као подстицај и оквир своје поетике (Упор.: Стефановић, Ана (1997). „Архаично, модерно и постмодерно; О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић”, *Музички талас*, 1997, бр. 1–2, 10–20.) Поједини композитори, међутим, тих година пишу дела с архаичном тематиком у жељи да својим стваралаштвом допринесу промоцији националне политичке идеологије. Тако је Душан Радић сматрао да је на прослави шестоте годишњице Косовског боја требало извести његову оперу *Смрт мајке Југовића*, написану 1988. године. (Упор.: Pilipović, Gorica (1998). „Poreklo se ne može sakriti; Razgovor sa Dušanom Radićem”, *Novi Zvuk*, br. 11, 7). Зоран Христић је, по наруџбини, поводом обележавања исте, шестоте годишњице Косовског боја, написао радиофонско дело *Бој* (Видети: Babić-Milovanović, Marija /1998/. „U potrazi za izgubljenom

„Чиста музика”: допуштени дискурс југословенске социјалистичке културе

Након политичког сукоба између Југославије и Совјетског Савеза, 1948. године, и потоњег трагања Југославије за политичком позицијом између Западног и Источног блока, током педесетих година и касније, измењени су захтеви које је држава непосредно постављала уметничким праксама. Потреба за стварањем слике, намењене овога пута западном делу света, о Југославији као о демократском друштву које би, од друштва које је управо изгубило политичке и економске савезнике и партнере, могло да се трансформише у спону између новонасталих блокова, довела је и до потребе за трансформацијом дискурзивних пракси. Уметничка музика је у новонасталим условима поново добила могућност – преваходно због потребе за пропагандом у западном делу света – да се делом посвети преиспитивању сопственог медијума, овога пута у складу са уметничким новинама из доминантних западноевропских земаља. Тако је дискурс „чисте музике” или „музике у себи” који је, наравно, такође постојао од зачетака уметничке музике у Србији, поново добио посебан значај, иако су, паралелно, и даље настајала, понекад у опусу истог композитора, дела из корпуса *социјалистичког патриотизма, национализма и архаичности*. Иако је паралелни ток различитих струја неминовно доводио до њиховог конфликта на институционалном нивоу – у репертоарској политици, институцији награда и сл., свака од ових струја је, заправо, имала јасну и посебну функцију у друштву.

Док су дела *социјалистичког патриотизма* била коришћена за потребе самог југословенског друштва, остала музичка остварења била су намењена и

intimom. Intervju sa kompozitorom Zoranom Hristićem”, *Novi Zvuk*, br. 12, 8). Рајко Максимовић је истим поводом написао композицију *Пасија светог кнеза Лазара* која је и изведена на прослави поменуте годишњице. Максимовић је у вези с настанком ове композиције рекао:

[...] имао сам ауторски концерт [1987. године], па сам се испразнио и 'као' нешто заокружио. Тада сам се сетио да је за две године велика годишњица Косовског боја и осетио сам се обавезним да се том тематиком бавим (Vuksanović, Ivana /1995/. „Komunikacija kao imperativ stvaranja. Razgovor sa Rajkom Maksimovićem”, *Novi Zvuk*, br. 6, 7).

домаћој и иностраној рецепцији. Тако су поједина дела *националног дискурса*, заснована на уметничкој транспозицији специфичних, изражајних народних мелодија и ритмова (у оквиру тековина западноевропског и руског романтизма и импресионизма) попут балета *Охридска легенда* Стевана Христића, задовољавала и домаће потребе за својим, уметничким а народним изразом и западне потребе за „источном егзотиком”. Међутим, поједина дела *архаичног дискурса* попут, на пример, композиције *Песме простора* Љубице Марић, била су сматрана репрезентативним за земље Западне Европе и за Сједињене Америчке Државе због релативне актуелности или модернистичког потенцијала композиционог поступка на којима су заснована, али су била сматрана репрезентативним како за инострану тако и за домаћу публику, и због специфичног израза који је осим самосвојности ауторске поетике ипак указивао и на специфичност традиције из које је та поетика поникла.¹⁷⁴ Пажљива стилизација те традиције, притом, брисала је трагове онога што је на Западу могло евентуално да се протумачи као „егзотичност”.

Будући да је представљање југословенске музике у свету захтевало логистичке вештине, финансијски фонд и међународне позиције у области културе које Југославија у тренутку прекида са донедавним политичким савезником и трагања за новом политичком позицијом још увек није имала, (тек) крајем педесетих година стасала је идеја о оснивању југословенског фестивала савремене музике који би, уз све „предности домаћег терена” служио представљању југословенске музике иностраним музичарима и, наравно, упознавању југословенских композитора са новим тенденцијама заступљеним у музици композитора и из (доминантних) западних и из источноевропских друштава. Тако је 1961. године одржан први *Музички Бијенале Загреб. Интернационални фестивал савремене музике*,¹⁷⁵ а потреба за интензивнијим

¹⁷⁴ Због тога је кантата *Песме простора*, поред *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског и соло песама Благоја Берсе, Божидара Кунца и Јосипа Павчича, била изведена, на пример, у југословенском павиљону у оквиру Светске изложбе у Бриселу, 1958. године, о чему ће касније бити више речи.

¹⁷⁵ Посебно је занимљив и симптоматичан много каснији опис настанка и реализације идеје о овом фестивалу који је у предговору „споменици” Бијеналу дао композитор Милко Келемен:

разменама мишљења о савременом музичком стваралаштву међу самим југословенским уметницима, већ две године касније, 1963. године, довела је и до оснивања, у Опатији, нове фестивалске институције под државним покровитељством – *Трибине југословенског музичког стваралаштва*.¹⁷⁶ Ова трибина је била, како се и данас о томе пише:

Опће је позната чињеница да се Југославија након II. свјетског рата развијала у потпуној изолацији, примитивизму и провинцијализму. Такво је стање посебно лоше утјецало на skladatelje, будући да је 'социјалистички реализам' био проглашен службеном доктрином које су се сви морали придржавати. Не заборавимо да је тада свијет био поделjen на западни и источни блок и да је 'хладни рат' утјецало на музичку свијест на obje стране. Особно сам тим стањем био врло незадовољан, тим више што сам у vlastitu kompozitorskom radu био у кризи, јер нисам htio pristati на идеологију источног блока, а нисам имао прилике упознати pluralističke tendencije западних страна. Помогao ми је пријатељ Zlatko Baloković. Njegovom intervencijom добио сам г. 1954. велику stipendiju која ми је omogućila posjet glavnim svjetskim festivalima suvremene muzike i studij u Parizu i Münchenu. Vrativši се из 'svijeta', био сам још више разочаран, јер је постало евидентно да је музика у Југославији најмање 80 година у заостатку за Европом. Увјек ми је било јасно да је 'мој град' Загреб у својим коријенима дубоко везан уз западну културу, те да би требало урадити нешто што би Загреб учинило центром нове музике у Југославији, одакле би се и друге републике музички revolucionirale. Идеја је била рођена: требало је организовати велики festival suvremene glazbe gdje će се наша публика упознати с постигнућима сувремене glazbe из свијета, а иноземна публика с музиком наших skladatelja. На тај је начин било могуће остварити идеју равноправности и afirmirati нашу glazbu у internacionalnim размјерама. С том идејом сам посјетио г. 1959. тадашњег gradonačelnika Zagreba Većeslava Holjevca и изнио му своје planove. Био је оduševljen, али је одмах рекао да ми на raspolaganje може ставити punu sobu dinara, али ми не може дати нити један dolar. У први час сам био veoma deprimiran, јер ми је било јасно: без deviza не могу позвати нити једну страну оперу, симфонијски оркестар или великог dirigenta. Тада ми је palo на ум да искористим napetosti 'хладног рата.' Samoinicijativно сам отputовао у Sovjetski Savez. Посјетио сам ministarku за културу, Furcovu: obećala ми је да ће у оквиру конвенције између Југославије и Sovjetskog Saveza препоручити gostovanje Boljšoj teatra на zagrebačkom Музичком биеналу. Након тога сам, такођер samoinicijativно, отputовао у Washington, у State Department. Kad сам им рекао да у Загребу гостује Sovjetski Savez, одмах су пристали да уз финансијску потпору судјелују и Sjedinjene Države; то је у датој политичкој ситуацији била ствар prestiža. Други су пројекти тада кренули као сами од себе. Kada сам дошао у Bonn, те мјеродавним политичарима рекао да у Загребу судјелују Sovjetski Savez и Sjedinjene Države, одмах је речено да ће судјеловати и Западна Нјемачка с Hamburškom Staatsoperом, и то с пројектом од 350.000 maraka. Bile су предвиђене изведбе опера 'Lulu' и 'Wozzek' Albana Berga (zbog velikih tehničkih teškoća те opere у Zagrebačkoј operи нису никад биле изведене). Kada сам у Parizu посјетио 'Action artistique', одмах су питали судјелује ли у Загребу и Западна Нјемачка. На мој потврдни одговор дали су пристанак за dolazак једног великог француског ансамбла...". Упор.: Krpan, Erika (prir.) (1991). *Muzički biennale Zagreb, The Zagreb Music Biennale 1961–1991*, Загреб: Музички информативни центар концертне дирекције Загреб, 10–11.

¹⁷⁶ Државној фестивалској промоцији уметничке музике, домаће и иностране, допринело је и оснивање институције Београдских музичких свечаности (БЕМУС) 1969. године. Овај фестивал није служио афирмацији искључиво савременог стваралаштва – мада је посебна пажња поклањана промовисању актуелних дела домаћих стваралаца – већ је пружао увид у разнолике музичке дискурсе из различитих периода музичке историје. Упор. Despić, Dejan (2000). *BEMUS 1969–1998; Trideset godina beogradskih muzičkih svečanosti*, Beograd: Clio.

...iznimno važan glazbeni događaj bivše države, kada su skladatelji, muzikolozi i glazbeni teoretičari s jedne, a solisti, ansambli i orkestri s druge strane dolazili u Opatiju da jedni drugima prezentiraju recentna umjetnička postignuća svih republika i pokrajina bivše SFRJ, te da o njima zajednički diskutiraju i razgovaraju. Tribina je oduvijek bila više okrenuta samim sudionicima glazbenog života nego publici, no njen medijski odjek nikad nije izostao.¹⁷⁷

Ово институционално озваничење „новог звука”, почетком шездесетих година, оснивањем поменутих фестивала савременог стваралаштва, наравно да није означило и аутоматску превласт *дискурса чисте музике*, али јесте отворило простор за истраживања звука у много разноликијим појавностима него што је до тада омогућавало стваралаштво које је морало да угађа интерним потребама социјалистичког друштва. Наиме, не треба заборавити чињеницу да су дела која су својим новим звучним изразом узбуркала српску музичку јавност педесетих година, попут Радићеве композиције *Списак* или кантате *Песме простора* Љубице Марић, својим жанровиским решењима ипак чиниле својеврстан уступак захтевима соцреалистичке естетике – захтевима за „комуникативношћу”, за

¹⁷⁷ Цитат је преузет са сајта *Хрватског друштва складатеља* (13. 12. 2010. године): http://www.hds.hr/events/category_hr_4s4ji3o3j3jh4s5ji3g_.htm Субјективни, афективан, те такође симптоматичан осврт на ову институцију нуди композитор Душан Радић, на известан начин симбол српске музике радикалног модернизма, од ауторског концерта из 1954. године:

У новој, Титовој Југославији, уметници, а и остали, следили су упутства домаћих „апаратчика” из Политбироа. Када је Тито 1948. г. окренуо курс с истока на запад, најпослушнији су опет били најпослушнији и преко ноћи постали „еуропски” модернисти. Културне институције су имале важну функцију да што пре измене оно што су до тада пропагирале. Једна од њих је била Југословенска музичка трибина у Опатији. Веома корисни и пријатни сусрети „музичког еснафа” у опуштеној средини октобарског мирног мора. Међутим, приметно су се наметале тенденције укључивања у проблематичне експерименте Новог Света. Ратни победници, уз обновљену Немачку, а без Совјетског Савеза (такође победника), подстицали су ствараоце (уметнике) на безобзирну јурњаву истраживања нових комбинација, пошто-пото неуобичајених призора, бизарних, первертираних ситуација, једном речи што даље од укалупљених „постановленија” источног блока. Ни једно ни друго није водило правом путу. С једне стране укоченост Музеја воштаних фигура, с друге – огавне гримасе подивљалих људи, избачених из колосека нормалног. У лепој Опатији, ЈМТ је била пуна хипокритске надмености *авангардиста* према академски настројеним умерењацима. Зато сам према њој увек осећао резервисану одбојност. Разметљивост „новатора” је донела доста штете природном развоју музичког израза, иако је декларативно стално истицана равноправност музичких становништва... (Radić, Dušan /2007/. „Preplitanja”, *Tragovi balkanske vrleti; Vreme – Život – muzika*, Beograd: Beogradska knjiga, 85.)

„разумљивошћу” и стога захтевом за употребом текста/гласа као доминантне компоненте дела. У том контексту, дакле, треба читати и наведену напомену да је трибина одувек била више окренута самим композиторима него публици.

Званично допуштено посвећивање истраживању новог звука и могућност јавне промоције резултата тих истраживања у (и даље) социјалистичком друштву (или макар једном његовом затвореном кругу), сада је, дакле, подразумевало и праву слободу избора свих одређујућих карактеристика једног музичког дела: жанровских, композиционо-техничких, формалних, итд. Између осталог, та истраживања су довела и до новог третмана текста, до тада тако важног повезујућег фактора између музике и „ванмузичке стварности”. Усредсређујући се на звучни потенцијал текста, уместо на значењски, композитори су сада могли да пишу и вокална и вокално-инструментална дела, а да она и даље припадају области „чисте музике”. Исто тако, могли су да своја дела обogaђују неким другим медијима, превазилазаћи тако традиционално схваћене границе музичког уметничког дела, али притом не напуштајући – наводно непропустљиве – оквире света уметности.¹⁷⁸

Спектар новина које су југословенски композитори од тада, а нарочито током следеће деценије, увели у домаће музичко стваралаштво – па и у домен *дискурса чисте музике* – а који је потом институционално потврђен у музиколошким радовима, креће се од усвојених, мада знатно модификованих, модернистичких, умерених и радикалних, тековина западноевропске музике из прве половине XX века, преко истраживачких резултата – у оквиру технике рада са звучним бојама – представника тзв. *пољске школе* или *пољске музичке авангарде*, резултата истраживања (посебног начина серијалне организације свих параметара звучне материје) истакнутих композитора окупљених на летњим курсевима савременог стваралаштва у Дармштату, освајање технике и концепта минимализма до коришћења тада нових медија помоћу којих су реализоване *tape-music*, електроакустичка и електронска музика.

¹⁷⁸ У том смислу су свакако узорна воко-визуелна дела Владана Радовановића.

Овако представљен низ освојених слобода од притисака које је музичком стваралаштву наметало југословенско социјалистичко друштво, међутим, прикрива бројне друге притиске који су остали испод ове описане површине и условило попришта борби које је друштво и даље генерисало у пољу музичког стваралаштва (и обрнуто).

Нешто о томе може се сазнати, на пример, из скица за никад реализовану идеју – коју су, шездесетих година, замислили композитори: Берислав Поповић, Владан Радовановић, Рајко Максимовић, Петар Озгијан и Петар Бергамо – о оснивању једног специфичног музичког удружења, под називом *Актуал*, које је требало да, поред настојања постојећег *Удружења композитора*, ревитализује музички живот Србије, инсистирајући на доступности информација о савременом музичком стваралаштву и подстицању стварања „дејствених и актуелних” музичких дела.¹⁷⁹ Осим прецизног дефинисања проблема који је ово удружење идентификовало у музичком животу Србије (у нацрту, који је сачинио Владан Радовановић, указано је на недостатак информација о иностраним актуелним музичким збивањима, непостојање сасвим актуелних дела у домаћој средини, некритичко одбацивање новине, непостојање средишта ужаренијег збивања – „онога што је бијенале повремено у Загребу”, као и на међусобне нетрпељивости композитора), удружење је понудило и до детаља осмишљен предлог начина да се тај проблем реши (дејствовање у оквиру неколико уметничких група /чији чланови би морали да испуњавају посебне критеријуме који се односе на превазилажење субјективног односа према квалитету и промоцији сопствених дела, као и односу према другим члановима/, оснивање посебних органа, попут *критеријског, предлагачког и помоћног тела*, чији је домен компетентности требало да обухвата регулисање и проверу „квалитета” музичких дела, те коначно, и афирмисање теоријске делатности – због чега је иницирано и стварање речника релевантних појмова који је био замишљен као помоћ заинтересованим ауторима при сагледавању актуелних музичких збивања).¹⁸⁰

¹⁷⁹ (АКТУАЛ – нацрт пројекта), рукопис, 4 стране. Нав. према: Stojanović-Novičić, Dragana (2006). „Pisana геџ Берислава Поповића – Интелектуално-уметнички кредо”, *Muzički talas* br. 34–35, 16–34.

¹⁸⁰ *Isto*: 20.

Већ сама потреба да се једно овакво удружење – у условима већ раскинутих непосредних институционалних стега између државе/партије и области уметности – формира, и то да би се из света уметности регулисао свет уметности, открива трагове уписавања друштва у свет (наводно) аутономне уметности који би сам по себи, без накнадне регулације, већ требало да буде хуман, универзалан, етичан, аутентичан, изузетан, оличење „спокојног царства аполонске учтивости”.¹⁸¹ Ако се претпостави да је идеја о овом удружењу заправо сведочила о непостигнутом статусу аутономије музичке уметности у Србији шездесетих година и о тежњи да се та аутономија (заједно са свим њеним привилегијама хуманости, универзалности, етичности итд.) најзад досегне, онда је могућност реализовања овог пројекта била сасвим очекивана. Јер, друштвене институције, макар и струковног типа, попут Савеза композитора Југославије, реализовале су одређене пословне циљеве на „посебан” начин. Берислав Поповић, Петар Озгијан и Рајко Макисмовић јавно су, путем медија, указивали на погрешност тог начина:

Узмимо, на пример, САКОЈ, који не снима плоче квалитетних дела својих чланова, али зато раскошно опрема своју зграду! Шаље композиторе у иностранство као размену, уместо да плански и са ефектом шаље – њихова дела!¹⁸²

Немогућност раздавајања уметности од друштвених институција није била само очита у примерима из социјалистичке свакодневице, попут наведеног, већ је видљива и у самим идејама заступника идеала аутономије уметничког стваралаштва. Осим критике државних институција и струковних удружења, поменути композитори су указивали и на неспособност друштва да формира адекватну институцију публике. Берислав Поповић је наглашавао:

¹⁸¹ Ово је део једне реченице коју је, у посебном контексту, теоретичар Едвард Саид написао у књизи *Culture and Imperialism* (*Култура и империјализам*).

¹⁸² „*Naša muzika umire uspravno*”, NIN (nedeljne informativne novine), br. 1163, 22. april 1973, 42–43. (нав. према: Stojanović-Novičić, Dragana, нав. дело).

Музичка култура, стваралаштво и извођаштво, без отворености и симпатије публике за уметност властите земље нема много шанси да се одржи и развије!¹⁸³

С друге стране, указивао је на неопходност комуникативне везе између композитора и публике, те критиковао немоћ бројних, тада актуелних музичких остварења, изведених на загребачком бијеналу, која нису владала психолошко-комуникативним аспектима и која су била лишена ауторове персоналности:

Ова повремено депримирајућа појава без сумње потиче или од самих појединих аутора или од немоћи појединих затворених система музичке теорије и праксе.¹⁸⁴

Овим тврдњама, заправо, чини се да је начињен последњи потез у заокруживању (затварању круга) проблема односа између (југословенске музичке) уметности и (социјалистичког друштвеног) контекста: уметност под притисцима друштва тражи и налази начин да направи отклон од тих притисака, а потом увиђа да мора да тражи подршку тог истог друштва. Јер, ако је не тражи и ако је не добије, придружиће се пригушеним, маргинализованим, аутсајдерским гласовима културе.

Траума социјализма и рад означитељских пракси

Прешавши дозвољени и препоручени пут који је водио од соцреалистичке музике као *политички декларативне музике до чисте музике* као „степенa најполитизованије показности музичке уметности” (Šuvaković 2006: 472) уметничка музичка пракса у Србији није, наравно, током четири и по деценије

¹⁸³ Berislav Popović, „Zajedništvo u izgradnji i razvitku muzičkog vaspitanja i obrazovanja i muzičke kulture naroda i narodnosti Jugoslavije”, rukopis, 1984, 10. Kongresni referat pročitani na Kongresu Saveza muzičkih pedagoga Jugoslavije, Sarajevo, 14–16. decembar 1984. godine (нав. према: *Isto*).

¹⁸⁴ Popović, Berislav (1967), „Osvrt na četvrti muzički bijenale u Zagrebu”, *Pro musica*, br. 24, 7, 28.

конституисања симболичког поретка једног социјалистичког друштва, увек на исти начин показивала ефекте свог дејства, као што то не чини музика уопште. Она је стално мењала своје „показно лице” у интерпретацијама које су нудили политичари, радници у култури, композитори, извођачи, музички критичари, музиколози и естетичари, одбијајући тако могућност утврђивања свог коначног или идеалног значења и дејства, али исто тако, прикривајући тиме и конфликте, раздоре, притиске друштва у којем је настајала.

Прикривајући, заправо, трауму социјализма, музичка уметност у југословенској Србији производила је фантазме сопственог саучесништва са доминантним друштвеним дискурсима, да би потом преузела улогу жртве, а затим и субверзивне праксе која је нашла начин да се одупре притисцима друштвеног. Музика је то чинила различитим дискурсима у којима се појављивала, али, као што је поменуто, исто тако и тумачењима, интерпретацијама у којима она једино и опстаје. Ова тврдња о разноликим фантазмима може се доказати примером тумачења једног парадигматичног музичког остварења из педесетих година XX века – кантате *Песме простора* Љубице Марић.

Архаични дискурс српске музике био је пожељан дискурс у југословенској уметности за време социјализма. Та тврдња о пожељности не уклапа се у данас доминантне говоре о уметности социјалистичког времена. Разлика у овим тврдњама још један је ефекат дејства уметности, у овом случају композиције *Песме простора*. Можда се тај ефекат разлике може уочити хронолошким праћењем измена у тумачењу поменутог дела.

Када је 8. децембра 1956. године у Београду изведена композиција *Песме простора*, на концерту Београдске филхармоније, уз учешће хора Радио-Београда, а под управом Живојина Здравковића, одмах је окарактерисана као „апсолутно значајно дело српске и југословенске савремене музике” и „највише наше музичко остварење”.¹⁸⁵ С обзиром на то да су за ово дело као литерарна подлога послужили средњовековни (из периода од 12. до 15. века) надгробни натписи са

¹⁸⁵ Mihailo Vukdragović, „Prvo izvođenje kantate 'Pesme prostora' Ljubice Marić”, *Borba*, 13. decembar 1956. и Pavle Stefanović, „Stvaralački podvig Ljubice Marić”, *Književne novine*, 23. decembar 1956.

стећака босанских богумила, а да третман музичког материјала, иако у извесном смислу (на пример у контурама вокалних деоница) одређен текстом, указује на самосвојно служење модернистичким тековинама музике XX века, истицани су, као аргументи који ће поткрепити поменути вредности суд, подаци о музичком језику композиције, идејно-естетским питањима које би дело могло да покрене и универзално-хуманој димензији дела као особености саме уметности. Нарочито је наглашаван спој архаичности и савремености као карактеристика које ово дело изводи из локалних временских и географских координата и пребацује га или ван граница земље, у свет у којем се негује савремено стваралаштво, или у универзални, трансцендентални, никаквим немиром непомућени свет узвишене уметности. Павле Стефановић је писао:

Савремене су ове јединствене, дубоко хуманитарне, и универзалне, свечовечанске *Песме простора* управо по једној ингениозно нађеној и ухваћеној микстури музичко-језичких образаца: с једне стране образаца на линији тековина традиције учене музике и, с друге стране, образаца проистеклих непосредно из свеукупног звучног фонда данас аудитивно опазиве стварности доба, из елементарног брујања, јечања, одзвањања данашњег живог света, дакле и непосредно из праслика, праобразаца, прототипова свих музички специфичних формула и структура (*Isto*).

Михаило Вукдраговић је истицао да ово дело задире:

...својим елементима у срж проблематике савременог стваралачког израза уопште и ван наших југословенских оквира, да покреће нека идејно-естетска питања која не могу остати изван круга интересовања и Љубице Марић и наших музичких писаца... (*Isto*).

Овакво тумачење дела, у којем појмови „ванвремено”, „универзално” и „трансцендентно” заузимају кључно место, сугерисала је и сама композиторка коментаром који је био штампан у програму за премијерно извођење дела:

Простор у исти мах значи и простор, и време, и постојање. Смрт је изван простора, ванвремена – ништа. Али у доживљају, она се противставља животу, стога је увек животолика, макар као најапстрактнији негатив постојања.

Међутим, поменута тумачења овог дела, из разних разлога, а највише отворено државнополитичких, нису била блиска америчком музичком критичару новина *The New York Times*, Хауарду Тобману (Hauard Taubman), који је већ 1958. године, извештавао америчку публику са Светске изложбе у Бриселу, на којој је композиција Љубице Марић изнова изведена. Хауард Тобман је писао, између осталог, о музичким делима која су на Светској изложби у Бриселу представљана у оквиру манифестације „Дани националне културе”. Пре него што се изложи Тобманово виђење композиције *Песме простора*, неопходно је укратко се подсетити у којем контексту је дело Љубице Марић изведено те 1958. године.

Наиме, као једно од репрезентативних дела југословенске уметности, већ овенчано Октобарском наградом града Београда, кантату *Песме простора* требало је представити социјалистичком реториком изражено „читавом слободољубивом свету”, као „лепо лице Југославије”, типичан производ „социјализма са људским ликом”. Та прилика се указала врло брзо након премијере дела када је, две године касније, Југославија узела учешће у бриселској Светској изложби. Притом, не треба сметнути с ума да тако грандиозни пројекти попут Светских изложби који, током неколико месеци, служе представљању великог броја људског стваралаштва – од уметничког до научнотехнолошког – десетинама милиона посетилаца, такође служе, између осталог, и као пропагандни полигони. То је нарочито важно имати на уму када је реч о бриселској изложби – првој Светској изложби одржаној након Другог светског рата. Ова изложба је одржана у периоду блоковске поделе света и Хладног рата, због чега је протекла, између осталог, у знаку снажне пропагандне борбе између две тада највеће светске силе, Сједињених Америчких Држава и Совјетског Савеза. О томе сведоче, на пример, наслови текстова објављених у америчким часописима, магазинима, дневним новинама, извештајима, попут: “Soviet Attacks on U.S. Culture” или “Communist Propaganda and the Brussels Fair” и др. (Krenn 2005; Belmonte 2008: 229). Иако је тема бриселске изложбе гласила *Нови поглед на свет, нови хуманизам*, како би се, према званичним образложењима, подстакао мирни дијалог међу нацијама и прославила универзалност концепта хуманизма, изложба је ипак била снажно обележена пропагандном битком између совјетског и америчког начина живота. Посебно је симптоматично то што су се совјетски и амерички павиљони налазили

један преко пута другог. Совјетски павиљон је био конструисан у облику партенона великих димензија у чијем центру је била статуа Лењина, док је важан део павиљона заузимала и реплика сателита Спутњик 1 – првог сателита у свету, послатог у орбиту 1957. године – симболизујући технолошка и научна достигнућа совјетског друштва. У америчком павиљону, конструисаном тако да је у то време био у свету највећа кружна зграда без унутрашњих стубова, истицане су предности америчког начина живота и свакодневице: излагане су и најновије дизајнерске линије намештаја, кућних уређаја, одржаване ревије високе моде итд. Дакле, то је укратко описано, контекст у којем је, педесетих година, кантата *Песме простора* представљена, у оквиру музичког програма југословенског павиљона, у иностранству.

Када је чуо *Песме простора* и друге композиције аутора које су такође репрезентовале југословенску културу (*Симфонија Оријента* Јосипа Славенског и соло песме Благоја Берсе, Божицара Кунца и Јосипа Павчича) Тобман је најпре приметио да су „Југословени дошли у Брисел на Светску изложбу како би с поносом показали независност и интегритет свог народа, подвукавши претходно ову мисао и самим насловом текста – *Yugoslavs Heard at Brussels Fair. Nation's Variety of Musical Expression Underscores Its Spirit of Independence*. Потом је напоменуо да су због тога у Брисел дошли најбољи југословенски извођачи и извођачки ансамбли.¹⁸⁶ Дела која су изведена, истакао је, већином су југословенска, што је такође схватио као изражавање националног (југословенског) поноса, али и мудар гест с обзиром на чињеницу да је југословенска музика мало позната у западном делу света, те да би извођење интернационалног репертоара свакако умањило утисак који би могли да оставе југословенски извођачи. Иако је оценио да ниво изведених композиција „није висок” – за разлику од нивоа извођаштва, које је, нарочито у случају соло певача, издашно похвалио – указао је на чињеницу да су та дела открила нешто веома важно у вези са уметничким стваралаштвом у Југославији. Приметио је, најпре, у делу текста с поднасловом *Савремена музика*, да модерни трендови у Југославији

¹⁸⁶ Београдска филхармонија, Опера, Балет, Хор Народне Армије, ансамбл *Zagrebački solisti* и група соло певача (Зинка Миланов, Меланија Бугариновић, Душан Цвејић, Душан Поповић и Мирослав Чангаловић).

нису на црној листи, те је подсетио да су полиритмија и политоналност, које је чуо у композицији *Симфонија Оријента* Јосипа Славенског (којег је представио као пекара и самоуког композитора) у Совјетском Савезу означене као „греси формализма и модернизма”, али да је зато музички језик последњег, играчког става *Симфоније Оријента*, који носи назив *Песма раду* „тако уобичајен у Русији”. У следећем одломку текста, с поднасловом *Женско представљање*, сматрао је нарочито важним, судећи према поднаслову и даљем објашњењу, да америчким читаоцима скрене пажњу на то да је Љубица Марић најпознатија жена композитор у Југославији. Затим је, без потребе за неким посебним образложењем, навео податак да је дело *Песме простора* засновано на покушају да се евоцира дух написа са „гробова средњовековних хришћана”. Приметио је „извесну сензитивност и деликатност” у начину музичког писања композиторке, да би на крају закључио како је крајњи ефекат дела „потпуно сивило”.¹⁸⁷

Међутим, ову оцену је убрзо својом изјавом, на неки начин – јер, заправо Тобманов критички приказ и није био намењен југословенском аудиторијуму, већ америчком – поништио руски/совјетски композитор Дмитриј Шостакович, у интервјуу објављеном у југословенском музичком часопису *Звук*. Наиме, током гостовања у Југославији поводом извођења своје опере *Катарина Измајлова* у Загребу, Шостакович је изразио врло топле речи за музички живот у Југославији и притом изрекао жељу за бољом сарадњом међу југословенским и совјетским музичким уметницима.¹⁸⁸ Слушајући дела југословенских композитора и извођења југословенских ансамбала, Шостакович је похвалио домете загребачке и београдске Опере, хора београдске Радио-телевизије, ансамбла *Zagrebački solisti*, а о делима југословенских композитора је, судећи према писању Иванке Бешевић, рекао:

¹⁸⁷ Howard Taubman, “Yugoslavs Heard at Brussels Fair. Nation's Variety of Musical Expression Underscores Its Spirit of Independence”, *The New York Times*, 28. 6. 1958. <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9E02E5D9133DEF34BC4051DFB0668383649EDE>

¹⁸⁸ „Mi, sovjetski i jugoslovenski muzički radnici, mogli bismo više uraditi za naše bolje upoznavanje. Čim stignem kući pobrinuću se za to. Muzička publika će se sigurno saglasiti da više čuje. Kompozitori bi imali, besumnje, koristi kada bi više znali šta drugi stvaraju”. Bešević, Ivanka (1963). „Šostakovič u Jugoslaviji. Razgovor sa velikim umetnikom”, *Zvuk*, br. 61, 39.

Са задовољством сам слушао Концерт за кларинет Станојла Рајичића, *Баладу Периче Керемпуха* Марјана Козине, Симфонију Василија Мокрањца. Један од најлепших утисака из Југославије, уопште, оставиле су на мене *Песме простора* Љубице Марић. Цео арсенал модерне музике употребила је за овај велики циљ. Говори јасним, убедљивим језиком, из дна душе...¹⁸⁹

О модерности музичког језика композиције *Песме простора* у југословенским оквирима пише се и крајем шездесетих година, али и њеним, судећи према тумачењу које у књизи *Музички ствараоци у Србији* нуди Властимир Перичић, ванвременским и општељудским димензијама, о импресивности „којом је овај мисаони и дубоко хумани садржај транспонован у тонско збивање”.¹⁹⁰

И крајем седамдесетих година о *Песмама простора* се размишља у категоријама „дубоког хуманизма”, којем (и даље):

...не би пријали оштрији потези једне детаљне анализе или предуго објашњавање нечега што би требало да остане сажето, да не би било лишено чари наговештаја и наслућивања овако поетско-музичко дело, саздано из древне, вековима сазревале народне мудрости, и из нове, свеже, савременим изразом расцвале музике Љубице Марић.¹⁹¹

Петар Бингулац, аутор ових запажања, помно следи вишезначне смернице које је својим коментаром у вези са делом сугерисала Љубица Марић. Бингулац је, међутим, први аутор који посебно истиче везу музичке поетике Љубице Марић са црквеним појањем:

Без претераних романтичарских излива, без патетичних крикова, у својој музичкој поезици она се приближила атмосфери наше древне прошлости, али не само дивним богатим фрескама у средњовековним храмовима, него и музици која се тамо тада и певала. Али овакво дубоко занимање за нашу

¹⁸⁹ *Isto.*

¹⁹⁰ Peričić, Vlastimir (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*, нав. дело, 259–260.

¹⁹¹ Petar Bingulac, Iz ciklusa „Ostvarenja” III Programa Radio Beograda, emitivano 20. III 1979. Штампано у: Bingulac, Petar (1988). *Napisi o muzici*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 281.

древност није, у основи, пуки куриозитет за старину него, како је добро примећено „понирање у оно најдубље и праисконско у човеку”. И, као у овој кантати, за судбине човекове, у животу и смрти“.¹⁹²

Осамдесетих година, дело *Песме простора* по први пут бива изложено детаљнијој анализи, уз уважавање древног мисаоног слоја једног огранка дубоке прошлости који је надахнуо композиторку. У књизи *Стваралачка присутност аванградне музике у нас* Мирјана Веселиновић примећује:

Патина коју су на тим епитафима стварали наноси векова, [...] представљали су за Љубицу Марић раван архаичности, са којом се поклопила раван њене сопствене животне философије. Границе времена су тиме избрисане: архаична мисао постаје актуелна мисао, архаични језик сусреће сопствену виталност, савременост (Veselinović 1983: 343).

Усредсређујући се, потом, на испољавање тог феномена временског згушњавања у самом музичком материјалу, Мирјана Веселиновић износи, између осталог, тврдњу:

Савременост вертикале као последица архаичности хоризонтале, суштина је те истовремености постојања и дејства прошлог и садашњег времена у кантати *Песме простора*. Уједно, то је и стуб њене авангардности, али и основна црта стваралачког *creda* Љубице Марић [...] (*Isto*).

Тек крајем наредне деценије, 1997. године, опус Љубице Марић, па и кантата *Песме простора*, бива детаљно и надахнуто размотрен у тексту „Архаично, модерно и постмодерно; О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић” Ане Стефановић, са платформе формалистичке анализе, уз коришћење елемената теорије цитатности.¹⁹³ Тежиште сагледавања овог дела пребацује се, дакле, са наглашавања значаја вануметничког подстицаја за настанак ове кантате, и осталих остварења Љубице Марић, на последице које је тај подстицај оставио у музичкој материји. Чинило се да је овим текстом затворен круг интерпретација који је

¹⁹² *Isto*.

¹⁹³ Стефановић, Ана (1997). „Архаично, модерно и постмодерно; О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић”, *Музички талас*, бр. 1–2, 10–20.

почео измештањем композиције не само из локалних географских и временских оквира, него и из оквира материјалних трагова уметности. Враћањем *Песам простора* у материјални свет музичке уметничке производње, интерпретацијска пракса је подарила делу привид „аутономије уметности“.

Међутим, истовремено, већ 1998. године, започиње „нови циклус“ тумачења. Наиме Мелита Милин у књизи *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)* покреће питање друштвене контекстуализације српског стваралаштва у послератном периоду и нарочиту пажњу посвећује „феномену социјалистичког реализма“ и различитих видова стваралачких отклона од дуготрајних последица поменутог феномена.

Као један од видова испољавања слободе у српском музичком стваралаштву током педесетих и шездесетих година, Мелита Милин, истиче настанак уметничких остварења у којима су аутори показали интересовање за:

теме које раније нису биле међу посебно пожељним (мада нису биле ни стриктно забрањене), а у њих је спадао српски средњи век, као потенцијално опасан за „националистичке злоупотребе“ (Milin 1998: 124).

Појаву ових уметничких остварења у којима је препознала „архаизацију музичког израза“ – и међу које је, осим кантате *Песме простора* Љубице Марић, уврстила и *Византијски концерт*, за клавир и оркестар (1959) исте композиторке, кантату (мотете) *Смрт Стевана Дечанског* (1956) Енрика Јосифа, кантату *Усправна земља* (1963–1964) Душана Радића и *епску партиту Кад су живи завидели мртвима* (1963) Рајка Максимовића – ауторка је прогласила једним од најзначајнијих догађаја у српској музици педесетих и раних шездесетих година XX века. Проглашавајући „видом слободе“ (музичке уметности) посезање композитора у контексту отклона од соцреалистичке естетике, за тематским изворима који ће им омогућити преиспитивање самог музичког материјала, али и залажење у поља значења која могу бити критичка и према самом друштву, ауторка је, дакле, указивањем на преплет „уметничког“ и „друштвеног“ отворила пут ка новом тумачењу „архаичног музичког дискурса“ који је уследио деценију касније.

У (званично) измењеним условима друштвеног поретка Србије, у периоду након 2000. године, тумачење „дискурса архаичности“, а нарочито његових првих

манифестација из педесетих година, добило је нове нијансе. Наиме, некадашња „архаизација музичког израза” и повезивање – у време социјализма – световне музике са црквеном, добило је сада значење – у случају појединих музичких остварења – уметничког симбола отпора против социјалистичког режима, тј. неке врсте музичке/уметничке субверзије политичко-идеолошког слоја социјалистичке културе. Тако је некада можда прећутно прихваћен и, на основу неких посредних тврдњи,¹⁹⁴ подразумевајући статус појединих музичких остварења, тада (тек)

¹⁹⁴ На пример, у музиколошким текстовима настајалим у време социјализма, као једна од информација у вези са опусом Љубице Марић навођена је, као што је поменуто, употреба црквених напева у појединим ауторским световним, инструменталним композицијама. Овај податак је, потом, у поменутој књизи Мелине Милин посебно наглашен:

Треба напоменути да до 1965. године српски једногласни црквени напеви из средњег века нису били инкорпорирани у неко **инструментално** дело (Milin 1998: 130).

С обзиром на чињеницу да је пракса преплитања световних и црквених мелодија – и у вокалним, и у инструменталним композицијама – у европској музици примењивана још од периода ренесансе, чини се да посебност овог стваралачког чина Љубице Марић није препозната само у сфери новина – ако је реч о контексту српске музике – у погледу физиономије или третмана инструменталних деоница, већ и у равни неког симболичког значења у контексту културе социјалистичког друштва. Међутим, композиторка, академик Исидора Жебељан, истиче оригиналност – у светским размерама – музичке поезике Љубице Марић, следећим образложењем:

Недовољно је позната чињеница коју је утврдио наш музичар и писац Борислав Чичовачки, да је Љубица Марић први композитор у историји музике који је „употребио црквену мелодију (пореклом из средњовековне византијске музике) за структурну (мелодијску и хармонску изградњу сопственог нелитургијског и непрограмског дела” (овде се, наравно, не узима у обзир употреба средњовековних црквених мелодија за компоновање духовне музике или музике којом се представља свештенство и црква, као код Мусоргског или Стравинског, или употреба тих мелодија за компоновање дела са јасном програмском садржином, нпр. коришћење секвенце *Dies irae*, из XIII века, за „озвучавање даха смрти” код Берлиоза, Листа, Сен-Санса или Рахмањинова). Упечатљива је и чињеница да, тек 10–15 година након настанка *Октоиха 1* (1958–59. године), прве композиције Љубице Марић у којој је она за тему целокупног дела употребила напев из српског *Осмогласника*, дакле тек деценију касније, почео је, пре свега у Источној Европи, да се оформљује снажан музички правац који ће се заснивати на употреби средњовековне црквене музике за компоновање, већином нелитургијских композиција. Најпознатији представници овог стила, помало неспретно названог, мистични минимализам, који су доживели огромну популарност и славу широм света су Арво Перт, Хенрик Горецки, Алфред Шнитке и Џон Тавенер, између осталих. Дакле, само на основу ових података, постаје јасно да дело Љубице Марић заузима значајно место у историји музике друге половине XX века, пошто је уметничким проседеом *Октоиха 1* инициран музички правац који се базира на употреби црквене музике (пореклом из средњег века) за компоновање нелитургијских дела, а који заправо представља један од видова постмодернизма у музици (Исидора Жебељан, „Мистични витражи звука“, *Политика*, 14. 3. 2009).

Међутим, податке који доводе у питање наведено композиторкино мишљење, и који сведоче, између осталог и о томе да се Љубица Марић у делима из замишљеног циклуса *Музика Октоиха* није користила византијским средњовековним појачким узорима, већ карловачким појањем из XVIII века, односно напевима из Мокрањчеве редакције *Осмогласника* – која је настала 1908. године и о којој се, како наводи музиколог Ивана Перковић, због знатних измена извора може развити расправа да ли је подобна за богослужбену употребу или служи само у педагошке сврхе –

2010. године, јасно артикулисан у вези са кантатом *Песме простора* Љубице Марић. Наиме, у програмској књижици уз издање компакт дискова са композицијама Љубице Марић, обоиста Борислав Чичовачки истиче:

Појава кантате *Песме простора* је имала огроман утицај на српску музику друге половине XX века. Пре свега, њено извођење је озваничило раскид са политичким диктатом у уметности, познатим као социјалистички реализам. Од 1945. године па до тада било је немогуће замислити музичко (или уопште уметничко) дело базирано на литератури из ранијих периода српске историје (пре социјалистичке револуције), а камоли на текстове неке средњовековне хришћанске секте.¹⁹⁵

Одступање оваквог тумачења уметничког и друштвеног значаја и значења кантате *Песме простора* од оног – нешто више од деценије старог – којим је инспирисано, јасно је видљиво и у чињеници да се у овом тумачењу намерно не узима у обзир податак на који је својевремено ипак указала Мелита Милин. Наиме, разматрајући могуће поводе и разлоге посезања музичких стваралаца за архаиком педесетих година XX века, Мелита Милин је изнела најпре претпоставку да је усмерење ка архаици било подстакнуто жељом за обновом, „антејском регенерацијом уметности кроз додир са прастарим творевинама људског духа”, а можда и подстакнуто доживљавањем многих авангардних стваралачких стремљења као „недовољно одуховљених”. Ауторка је такође предочила могућност окретања архаици као „негацији важеће традиције, као 'избављењу' заборављеног наслеђа (тј. музике древних времена насталих на домаћем тлу)”. Међутим, исто тако, ауторка није заборавила да каже:

При анализирању духовне климе времена, не може се заобићи утицај [...] изложбе „Средњовековна уметност на тлу Југославије“, студиозно и амбициозно припремљене за париску презентацију 1950. године, која је и

износи Ивана Перковић у тексту „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић?”, објављеном у зборнику радова: *Простори модернизма; Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (2010). Зборник радова са научног скупа одржаног од 4. до 7. новембра 2009. године, (ур.) Дејан Деспић и Мелита Милин, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 331–344.

¹⁹⁵ Чичовачки, Борислав (2010). Пратећа програмска књижица издања компакт дискова са композицијама Љубице Марић, Београд: ПП ПТС, 22.

домаћу културну јавност „подсетила“ између осталог, и на изузетне вредности српске средњевековне архитектуре и фреско-сликарства. Тих година је на велики одјек наишло и објављивање књига – збирки аутентичних средњевековних литерарних текстова: епитафа са богумилских стећака, документарних, али и „несвесно“ литерарних текстова о Косовском боју и периоду који је уследио – преузетих из раних летописа (Милорад Панић-Суреп, *Кад су живи завидели мртвима*, 1960), неколико година касније и записи средњевековних монаха-преписивача на маргинама литургијских књига [...](Milin 1998: 124–125).

Треба, међутим, уз мишљење Мелите Милин, напоменути и то да документа из периода социјализма, пружају више података о практичним разлозима актуелизовања средњевековне културе, баш у периоду (неопходности) новог политичког позиционирања Југославије, односно отварања ка западним европским земљама. На основу садржаја записника са састанака Управе за агитацију и пропаганду ЦК КПЈ и Министарства за науку и културу ФНРЈ из 1949. године, може се само потврдити Гројсова (Boris Groys) теза о стратегији социјалистичких режима у области уметности, према којој се та стратегија своди на следеће: узети, из буржоаског наслеђа и уопште светске културе, оно што је најкорисније пролетаријату и то искористити у сврхе социјалистичке револуције и изградње новог света, односно узети од буржоазије и предати пролетаријату културно наслеђе или, што је једно те исто, присвојити га за себе као што је то већ раније учињено с државним апаратом, земљом и средствима за производњу (Groys 2009a: 58–59). Тако се у једном документу Министарства за науку и културу ФНРЈ из 1949. године, у поглављу насловљеном *Културне везе са иностранством*, може прочитати следеће:

Наша културно-пропагандна активност треба да у европском оквиру па и изван њега афирмира културу наше земље, преко најразличитијих форми треба популаризовати нашу социјалистичку земљу, културно наслеђе наших народа, нашу нову уметност, културни живот и уметнички развој у нашој земљи. У нашој културној пропаганди треба да активно учествујемо у општој идеолошкој борби на културном фронту да у тој борби Југославија заузима исто место и улогу као што је има у општој

револуционарној борби. Те чињенице, која је дио интернационалистичког доприноса наше земље општој демократској борби у свету, нисмо имали у виду до недавно, када смо се уско везали за земље народних демократија и повукли се из европског и изваневропског фронта борбе [...] (Doknić, Petrović, Hofman 2009, II: 436, dok. 502).

У другом документу, из 1949. године, објашњава се разлог организовања „Изложбе средњовековног сликарства и вајарства народа Југославије” у Паризу, 1950. године:

У циљу да пред иностранством и у земљи прикаже велике културне тековине наших народа у прошлости и бригу наше народне власти да се ти споменици наше старе културе сачувају, Министарство за науку и културу одлучило је да организује Изложбу средњовековне културе наших народа [...] *Isto*: 474, dok. 512).

У трећем документу се додаје:

Године 1948. пала је замисао да се организира изложба копија средњовековних српских и македонских фресака. Као мјесто одржавања те изложбе предвиђен је Париз [...] Француски кописти извели су копије у Сопоћанима, Нерезима, Пећи. [...] Наши домаћи кописти извели су копије у цијелом низу значајних средњовековних споменика, тако у Охриду, Жичи, Студентици, Милешеви, Ариљу, Леснову, Дечанима, Маркову манастиру, Каленићу од српског и македонског комплекса. Почетком 1949. одлучено је, да се приказима из словенског зидног сликарства представи умјетност наше *quattrocentističke* готике у Словенији. [...] у ужи избор ушли су експонати из Турнишћа, Мартјанаца, Црнгроба, Муљаве, Високог, Врзденца и Мача. Словенски кописти радили су и на копирању двију композиција Винченца из Каства у Берну. – Да би се употпунио сликарским дјелима одио Хрватске умјетности, одређено је, да се копирају средњовековне слике у Стону, Задру и Загребу. [...] Као што је наведено, предвиђено је, да се експликативним материјалом објашњује политичко, културно, социјално и економско збивање код Јужних Словена од IX. до краја XV. стољећа. [...] (*Isto*: 476–488, dok. 514).

Дакле, након разматрања наведених података, чини се јасним да сугерисање идеје о томе да је од 1945. године до појаве кантате *Песме простора*, 1956. године, у Југославији „било немогуће замислити музичко (или уопште уметничко) дело базирано на литератури из ранијих периода српске историје (пре социјалистичке револуције), а камоли на текстове неке средњовековне хришћанске секте” представља, заправо, покушај формирања – тумачењем – до сада последњег фантазма социјалистичке уметности као субверзивне праксе, и то пре свега, наглашавањем друштвене улоге и значаја уметности. Изостављање податка о томе да су, на самом почетку педесетих година XX века, највише југословенске државне институције искористиле средњовековну хришћанску уметност с простора Балкана у пропагандне сврхе, да би одмах затим обнављање духа средњовековља у Србији постало пожељни уметнички дискурс, само је један од интерпретативних дискурзивних маневара. Међутим, овај маневар подразумева и изостављање других података који су важни при конструисању тумачења музичке уметности из периода југословенског социјализма као субверзивне. Тако, на пример, да би једна музичка композиција била представљена као уметничко остварење чије је јавно предочавање/извођење означило раскид са политичким диктатом у уметности уопште, мора се изоставити податак о томе да су извори (књиге/часописи/реплике стећака) с натписима са богумилских стећака који су послужили као текстуална основа композиције, морали бити штампани/доступни пре компоновања и извођења музичког дела.¹⁹⁶ Такође се морају превидети и дела из других уметничких области која су настајала у исто време – или раније – када је изведена и „субверзивна” музичка композиција. Исто тако се мора исконструисати оштра граница и разлика између периода када је у југословенској уметности било политичког диктата и периода када се наводно, музика, у своју корист и корист осталих уметности, тог политичког диктата ослободила, итд.

Занимљиво је, међутим, да овај последњи дискурзивни поступак – конструисање јасне границе између периода тзв. соцреализма и периода након

¹⁹⁶ Видети, на пример, податке о епитафима са богумилских стећака, односно о репликама стећака које су припремане за поменуто изложбу у Паризу 1950. године, а потом и за изложбу средњовековне уметности народа Југославије у загребачком Уметничком павиљону 1951. године, на страници хрватског Музејског документацијског центра: http://antunbauer.mdc.hr/index.php/static/zbirke/VIII_sudbina

политичког – па и многих других видова – раскида између Југославије и Совјетског Савеза, 1948. године, није, наизглед стран ни у метајезицима књижевности и ликовних уметности – чак ни о у оним примерима који не говоре о друштвеном значају уметности о којој је у одговарајућем примеру реч. Тако, на пример, Јеша Денегри, говорећи о оним тенденцијама у ликовној уметности које су током педесетих година проблематизовале могућност повезивања модерне уметности са средњовековном традицијом, напомиње да се та проблематика није јавила педесетих година по први пут, јер је њома била заокупљена и група Зограф још у међуратном периоду. Денегри затим, имајући, вероватно несвесно, у виду већи референцијални потенцијал сликарства од музике, брижљиво истиче:

Али у време владавине социјалистичког реализма, као и низу следећих година свако позивање на средњовековно наслеђе могло је да буде и било је из идеолошких разлога крајње непожељно. Но, када је дошло до толерантније духовне климе, неколицина тада младих уметника управо је у том наслеђу почела да тражи сопствене изворе, тематску инспирацију, чак и примере специфичних техничких поступака што се пре свих односи управо на припаднике Децембарске групе, Томашевића, Возаревића и Вујаклију. Фреске, иконе, камена пластика: упоредо висока култура Византије и народна култура унутрашњости Балкана – то је она историјска подлога чији су поједини врхунски или карактеристични примери почели да привлаче уметнике све више убеђене у то да ће до аутентичног профила најпре стићи сједињавањем домаће традиције у тематици и симболици с ликовним изразом који уважава и примењује тековине послератног европског модернизма (Denegri 1993: 115–116).

Док се у тексту Борислава Чичовачког недвосмислено помиње „раскид са политичким диктатом у уметности, познатим као социјалистички реализам”, у Денегријевом тексту, ако је уопште примерено поредити та два текста имајући на уму њихову намену, блаже се интонира закључак о међуодносу политике, политичке идеологије и уметности, али се имплицитно раздваја период у којем су поједине теме биле „крајње непожељне” од периода „толерантније духовне климе”. Због тога се наведене тврдње поменутих аутора на први поглед могу учинити сличним, делујући као изрази сличног или истог погледа на стање у

сфери уметности педесетих година, тј. наизглед градећи једну представу о либерализацији духовне климе као да се то ослобађање уметности није односило само на онај корпус социјалистичких догми дефинисаних, најпре у вези са књижевношћу, у Совјетском Савезу тридесетих година, већ на ослобађање уметности од (скоро) свих, било којих политичких и друштвених условљености. Међутим, у уводном делу књиге из које је наведен део једног поглавља, као и у другим текстовима, Јеша Денегри сасвим јасно указује на чињеницу да заправо није било дисконтинуитета у југословенској културној политици међу периодима пре и после 1948. године:

Иако ће већ 1948. године доћи до конфликта [...], утицај Комунистичке партије на укупни културни и уметнички живот неће слабити; штавише. У различитим облицима притиска и контроле задржаће се кроз цео период педесетих, а шеста деценија биће у култури и уметности време готово свакодневних напора интелектуалаца да за свој рад изборе и прошире просторе слободнијег изражавања, свесни да се све то у тадашњим јавним институцијама и форумима може да обави једино под окриљем Партије и Државе (*Isto: 7*).

Указујући на исту чињеницу, историчар Љубодраг Димић наводи да је агитационо-пропагандни апарат Комунистичке партије претрпео после 1948. године извесне, односно знатне организационе промене, бивајући приморан да прилагоди своје методе условима у којима је, за разлику од совјетског социјализма, оствариван пројекат југословенског социјализма, али и суочен са чињеницом да више никакав агитпроп не може постићи све да прегледа. Организационе измене односиле су се, између осталог, на смањење уплитања администрације у развој културе, на процес осамостаљивања културних установа од органа народне власти (то је била тзв. вертикална децентрализација), ангажовања већег броја људи у раду установа културе (тзв. хоризонтална децентрализација), на нови начин финансирања културне праксе и сл. Ипак, закључује Димић, основни циљеви Комунистичке партије у области културне политике нису се битније мењали (Dimić 1988: 250, 251).

Дакле, на основу поменутих увида може се рећи да је наведени покушај формирања (до сада последњег у низу), фантазма уметности као субверзије социјалистичког друштва, узалудан уколико се тај покушај сведе на настојање да се поједина музичка дела прогласе, а потом и у националним и интернационалним оквирима представе као друштвено и политички субверзивна, и то само на основу погрешно оцењене, наводне субверзивности тематике која је послужила као ванмузички подстицај за настанак тих музичких дела. Јер, не може се сметнути с ума чињеница да је и након политичког сукоба између Југославије и Совјетског Савеза, а онда и потоњег трагања Југославије за политичком позицијом између Западног и Источног блока, током педесетих година и касније, уметност у Србији и осталим републикама Југославије стварана и даље под окриљем Партије и Државе, да је подржавана, финансирана, награђивана, игнорисана – или забрањивана у случају појединих остварења из области филмске уметности, позоришне уметности и књижевности – у институцијама социјалистичког друштвеног система, представљана публици коју је „наследио”, прихватио или формирао социјалистички режим.¹⁹⁷ Такође, не треба сметнути с ума и то да накнадне теоријске конструкције о готово „уметничком дисиденству” појединих музичких остварења имају посебну улогу у данашњим условима транзиције (у локалним оквирима) и глобализације. Уколико је ранија таква интерпретација, прећутна или подразумевајућа, стварала илузију о некаквим прекорачењима и освојеним слободама и тиме – у случају заиста освајаних слобода – баш чувала, уместо да разоткрије управо срачунату флексибилност и „контролисану либералност” једног политичког система, данас таква тумачења – нарочито у случају дела која заправо нису прекорачивала дозвољене границе) одговарају само глобалистичкој потрошачкој потреби за новом „источњачком егзотиком”, баш онаквом каквом се данас у неким случајевима представља и доживљава, између осталог, и феномен „комунистичког дисиденства”. У локалним оквирима оваква тумачења се уклапају у наратив постсоцијалистичког (посткомунистичког)

¹⁹⁷ С тим у вези, не треба заборавити да је Љубица Марић била професорка на Факултету музичке уметности у Београду, чланица Српске академије наука и уметности, те добитница бројних државних награда. Већина композитора чија су дела навођена у овом сегменту текста, изузев Владана Радовановића, чинила је професорски кадар на поменутом Факултету музичке уметности.

национализма, испуњавајући тиме, свесно или несвесно, актуелна државнополитичка очекивања.

Политички модус „нултих тачака” друштвене историје ||| Политички модус места *педесетих година* у америчком капиталистичком режиму; Свет демократских снова и његова катастрофа: 4’ 33’’ за било који инструмент или комбинацију инструмената Џона Кејџа¹⁹⁸

Џон Кејџ је био композитор. То је почетна премиса [...]. Кејџ је стално о себи говорио као о композитору. Студирао је композицију код Хенрија Кауела (Henry Cowell), Адолфа Вајса (Adolph Weiss) и Арнолда Шенберга. Често је говорио о томе како је свој живот посветио музици. Написао је стотине композиција које су штампане у реномираним музичким издавачким кућама, које су снимљене, и извођене широм света. Добијао је поруџбине од великих оркестара, камерних ансамбала, солиста и од најмање једне оперске куће. [...] Наравно, Џон Кејџ је био композитор: све у његовом животу указује на ту неизбежну чињеницу.

Па ипак [...]

Овим речима је Џејмс Причет (James Pritchett) започео књигу о Џону Кејџу, објављену 1993., и сваки читалац који прочита прве реченице књиге, може да помисли да за њима следи једно „Али” или управо то „Па ипак...” које је и написано, без обзира на то да ли га је Причет написао у своје име или име свих оних музичких критичара, композитора, музиколога, музичара, који би радо додали тај израз скепсе. Други опис (међу бројним описима/тумачењима), Кејџовог опуса, својевремено је, када је написан, деловао конзервативно попут те задршке „Па ипак...” јер је садржао и низ експлицитно негативних судова о Кејџу, односно о новом односу према музици који је показао баш Џон Кејџ, назван у том опису, сатиричарем. Али тим описом је заправо истовремено дата и добра

¹⁹⁸ Део наслова овог потпоглавља јесте парафраза наслова књиге коју је написала Сузан Бак-Морс – *Свет снова и катастрофа; нестанак масовне утопије на Истоку и Западу* (Видети: Buck-Morss, Susan 2000).

смерница за теоријско разматрање Кејцових радова у области музике/око музике/ван музике – о чему ће бити речи у овом потпоглављу. Кључни део описан гласи:

Последњи пут када се појавио у Загребу, пре четири године, овај видовити човек дао нам је лекцију која је била јасна сваком ко уме да мисли, а коју бих интерпретирао на следећи начин:

Ја, Џон Кејц, добро схватам услове, програм и циљ савремене авангардне уметности. Имајући у виду да тренутна духовна клима фаворизује онога ко види даље од осталих, ја прескачем оне апсолутно неминовне међуетапе кроз које ће музика проћи у следећих неколико година. Стога одмах дајем дефинитиван, последњи облик принципима које следим. Тако постајем инструмент историјске нужности јер, доводећи музику до њене апсолутне нуле, истовремено отварам тако очигледну кризу да тренутно изнуђујем промену става.

Ове речи је написао Драгутин Гостушки,¹⁹⁹ у годинама Хладног рата, 1965., додајући да западна култура, од које су и Југословени учили, има права да буде анархична, да руши своју традицију како хоће, следећи, на пример:

...[један] дечји разбијачки инстинкт, настао из блазираности, неспособности развоја, протеста, деменције, више интелигенције – или чега год хоћете [...] За [западну културу] то је гневна, нестрпљива и немилосрдна реакција на сопствену прошлост, дакле један пре свега афективан однос који [...] за нас није обавезан.²⁰⁰

Неколико деценија након позивања Џона Кејца на загребачко Музичко бијенале, у Београду је 1981. објављен избор Кејцових радова, текстова, а 90-их година је теоретичар уметности Мишко Шуваковић у Београду говорио, на пример, о Кејцовом, Џојсовом, Пикасовом итд., рушењу темељних начела уметности/знања о уметности које је неко (ус)поставио у неко друго време, за неко друго време. Из теорије уметности, Шуваковић је, попут појединих других теоретичара уметности

¹⁹⁹ Gostuški, Dragutin (1977). „Kriza lažnog progressa”, *Umetnost u nedostatku dokaza*, нав. дело, 127.

²⁰⁰ *Isto*: 128

и филозофа (Дантоа, Дикија /George Dickie/ и др.), постављао изнова питања: „Шта је уметност?“, „Ко може да одговара на то питање?“, „Да ли уметност може да приказује неприказиво?“, „Да ли се свет мора припремити за уметност да би се уметност појавила?“, итд.²⁰¹

Кејцов опус заиста је могао да изазове и радозналост и гнев, као и да подстакне теоријске полемике о питањима која су надилазила значај самих Кејцових радова, односно Кејцова објашњења сопствених радова. Кејц је већином иритирао укус средње класе, како примећује Вилијам Фетерман (Fetterman 1996: 16), јер је доводио у питање њен укус и навике. Кејцов тривијалан или бесмислени хумор, заокупљеност структуром, страствено уживавање у тривијалне детаље уз истовремену „деперсонализацију“ – препуштање публици да учествује, интервенише у извођењу, у довршавању композиције сопственим чулним или физичким или концептуалним улогом и др., све су то биле одлике због којих је Кејц изазивао подозрење једног, знатног, дела слушалаца. Бројне негативне критике, јавне или објављене а полуприватне, претварале су се и у увредљиве описе Кејцових радова, попут: „јефтине“, „непотребни“, „егоцентрични“ (Tame 1984 према: Fetterman 1996: 69), „ђачки штос“, „трик“, „вучење за нос“ (Gentry 2008: 174) и сл. Гостушки је приметио да је проглашавање неважећим свих старих начела компоновања сасвим легитимно, али да је онда служење само згодно одабраним, само појединим тековинама прошлости, на пример, материјалним условима старог начина компоновања – попут служења музичким инструменатима који су вековима усавршавани, у том случају апсурдно.

С друге стране, Кејц је управо тиме, тим запоседањем тековина прошлости – концертних дворана или извођаштва, музичких инструмената, или жанрова и сл., изазивао полемике. У супротном би, уместо полемика, за њим остале само увреде. Те полемике су, међутим, често биле засниване на питањима, попут Шуваковићевих, која су у основи *политична*, како би рекао Рансијер.

Тако на пример, само питање тишине у композицији 4' 33", уопште није толико битно на онај начин на који му пажњу посвећују поједини музиколози или

²⁰¹ Овим питањима и одговорима на њих, Шуваковић се бавио у универзитетско-педагошком раду, као и у својим књигама, од којих је један број наведен и у списку литературе у овој дисертацији.

теоретичари уметности. У музикологији су најчешћи покушаји тумачења Кејдове композиције историзацијом проблема тишине у контексту „западњачке” музике, што је, заправо, „инстинктивни” маневар традиционалне музикологије и истовременог, по инерцији, смештања Кејцовог опуса на омеђену територију (авангардне „високе”) музичке уметности. Мирјана Веселиновић-Хофман, међутим, радије се усредсређује на проблемом *хијерархијског обрта* односа између звука и тишине (Veselinović–Hofman 1998) које нуди и Кејдова композиција, али не као резултата логичног процеса, како би рекао Далхаус, у традиционално схваћеном историјском току музике. Веселиновић-Хофман тај хијерархијски обрт схвата као резултат извесног вида – током подразумеваног логичног хода историје музике, додуше, али који сам по себи није проглашен „узроком” хијерархијског обрта – померања означитеља саме музике, (избора) начина на који музика „саму себе чита” и упућује даље, у оном смислу у којем је Дерида описао рад језика (Veselinović–Hofman 1997). Мишко Шуваковић, међутим, у Кејдовом поступку уочава најпре проблем детериторијализације музике и дишановско преузимања готових, *ready-made* производа, што значи и укидање рада и претварање уметника у потрошача (Šuvaković 2006: 437). У филозофији, међутим, преовлађује разматрање тишине – која је смештена под окриље музичке композиције – као намере поменуте детериторијализације, намере да се музика врати у свет природних звукова свакодневице (на пример, Goehr 1992: 264). Али, такав општи закључак може да генерише низ других закључака донетих из различитих перспектива разматрања питања звукова свакодневице.

С једне стране, тим закључком, може се, на пример, превидети или потиснути важна чињеница да је Кејд стављао нагласак на перформативност, на извођење тишине, а што је ипак приметила, на пример, Бојана Цвејић (Cvejić 2004), мада је и сам Кејд у неком тренутку о томе говорио (Roth and Katz 1998: 53). С друге стране, осим превиђања поменутог укидања рада и претварања уметника у потрошача, што су питања *политичности*, такође се тиме превиђа и политичност коју и сама тишина и извођење тишине и индиферентност композитора према последицама извођења, у потенцијалу носе. Тако, на пример, Филип Макс Центри (Philip Max Gentry) помиње симптоматичну ситуацију у којој

се нашао Џон Кејц 1973. године док је са Нам Џун Пејком (Nam June Paik) покушавао да осмисли једно од извођења 4'33", руководећи се принципом случајног одабира, на мапи Њујорка, места на којем ће сваки од три става (односно, у тој верзији четири става) композиције бити изведен. Прва три става су неометано изведена на три различите градске локације, и снимљена. Први став (који, као и остали ставови, као што је познато, подразумева одређену минутажу, подложну променама у различитим верзијама композиције), међутим, који је последњи сниман, требало је да, принципом случајног избора локације, буде изведен у 2100. блоку Треће авеније, у Харлему. Тамо су Кејцов и Пејков перформанс видели афроамерички тинејџери, неколицина њих. Младићи су пришли Кејцу и Пејку, узели камеру и питали шта то снимају. Кејц се нервозно осмехнуо и објаснио шта ради, усред извођења става. То се, каже Пејк, не би десило у концертној дворани, али 70-их година у Америци, расизам је био горући проблем и ма колико је Кејц, у авангардном маниру, тврдио да је композиција 4'33" универзална, да је може изводити било ко, било где, ово извођење га је натерало да се суочи са питањима *уличног пејзажа* и социјалних разлика (Gentry 2008: 168, 169). Свако извођење ове композиције, закључује Центри, захтева посебне интерпретативне стратегије у односу на друштвени контекст. У том смислу ово дело може, можда и више него друга музичка дела, припадати области политике, у Рансијеровом схватању тог појма, као месту на којем се утврђује/уочава нека неправда и доказује једнакост.

Педесетих година XX века, када је настала прва верзија композиције 4'33" (1952), друштвена атмосфера Сједињених Америчких Држава била је у знатној мери обележена проблемом Хладног рата, при чему је републикански сенатор Џозеф Макарти (Joseph McCarthy) ту атмосферу додатно бојио егзалтираним тврдњама да је *спољни непријатељ* већ инфилтриран у друштво, те да федерална влада и читаво друштво врве од комунистичких, совјетских агената. Тај период, познат и под називом *макартизам* био је период усвајања закона усмерених против левичарских организација, формалних и неформалних провера „политичке подобности” запослених у државним и приватним секторима, и разних других видова кршења људских права и слобода. Такође, то је био период када су америчке жене враћене у окриље домаћинства снажним дејством потрошачке

идеологије индустријског друштва, односно уверавањима, пропагандом да ће машине/кућни апарати увелико ослободити жене кућних послова, а да ће економски просперитет и робна понуда задовољити све облике људских жудњи. Како истиче Сузан Бак-Морс, производња робе била је једини аспект капиталистичке индустријске културе који *није* био копиран у Совјетском Савезу (Buck-Morss 2000/2005: 255), тако да је тај уверљиви знак различитости веома често коришћен у државнополитичке сврхе. У дисертацији је већ помињан пример америчког и совјетског павиљона на Светској изложби у Бриселу 1958. године, чије је надметање обележило читаву изложбу, док су 1959. године Сједињене Америчке Државе и Совјетски Савез размениле културне изложбе. „Није нимало чудно” приметила је Бак-Морс:

...што је у оквиру поставке која је отишла у Москву био и модел америчке породичне куће. У амбијенту те америчке, потпуно модерно опремљене кухиње, потпредседник Никсон је са премијером Хрушчевим заподенуо, пред новинарима, „кухињску расправу” о релативним предностима двају начина живота. У Совјетском Савезу, земљи заједничких станова, пропагандни ефекат те изложбе је био огроман (*Isto*: 256).

У таквој друштвеној атмосфери, Кејц и многи други амерички уметници одлучили су да се не баве експлицитно друштвеним питањима, да буду „индиферентни”, како их је назвала Мојра Рот, имајући на уму игру речи *difference/indifference*, односно чињеницу да су неки од тих уметника имали разлога да се због сопствене „различитости” баве управо друштвеним питањима (Roth and Katz 1998).

Ипак, иако се Кејц одлучио за авангардно ћутање, његов рад, по којем је остао најпознатији, *4'33"*, захватио је друштвено знање о социјалним неправдама, на пример, знање о класној и расној разлици. Такође, тим радом Кејц је репродуковао и истовремено изложио погледу потрошачку идеологију премештајући је у област уметности. А та потрошачка идеологија, као последица индустријске модерне, донела је крах сновима модерне (Buck-Morss 2000/2005: 257). Заправо, како се показало после слома социјализма, тврди Бак-Морс, оба *хладна непријатеља* доживела су крах, јер:

Конструишући жеље, индустријска модерна нуди илузију свемоћи као замену за људско испуњење. У капитализму то је потрошачка илузија тренутног задовољења, док се о дугорочним потребама не води рачуна, а социјална сигурност је тако мала да незапосленост погађа као природна катастрофа. У социјализму совјетског стила, ситуација је обрнута; живи илузија да ће држава пружити потпуну сигурност (у замену за потпуну зависност), али не постоји контрола над тренутним задовољењем. Да ли ћете сутра имати хлеба, то је питање среће (*Isto*).

Управо зато што је композиција 4'33" из 50-их година XX века захватила знање о потрошачкој идеологији тога времена која је давала потпору „доминантној моћи” америчког друштва, што је двадесет година касније једно извођење те композиције захватило питање расизма као конститутивног елемента тог истог, демократског друштва, што је потискивањем политичког питања родних идентификација (Roth and Katz 1998) Кејџ том испуњеном тишином захватио знање о репресивности америчког демократског друштва, Кејџ се не може звати „индиферентним” уметником, јер је тактика индиферентности, или сама индиферентност – чак и ако ју је заиста и сам Кејџ осећао, била само једно од могућих средстава, као и сви необични Кејџови поступци, да се свет уметности постави наглавце и да се тиме испостави да чак ни тако постављен, свет уметности не може толико дубоко да прикрије, потисне друштвене трауме, да оне ипак не испливају из неке димензије уметности, у неком тренутку.

Не може се јасно утврдити почетак секвенци оних политика чији је модус *тело*, а који је био подстакнут можда дискурсом античке грчке филозофије, или можда касније дискурсом религије или медицине, односно преплетом ових дискурса који је временом трансформисан у диспозитив филозофије, медицине и хришћанске религије, а потом и у друге диспозитиве. Да ли је то био онај тренутак у Платоновим дијалозима када је Тимај дуго говорио о томе да је тело само спољашњи оквир, носилац, омотач душе (Plátōn 360 п.Х./1995) или је прекретницу, политику као интервенцију у јавном дискурсу – која је променила ток многих других друштвених дискурса у Европи, начинио Декарт својом тврдњом – ослањајући се умногоме на учења Августина и Томе Аквинског (Tommaso d'Aquino) – „Мислим, дакле јесам”,²⁰² да би у следећој реченици додао: „Душа, због које сам оно што јесам, потпуно је одељена од тела”²⁰³ Без обзира на чињеницу што је Декартова тврдња од самог почетка била погрешно тумачена и што је Декарт улагао велике напоре да у препискама недвосмислено, непрестано указује на то да се за њега јединство људског бића ипак састоји управо у интеракцији душе и тела (Šakota-Mimica 2005: 126), подвојеност тела и душе остали су, вековима, критиковани, преиспитивани, оспоравани, реинтерпретирани, али – приписани Картезију. Дакле, упркос Платону, а судећи према филозофском дискурсу, она политика чији је модус *тело* – насупрот души, добија замајац у XVII веку, да би потом њени разнолики одједи трајали до данас, до данашње политике места сајбертела. Не треба, међутим, сметнути с ума

²⁰² Цела реченица гласи: „Мислим, дакле јесам, од свих је прво и најсигурније, те се с њим сусреће свако ко систематично филозофира.”

²⁰³ Иако је Декарт књигу *Принципи филозофије* у којој се појављује тврдња „Мислим, дакле јесам“ (лат. *Cogito, ergo sum*) објавио на латинском, 1644. године у Амстердаму, већ 1647. књига *Discours de la méthode* штампана је на француском. Две цитиране реченице на француском гласе: «Je pense, donc je suis ne soit vraie, et par conséquent la première et la plus certaine qui se présente à celui qui conduit ses pensées par ordre. (8. *Qu'on connaît aussi ensuite la distinction qui est entre l'âme et le corps.*) Il me semble aussi que ce biais est tout le meilleur que nous puissions choisir pour connaître l'anature de l'âme et qu'elle est une substance entièrement distincte du corps ; http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Principes_I.pdf (последњи приступ 23. 9. 2015).

чињеницу да и у доба просветитељства дубоки трагови целовите хришћанске слике света још увек циркулишу друштвеним пољем европских центара, а та тензија између старе и нове слике света можда се најбоље види у потрази просветитеља за новим местом човека у (и даље) божанском универзуму. Будући да им је хришћанство било синоним за „прастаро сујеверје” – како га је окарактерисао Волтер (Voltaire),²⁰⁴ представници просветитељства окренули су се античким цивилизацијама, грчкој и римској, као узорима (Mosse 1990/2005: 27). Антички ауторитети су обезбеђивали старо, а у односу на хришћанство ново мерило врлине и лепоте човека обдареног разумом, док је место просвећеног човека у универзуму тражено на Земљи, у природи, са свим њеним законитостима. Тако су се, према Мосовом увиду, испреплетеле наука и естетика, а тај преплет је донео неочекивани резултат ужасних учинака – расизам. Наиме, с једне стране антрополошка наука, утемељена у другој половини XVIII века, тежила је класификацији људи у природи, посматрањем, мерењем и упоређивањем људи са појединим групама животиња, из чега су настале и френологија и модерна (у односу на античку) физиогномика, док је с друге стране човекова вредност, шта год да је био резултат тих мерења и поређења, одређивана сличношћу са класичном лепотом и пропорцијама (*Isto*: 28). Притом, разумевањем човека као дела природе, поштовано је Аристотелово излагање у делу *Τὸν περὶ τὰ ζῷα ἱστορίων* (лат. *Historia animālium*) о непрекинутом, хијерархијском, природном ланцу организама – *scala naturæ*. У том ланцу се у XVIII веку „одједном”, тим мешањем, преплитањем антропологије, френологије и физиогномике са елементима античке естетике, како утврђује Мос, животиња на највишем ступњу – каквом је сматран мајмун наша до најниже људске „врсте”, каквим је обично сматран црнац (30). Дакле, иако је у доба просветитељства *scala naturæ* почињала и завршавала се на Земљи, то није значило да је Бог остао ван такве слике света, већ да је био делатан на сваком ступњу тог природног ланца. Та вера у непрекинутост, нефрагментираност слике света, у космичко јединство, утицала је и на опстанак дискурса о јединству тела и душе. Позивањем на античку традицију, међутим, тај дискурс је настављен трагом идеје да људску природу,

²⁰⁴ Нав. према: Mosse 1990/2005: 27.

преиспитивање човековог морала и карактера треба дефинисати помоћу естетских критеријума, уз посебно истицање спољашњих физичких карактеристика. А то уверење је на кобан начин давало подстрек расизму (28, 30).

С друге стране, оним дискурсима у којима је душа, у доба просветитељства, поистовећивана са умом наизглед²⁰⁵ доминантног положаја у односу на тело – том Декартовом тврдњом *мислим, дакле јесам*, односно самосвешћу у чину мишљења, укључујући и сумњу – формиран је посебан однос према ономе што је души/духу/уму супротност – према безумљу. Дакле, рацио, разум у доба просветитељства јесте тај који формира *нови* однос према својој супротности – лудилу. А у античкој Грчкој безумље је изазивало осуду, али није било супротност логосу; безумници, лудаци, махнити у племенским заједницама били су поверавани или упућивани на излечење – врачевима, шаманима и њиховим чудотворним мешавинама биљки и ритуалима; у средњем веку лудаци бивају искључени, протерани на маргину заједнице уз кажњенике и сиромаше, док су у ренесанси протерани из заједнице и препуштени лутању тлом или водом у лађама, евентуално затворени у посебна здања, али само ако су она била финансијски потпомогнута (Foucault 1961/1980). Али, то лудило које је „ренесанса управо ослободила, али чију је жестину већ савладала, доба класицизма ућуткаће чудноватом једном принудом” (*Isto*: 50). Наиме, XVII век, каже Фуко, створио је у Француској – а слично је било и у Енглеској – простране домове принудног боравка (*maisons d'internement*) где су смештани сиромаси, беспосличари, кажњеници и лудаци (где су смештана и *тела* сиромаша, беспосличара, кажњеника и лудака), без икаквог образложења критеријума према којима је тим људима додељиван, односно наметан заједнички, затворен, закључани простор. „У Француској”, каже Фуко, „шетња до Бисетре и гледање тешких лудака остаје, све до Револуције, једна од недељних разонода грађанства са леве обале” (77). „...За четврт суа...” додаје Мирабо (Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau), према Фукоовој тврдњи. У казним заводима тих општинских прихватилишта пронаћи ће лудак психијатрија као нова научна дисциплина у XIX веку, али тамо

²⁰⁵ Употребљена је реч „наизглед” због чињенице да је Декартова тврдња била тумачена на начин који је истицао подвојеност тела и душе и што су таква тумачења циркулисала друштвеним дискурсима у доба просветитељства и касније.

ће их за почетак и оставити (51). Прихватилишта, дакле, као и сличне институције које је установила Црква, нису била места за медицинско лечење душе. У пукотини између нестајуће монархије и настајуће републике са буржоазијом као владајућом класом, прихватилишта су, макар у Француској, најпре постала места полусудске структуре, нека врста административне структуре која је поред званично успостављених институција суда, сама судила и доносила пресуде (52), а временом су остала и места у којима су рад и привређивање били обавезни (58). Укратко, у прихватилиштима лудацима није лечена душа, већ је њихово тело било присиљавано на рад, односно излагано као објекат који привређује. Фуко примећује да је то уједно била технологија моћи, моћи искључивања, ућуткивања, административног регулисања феномена, овог, као што је иста технологија почела да бива примењивана на многе друге аспекте друштва, односно становништва: здравље, хигијену, наталитет, морталитет, услове становања, миграције, итд. Била је то једна од технологија својствена од XVIII века новом виду регулације, контролисања, надзирања, разврставања живота у условима капиталистичке буржоаске државе, коју је та држава преузела из дискурса филозофије, медицине, права, антропологије, присвојила је за своје потребе. Укратко, технологија искључивања једна је од технологија моћи, једна од стратегија „бриге” о животу, „управљања животом”, „окупирања живота” – оно што Фуко назива биополитиком (Foucault 1977a/2012b: 163 даље; Foucault 2004/2005b; Šuvaković 2011: 143).²⁰⁶ А сама биополитика имала је у свакој секвенци времена, у свакој друштвеној заједници, потпору у мноштву одговарајућих идеологија које су натапале поље друштвеног (које Фуко управо не назива идеологијама, не сматра их идеологијама, већ микро-моћима и диспозитивима моћи,²⁰⁷ а Делез потом те

²⁰⁶ Данас, у доба неолибералног капитализма, технологије моћи биополитике прерасле су у технологије моћи некрополитике, према мишљењу филозофа Ашила Мбембеа (Achille Mbembe) Видети: Mbembe 2003.

²⁰⁷ Фукоов разлог одбацивања разматрања или употребе марксистичког концепта *идеологија* најбоље се може објаснити речима самог Фукоа, због деликатне, симпатичне жаоке која је садржана у њима:

Ја се дистанцирам, чини ми се, и од марксистичке и од парамарксистичке перспективе. Што се тиче прве, нисам од оних који покушавају да тачно утврде учинке моћи на нивоу идеологије. Питам се, наиме, да ли, пре него што се постави питање идеологије, не би било више у духу материјализма да се проучи питање тела и учинака моћи на њему. Јер оно што ми смета у тим анализама, јесте то што се увек претпоставља неки људски

концепте неуверљиво доводи у питање; Deleuze 1994/2009): на пример, право на слободу, једнакост и братство на којем је темељена политика Француске револуције и из које су извирале бројне друге идеологије (довољно је поменути ерупцију „добро формулисаних феминистичких захтева“; Offen 2000: 50), затим милосрђе, загарантована лична безбедност и опште благостање као темељ на којима је била заснована викторијанска Енглеска, итд.

А за све то време, на подстицај из филозофског дискурса, Платоновог, опстаје теза о божанском лудилу – песника. То је *умилно безумље* како га назива Хорације (Quintus Horatius Flaccus), Плиније Млађи (Gaius Plinius Caecilius Secundus) тврди да је песницима допуштено да махнитају, што је легитиман став и током средњег века,²⁰⁸ док при крају средњег века тема лудила постаје широко распрострањена на европским позорницама, у својој двосмислености, „као претња и поруга, ђудљиво безумље света и ситно исмевање људи“ (Foucault 1961/1980: 24). Потом се лудило јавља и као тема у научном и академском дискурсу, у сликарству, књижевности, опери.²⁰⁹ Од XV века, каже Фуко, лице лудила почело

субјект чији је модел дала класична филозофија и који би био обдарен свешћу које би се моћ дочекала (Foucault 1975/2012: 64).

²⁰⁸ Упор: Kurcijus, Robert Ernst (1996). *Evropska književnost i latinski srednji vek*, prev. Josip Babić, Beograd: Srpska književna zadruga, 802.

²⁰⁹ Због прилике да се тако покаже виртуозитет (извођача) или да се постигне комични или трагични ефекат, опере обилују ликовима које су у стању афекта, привременог или трајног или лажног лудила. То су, на пример:

1. Лик Ликори у изгубљеној Монтевердијевој (Claudio Monteverdi) опери *La finta pazza Licori* (1627);
2. Лик Орланда из истоимене Хендлове (George Frideric/Frederick Handel; Georg Friedrich Händel) опере (1733);
3. Лик Ане Болене у истоименој опери Гаетана Доницетија (Gaetano Donizetti) изведеној 1830;
4. Лик Лучије од Ламермура у истоименој опери Гаетана Доницетија (1835).
5. Лик Марије Падила у истоименој опери Гаетана Доницетија (1841);
6. Лик Бориса Годунова у истоименој опери Модеста Мусоргског (1868–1873)
7. Бројни ликови који у афекту убијају или се убијају или умиру од бола, попут Елзе из опере *Лоенгрин*, Хозеа из опере *Кармен*, Отела, Хермана из опере *Пикова дама*, принца из опере *Русалка*, Вертера, Тоске, Мадам Батерфлај, Мелисанде, Воцека, Паулине из опере *Коцкар*, итд, итд.

Али, опера се до почетка XIX века користи и нечим што друге уметности немају: могућношћу да кастрат изводи сам себе, да у сценама лудила или жртве изазива, осим дивљења његовом

је да запоседа машту Европљана (*Isto*: 26). Владар/Држава ће га, дакле, дуго времена, све до XVIII века, толерисати, вешто искоришћавајући уметничку имагинацију за своје најразличитије потребе,²¹⁰ да би потом (и) то занимање уметности за феномен безумља држава – позивајући се на дискурс филозофије – лако искључила, ућуткала много битнијим чином, већ помињаним раздвајајањем друштвених сфера (политике, религије, уметности итд.), уз наизглед додељивање аутономије свакој од тих сфера. Када се каже да је лудило запоседало машту Европљана то у контексту уметности значи да је, од доба просветитељства, реч најчешће о надахнутој души уметника, а не о његовом телу, или је реч о полуделом уму имагинарног лика. Иако је буржоаско друштво знало да за привређивање искористи тело поремећене душе у прихватиљивим, у уметности је рад уметника прикриван идејом *аутономне уметности*, а касније још и више идејом *l'art pour l'art* и проглашаван божанским надахнућем, генијалношћу која се може граничити са лудилом. А надахнуће, које, дакле, може бити и лудило, у сфери уметности није рад. Дакле, поремећен ум коришћен је у уметности само као тема или проблем који се тичу душе, док је сама телесност као веза са умом – пре свега њена радна, производна страна – остала потиснута, маскирана. Други аспект телесности – сексуални, здравога или перверзног (или епитета према некој другачијој класификацији) ума, остао је такође потиснут све до XIX века.

А онда је *fin de siècle*, размеђе XIX и XX века, донело преплет двеју великих технологија моћи, ако се употреби фукоовска логика и терминологија: „...оне која је исткала сексуалност, и оне која је оделила лудило” (Foucault 1977b/2012b: 165). Заправо, размеђе XIX и XX века донело је два значајна еха модуса *тела*: један у Фројдовој психоанализи, психоаналитичкој теорији која је потом, у синергији са лингвистичким закључцима Фердинанда де Сосира, утицала на велики број мислилаца током XX века, и други у Ничеовој (Friedrich Wilhelm Nietzsche) филозофији чије су елементе касније развили, између осталих, Делез и

гласовном виртуозитету, и сажаљење, више због његовог тела, него самог лика који кастрат тумачи (Salazar 1980/1984: 127, 128).

²¹⁰ У овој дисертацији је као пример таквог „управљања” уметничком имагинацијом наведена Млетачка република која је, у XVII веку, за време карневала допуштала „друштвено лудило”, извртање уобичајеног поретка друштвених пракси, док је истовремено тајно контролисала и усмеравала ту привидну разулареност друштва.

Гатари, у анти-фројдовском, анти-сосировском, анти-психијатријском маниру. Док је Ничеово јасно одбацивање картезијанства и реченица из књиге *Also sprach Zarathustra* (*Тако је говорио Заратустра*): „...тело сам и само тело, и ништа друго сем тога; а душа је само реч за нешто на телу”,²¹¹ дотле Сигмунд Фројд изучавањем сексуалности открива ону истину скривану разумом (умом, свешћу, душом) и помоћу истражене сексуалности открива „испод” душе, оно *несвесно* и дешифрује лудило. Зато ће мислиоци после њега, Лакан, на пример, рећи и то намерно картезијанским језиком (што је већ поменуто у уводу дисертације): „Мислим тамо где нисам, дакле јесам тамо где не мислим” (Lacan 1966/1983: 106). Јер, тамо – у уму, свести – где је картезијански субјект, за Лакана је – који је пошао лингвистичким путем Фердинанда де Сосира, притом ишчитавајући изнова Фројдов опус, онако како то ни сам Фројд не би могао – субјект ухваћен у језик, у Симболички поредак који одређује границе ума, онога што се сме мислити, што се може мислити, али у оквирима већ задатог језика и његових означитеља који упућују један на другога, уместо на стварност. Јесам тамо где не мислим, дакле јесам у језику, Симболичком поретку. Мислим тамо где нисам, где мислим ја кроз сопствену Жељу која је, међутим, жеља Другога.

Фини еквилибријум између давања предности изучавању и тумачењу свесног/подсвесног/несвесног (Фројд, Лакан и др.) с једне стране и изучавању материјалности тела у којима се укрштају најразноликији дискурси и уписује моћ и управо преко те моћи уписане гимнастиком, нагошћу, задовољством лепим телом итд. стиче и свест о телу (Foucault 1975/2012: 62), или делезовским и гатаријевским схватањем тела као подручја које претходи субјекту јер се тумачи као флуks, низ чистих контракција, сићушних „свести” распршених „на површини која остаје Кожа чак и када се ради о метафизици” (Мишчевић 1975: 138), због чега субјект постаје мноштво субјеката – током читавог XX века остаће крхак, под упитом. Јер, Фројд ће истовремено са изучавањем свесног/подсвесног/несвесног доћи до закључка да тело није исто што и организам, већ скуп ерогених зона,

²¹¹ У оригиналу, реченица гласи: “Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe”. Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1895). *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*, Leipzig: Druck und Verlag von C. G. Naumann, 46. (Ниће, Фридрих /1985/. *Тако је говорио Заратустра; Књига за свакoga и ни за koga*, прев. Милан Ћурчин, Београд: Grafos, 37.)

корпус ужитка. Субјект је зато само субјект тела, као онај који је, дакле, и сам житак, флуидан, ужавалачки (*Isto*: 141). А будући да је жеља субјекта, како је касније Лакан утврдио, увек зависна од жеље Другог, тело је увек, на овај или онај начин, друштвено тело. Делез ће, пак, подстакнут Лаканом, истакнути корелацију између тела и језика, јер говор у себи крије функцију ужитка, једну порнографску гестуалност (142). Због тога ће се Делез супротставити сосировском схватању језика као одвојеног од стварности, као скупине означитеља који попут речи у речнику упућују само једни на друге, а не на нешто изван затворене структуре језика. Јер, према Делезовом схватању говор у којем се отелотворује жудња, не може бити затворени систем. У томе се делимично слаже са Фројдом, јер је и Фројд био уочио да се потиснути нагони увек појављују путем језика (144).²¹² (А и Барт је говорио о задовољству/наслади у тексту, док је истовремено подржавао идеју Фердинанда де Сосира о „празном” језику.)

Жудња (тело) говора и говор тела сусрећу се у записивању. А записивање је, каже Мишчевић тумачећи Делеза, урезивање знака у тело. То је тетовирање, мучење које оставља ожилке, дисциплиновање, обрезивање, миропомазање, урезивање података или утисака у памћење, афеката (преко психе) у тело. Тело је, дакле, простор записивања, регистровања, производње јер је материја угибању – налик језику који је машина за произвођење реченица (144, 145). Ослободити ту производњу, међутим, заједнички је циљ Марксу, Ничеу и Фројду, и њиховим истомишљеницима – савременицима или потоњим истомишљеницима, разматрањем, преиспитивањем било *идеологије*, било *јудеохришћанске религије*, *хуманистичког морала и идеалистичке филозофије*, или *несвесног* (146). И са антипсихијатријске стране Делеза и Гатарија, са становишта анти-едиповске шизоанализе супротстављене Фројдовој или Лакановој психоанализи, постављен је циљ ослобађања жеље коју, према схватањима ове двојице мислилаца, капитализам контролише, коју и сама психоанализа спутава, сводећи је увек, на

²¹² За разлику од Мишчевића, Младен Долар истиче „класичну”, како каже, психоаналитичку поделу на жељу и нагон, односно на либидо и нагон смрти, ерос и танатос. Објашњавајући везу између гласа, језика, жеље (ероса) и нагона (тантоса), о њему ће бити речи у главном тексту, Долар истиче Фројдову тврдњу да је нагон, танатос – нечујан, „ако се врти око гласа као објекта, тада је то глас који не говори и *који уопште није структурисан као језик*” (Dolar: 2006/2012: 99, 100, 177).

крају на Едипов комплекс. Позивајући се и на речи Фукоа да психоанализа заправо остаје глува на безумље (Deleuze 1990/2010 : 35), јер дискурс психијатрије и психоанализе производи нове неуротике чији се третман никад не завршава (*Isto*), Делез и Гатари захтевају да се превреднује лудило, да се пре свега шизофренија (будући да је Гатари први сусрет као психоаналитичар имао са шизофреничарима и остао везан за ту проблематику),²¹³ као несводива на психоаналитичку апаратуру (Едипов комплекс и др.), схвати као процес ослобађања од друштвених, притисака, притисака капитализма, а не као болест. Према Делезу и Гатарију, шизофренија протумачена као душевна болест, а не ослобађање,²¹⁴ није ништа у поређењу са шизофреним процесом који намећу сви репресивни апарати – породица, друштво, медицинско-социјалне установе итд.²¹⁵

Али, ако се пређе са те проблематике и усредреди пажња на један исти проблем који је интригантан поменути психоаналитичарима и филозофима, од Фројда до Делеза и Гатарија, а то је жеља, онда се може уочити да је, према њиховом тумачењу, жеља ситуирана у несвесном, на телу, у језику, али да је жеља и узрок филозофских погледа на живот или узрок менталних болести. Ако се, притом, усредреди пажња и на Фукоов увид у технологије управљања животом, на биополитику која црпи своју снагу из различитих друштвених дискурса, онда ће се видети да и жеља и ужитак такође имају значајну улогу у конституисању различитих технологија моћи.

Ако је тачно да је жеља, како ју је тумачио Лакан – жеља Другог из којег извире нама неразумљива жеља, када не знамо шта Други хоће од нас, када нам

²¹³ Гатари каже:

[...] Коначно, имао сам неку врсту шизоидне позадине или дискурса, увек сам волео шизофренике, привлачили су ме. Морате живети с њима да бисте ово разумели. Шизофреничари, за разлику од неуротичара, бар имају стварне проблеме. Мој први рад као психотерапеута био је са шизофреничарима [...] (Deleuze 1990/2010 : 31).

²¹⁴ Овде се можда може уочити Лаканов утицај, аналогија „шизофреног ослобађања” са „дискурсом хистерика”.

²¹⁵ Ненад Мишчевић, међутим, објашњава да су антипсихијатри покушали да створе средине које нису медицински-социјално репресивне, али да су тиме само стварали артифицијелна уточишта у глобално репресивном друштву. А када је реч о ослободилачком покрету на нивоу глобалног друштва, то значи стварање такође артифицијелних уточишта, територија политичких скупина, које, притом, капиталистички систем може врло лако да присвоји (Mišević 1975: 136).

поставља питање *Che vuoi?* (Lacan 1960) суочавајући нас са безданом наше сопствене жеље, односно са питањем да ли ми знамо или не знамо шта желимо, а да, притом, не смемо изневерити своју жељу, устукнути пред њом; или ако је жеља – жеља оно што жели Други, ако је жеља постојећа само ако се Други доживљава као тај који жели; или ако је жеља – жеља за изгубљеним објектом изворног уживања у пољу Имагинарног, па се онда појављује као жеља која је код неког другог који нам је наводно узео објекат жеље; или ако је жеља испољена у социјалном пољу, шта је онда ужитак у свим тим и другим појавностима жеље? Ужитак, *jouissance* није задовољство, задовољење потребе. Док је, такође према Лакановом мишљењу, жеља однос са Другим, *jouissance* је однос са *објектом мало а*. Сходно томе, *jouissance* је двоструко позивање на *језик* и на *тело*. Биће које говори, које је у Симболичком поретку одсечено је од уживања тела, од непосредног приступа стварности, управо због тога што говори. Али, говорећи, биће ужива у смислу, зато што део тог уживања прелази у речи и у начин говора. *Jouissance* се, дакле, цепа између уживања „изван тела” и уживања Другог – што ће у једном тренутку, у Лакановом опусу, добити смисао у матеми сексуалног односа.

За музикологију и тему о музичком модернизму могу се онда, као погодна средства за тумачење музичких дела, њихове условљености политичким модусом тела, његовим местима, и различитим идеологијама којима су тај политички модус и његова места подржани, истаћи Фројдов закључак да жеља, када је потиснута, у појединим случајевима постаје узрок болести и Лаканов увид да се ефекат смисла у говору, а тиме и ужитак, постиже ефектом скока једног означитеља у други, чиме се формира означитељски ланац који производи властиту истину, али исто тако и вишак значења.

Дакле, треба сада у избору двеју музичких композиција као студијама примера, проверити применљивост у музикологији Фројдовога и Лакановог увида који се тичу жеље – жеље у несвесном као делу психе који се у одређеним случајевима манифестује и на површини тела као узрок болести и жеље као онога што је уласком у Симболички поредак располућено на оно заувек изгубљено и на оно што је структурисано као језик, али језик који се креће од означитеља до означитеља, од метафоре до метафоре, од искривљења до искривљења, чије

значење је недокучиво јер стално ичшезава и испарава, које је налик „бизарном, готово нечитком модернистичком тексту који своје најскровитије тајне зацијело никада неће открити интерпретацији,”²¹⁶ као и Фукоов увид о улози жеље у настанку различитих технологија моћи. За ту врсту испитивања применљивости увида из психоаналитичке теорије у музикологији изабрана су места политичког модуса тела: хистеричено тело и тело испољене жеље. Наравно, могла су бити изабрана многа друга места политичког модуса тела која карактеришу естетски режим уметности, односно временску секвенцу музичког модернизма: на пример, место социјалистичког тела, место буржоаског тела, место аматерског тела и др., уз примену других истраживачких позиција, уместо музиколошке позиције која се служи елементима психоаналитичке теорије. Па ипак, овде је начињен поменути избор.

²¹⁶ Eagleton, Terry (1983). *Literary Theory*, Oxford: Blackwell. (Eagleton, Terry /1987/. *Književna teorija*, prev. Mia Pervan-Plavec, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 182).

Из дискурса музикологије не могу се одређивати медицинске дијагнозе уопште, па ни оне које се тичу психе, нити се могу радити психолошке или психоаналитичке процене, али се могу препознавати психички ексцеси – на пример, оперских ликова – који знатно изводе те особе-ликове из оквира уобичајених душевних стања. Када психоаналитичари или филозофи који изучавају радове психоаналитичара и користе се њиховим концептуалним апаратом и процедурама извођења наратива, интерпретирајући уметничка дела или ликове тих дела, кажу да је у одређеним случајевима реч о хистерiji или о шизофренији и сл., музикологији преостаје да утврди како је музика својим средствима запазила, забележила симптом неког патолошког стања, у којем тренутку је то учинила и да ли је музички дискурс тада био подстакнут другим дискурсима доминантним у одређено време, у одређеним друштвима/просторима – уместо само променама сопственог медија. (То је важно зато што је, на пример, Едвард Саид у својим постколонијалним радовима луцидно запазио да су многе одлике европске модернистичке културе које су из политичких и идеолошких разлога дуго приписиване њеној унутрашњој динамици, заправо настајале под утицајем *imperiuma* који је споља „налегао” на подручје културе.²¹⁷ Сасвим је могућно да су и промене у музичком језику који је у некаквој вези са политичким модусом тела настајале због унутрашње динамике саме музичке уметности, или ипак због притисака који су „налегали” на поље музичке уметности из других друштвених дискурса.) Другим речима, да ли је музика захватила, забележила у својој „игри тонова” неко друштвено знање, које можда ни на шта не обавезује, које је можда остало неучинковито, без последица, али утолико опасно уколико

²¹⁷ Said W. Edward (1993). *Culture and Imperialism*, New York: Knopf. (Said, Edvard /2002/. *Kultura i imperijalizam*, prev. Vesna Bogojević, Beograd, Čigoja štampa/Beogradski krug, 338.)

наводи на погрешан утисак да се поред музике може наћи мир.²¹⁸ Или, речено научним, адорновским језиком, музикологији преостаје да провери да ли су музичка дела, у овом случају најпре она која својим медијем захватају друштвено знање о потиснутој жељи као узроку менталног поремећаја, заиста „бића друге потенције”, односно да ли она заиста успевају да „формирају контраст у односу на оно што једноставно бивствује, [...] комуницирају и с емпиријом коју опозивају [јер нису једноставни одраз стварности] и из ње извлаче свој садржај” (Adorno 1970/1979: 31).

Славој Жижек пише о хистерији лика једне жене у Шенберговој монодрами *Erwartung* (*Ишчекивање*) оп. 17, компонованој 1909. године, а премијерно изведеној у Прагу 1924. (Žižek 2014).²¹⁹ Текст Славоја Жижека, филозофа који се служи психоаналитичким процедурама извођења наратива, као текст који је, када је реч о теми хистерије, доминантан у поретку друштвених дискурса у односу на традиционалне музиколошке текстове, биће референтна тачка за постављање дијагнозе хистерије лику Жене у опери *Erwartung*, мада и музиколози без задршки помињу хистерију, а не неки други психички поремећај оперског лика када пишу о монодрами *Erwartung*. Могуће је да се разлог том неустезању може наћи у једноставном повезивању чињенице да је либрето за оперу *Erwartung* написала Мари Папенхајм (Marie Pappenheim) и спекулације да је Мари Папенхајм била у сродству са Бертом Папенхајм (Bertha Pappenheim), чувеном Аном О. (Anna O.) чији су случај хистерије описали Јозеф Бројер (Josef Breuer) и Сигмунд Фројд у књизи *Studien über Hysterie* (*Студије о хистерији*) 1895. године.²²⁰ Чињеница је, међутим, да је први Теодор Адорно у књизи *Филозофија нове музике* повезао монодраму *Erwartung* са питањима

²¹⁸ Парафраза из књиге *Чаробни брег* Томаса Мана (Ман, Томас /1964/. *Чаробни брег*, прев. Милош Ђорђевић и Никола Половина, Београд; Просвета: 162–164).

²¹⁹ Више о хистерији као чину протеста против идеолошке интерпелације, као нечему што не треба схватити као нешто што је остало у прошлости и што је данас замењено поремећајем граничне личности (*borderline*), видети: Žižek, Slavoj (1996). “In Praise of Hysteria”, *The Indivisible Remainder; An Essay on Schelling and Related Matters*, London – New York; Verso. (Žižek, Slavoj /2007/. „Pohvala histerije”, *Nedjeljivi ostatak; Ogled o Schellingu i srodnim pitanjima*, прев. Nebojša Jovanović, Zagreb: Demetra).

²²⁰ Брат и супруг Мари Папенхајм били су психијатри, њена братаница била је психоаналитичарка, а сама Мари Папенхајм завршила је медицину и била специјалиста дерматологије.

психоанализе, тврдећи између осталог и то да је јунакиња ове опере „изручена музици, такорећи, као пацијенткиња за анализу” (Adorno 1949/1968: 69). Међутим, без обзира на поменута запажања, Фукоови концепти биополитике и технологије моћи биће, у контексту теме ове дисертације, важније референце, при разматрању поменуте опере, од наведених.

Као један од неколицине кључних композитора оне уметничке секвенце која се назива музичким модернизмом, и то њеном радикалном струјом, Арнолд Шенберг написао је већи број композиција у којима је задржао извесне битне елементе традиционалних музичких средстава – конвенција, међу којима је, на пример, један вид програмности, специфичног односа између речи и атоналне музике. А притом, не може се сметнути с ума чињеница да је музички модернизам, својом радикалном струјом, углавном прекинуо са многим музичким конвенцијама непосредне или даље прошлости, попут тоналитета, ослањајући се онда на последице које је укидање тоналитета проузроковало у свим музичким параметрима, затим модернизам је прекинуо везе са конвенцијама као што су програмност/миметичност, подразумевање естетичке норме „лепог”, потчињеност црквеним или државнополитичким институцијама и др., у намери да се дела музичке уметности, налик делима визуелних и других уметности, средствима формалних и значењских потенцијала сопствених медија (звуча, линије, плошности и др.) усмере ка критици традиције, трагају за оним што је ново, аутентично, што је онда уједно или посредно критика доминантних политичкодруштвених идеологија. Дакле, упркос битним тенденцијама радикалног музичког модернизма чији је најистакнутији представник био, Арнолд Шенберг је написао већи број композиција у којима је јасно показао своју религијску и политичку ангажованост или, како би тип тих музичких дела назвао Херман Данузер (Hermann Danuser), композиција које спадају у *Weltanschauungsmusik* (Danuser 1984/2007: 28). То су следеће композиције:

1. Fünf Orchesterstücke für großes Orchester op. 16, No. 5 *Das obligate Rezitativ* (Пет оркестарских комада за велики оркестар; комад бр. 5 носи наслов: *Облигатни речитатив*; 1909, ревидирани 1922);

2. Недовршени ораторијум *Die Jakobsleiter* (Јаковљево лествице; 1915–1922);
3. Vier Stücke für gemischten Chor op. 27 (Четири комада за мешовити хор; 1925)
4. Опера *Von Heute auf Morgen* op. 32 (Од данас до сутра; 1928/29);
5. Sechs Stücke für Männerchor op. 35 (Шест комада за мушки хор; 1929–1930);
6. Недовршена опера *Moses und Aron* (Мојсије и Арон; 1923–1937);
7. *Kol Nidre* (за наратора, хор и оркестар; 1938);
8. *Ode to Napoleon Buonaparte* (Ода Наполеону, гудачки квартет; 1942);
9. *Prelude for Mixed Chorus and Orchestra, zur Genesis Suite* op. 44 (Прелудијум, за мешовити хор и оркестар, за *Свиту Постања*; 1945)
10. *A Survivor from Warsaw* op. 46 (Преживели из Варшаве, за наратора, мушки хор и оркестар; 1947);
11. *Dreimal tausend Jahre* op. 50a (Три пута хиљаду година, за мешовити хор а capella; 1949) ;
12. *Psalm 130 (De Profundis)* op. 50b (за мешовити хор а capella; 1950)
13. Недовршени *Moderner Psalm* op. 50c (Модерни псалм, за наратора, мешовити хор и оркестар; 1950).

Ова музичка дела би у традиционалном музиколошком говору којем се прибегава, на пример, у књизи *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg* (Cross and Russell 2000) најпре скренула пажњу истраживача на себе својим текстуалним предлошцима, свим државнополитичким, политичкоидеолошким и религијским питањима које текстови поменутих Шенбергових композиција јасно отварају, а потом и запажањима самог Шенберга – о истим питањима – која је композитор износио у својим есејима, разговорима са колегама и сл. Дакле, пажња се традиционално усмерава на сам језик, на његово значење, док се музика разматра као више или мање адекватна пратња самом језику.

Када је реч о разматрању дела *Erwartung* у овој дисертацији, изабраном и због текста који носи специфично значење, може се, међутим, одмах изнети тврдња да је реч о делу естетског режима уметности, о музици која, будући да је атонална и атематска, свакако није миметична употребом вековима утврђиваних

музичких конвенција. Због тога, приликом разматрања ове опере примат неће бити дат значењу језика, текстуалног предлошка. Истовремено, текст ове опере, његов језик хистерије (ако је заиста реч о хистерији оперског лика, како тврди Жижек, а не о некој другој врсти психичког поремећаја лика или о сну или о сексуалној фантазији, последицама употребе опијата, неодговарајуће мешавине лекова и сл.), упућује на проблематичан однос Жене, јунакиње монодраме, са стварношћу. Дакле, ако би се уопште говорило о миметичности саме музике, о музичком бележењу друштвеног знања о телу, на шта би се заправо мислило? На подражавање значења језика у овом случају у којем језик не упућује јасно на стварност или на подражавање стварности која је најмање двоструко посредована – језиком који опонаша, преноси језик невидљивог разумног наратора (оног који описује како се Жена осећа) и оболелог ума Жене, и уз то дискурсима доминантних друштвених идеологија које су циркулисале целокупним бечким друштвеним пољем почетком XX века, када је Шенберг компоновао ову оперу? Притом, треба имати на уму и мишљење Жака Рансијера, о којем је писано у другом поглављу ове дисертације, да је главна улога миметичности уметности у историји друштва настала из прагматичних разлога – да би уметност била препозната у оквиру свих друштвених умећа/видова рада као посебан рад који се темељи на опонашању које је, међутим, за разлику од, на пример, опонашања којим се служе научне дисциплине,²²¹ ослобођено обавезе провере, изузето из законодавне власти истине (Rancière 2000/2013a: 147). Дакле, и када је миметична, музика није у обавези да истинито опонаша стварност. Ту привилегију уметности нарочито су истицали модернистички уметници, почев од Бодлера (Charles Baudelaire), тврдећи – истицањем концепта *уметност ради уметности* – да уметност има сопствену стварност. Где, онда, и како треба тражити значење музике ове Шенбергове опере, њено знање о телу које је, према Жижековом мишљењу хистерично тело, у оном смислу у којем је Фројд говорио о хистерији као симптому потиснуте сексуалности?

²²¹ Дobar пример миметичне науке чини биологија. Биологија описује природу, класификује организме, описује њихов настанак, услове опстанка, развој, размножавање, итд. У том смислу она је покушај таутолошког „пребацивања” живих бића природе у домен језика.

Формална анализа атоналне, атематске опере *Erwartung*, која има један чин и четири сцене које се надовезују једна на другу без прекида, указује на то да је реч о делу које има неку врсту неклассификоване макроформе, од 426 тактова, у потпуности зависне од непрестаних промена метра, ритма, темпа, динамике, инструменталних боја. Поједини аутори, попут Клаудије Фридландер (Claudia L. Friedlander 1999: 32 и даље), имају потребу да вокалну деоницу посматрају као опонашање флексија говора, што није погрешно из угла традиционалне анализе и што много говори о начинима експресионистичког третмана гласа и вајања линије тонских висина, али за питање знања музике о телу и није сасвим битно. Јер, ако је у овој монодрами реч заиста о хистерији, а притом је хистерија почетком XX века била препознавана по бројним симптомима међу којима су чешће били заступљени поремећаји вида, конвулзије тела или пролазна одузетост појединих делова тела, халуцинације изражаване неповезаним говором у тихом трансу, него екстремно афективни говор којим се одликује опера *Erwartung*, онда у сложеном музичко-сценском делу као што је опера, хистерија није морала уопште бити репрезентована и текстом.²²² Сценски покрет и глас којим је могао бити певан – на експресионистички начин – и само један самогласник, били би довољни за музичку репрезентацију хистерије. Али, 1909. године, музика у опери још увек није била досегла ту фазу новине да би самогласник могао да замени уобичајени, традиционални текстуални предложак иако би сам звук, музика гласа, уз сценски покрет уместо текста, била сасвим довољна. Ако се ипак прихвати тврдња да је у опери *Erwartung* реч о хистеријној жени, а да је узрок хистерије, према Фројдовим увидима с почетка XX века које је Шенберг могао знати, тражен најпре у трауми, потом потреби завођења, а затим пронађен у потиснутој сексуалности, онда знање музике о потиснутој жељи и тиме изазваној хистерији можда је могућно потражити у друштвеним дискурсима и идеологијама које су, Саидовим речима (коришћеним у другом контексту), „налегале” на модернистички музички дискурс.

²²² Нарочито ако се узме у обзир запажање Керолин Абате (Carolyn Abbate) о радикалној аутономности људског гласа која, у већој или мањој мери, карактерише целокупну вокалну музику. У појединим случајевима, нарочито захтевним вокалним деоницама, глас бива принуђен, извођењем захтевних тонских висина да разори језик, текст, а тиме и сам карактер лика (Abbate 1996: 10, 11).

Мари-Лујза Ангерер (Marie-Luise Angerer) у тексту о дискурсу о женској сексуалности током XIX века у Аустрији (Angerer 1999) описује, позивајући се на низ радова других научника, како је развој гинекологије у XIX веку променио представу о жени. Текстови о односу женске душе и женског тела преплавили су научни дискурс тога времена и проузроковали низ промена у начину поимања жене, али и, може се додати, начину на који је управљано телима жена у складу са потребама буржоаског аустријског друштва. Јер, јасно је да су тековине просветитељства током XIX већ биле нашле снажно упориште у свим институцијама система доминантних европских друштава: болницама, војсци, фабрикама, школама, итд. „Послушно тело”, како би рекао Фуко, било је већ рођено, и потом је бивало даље обликовано праксама које су доминирале институцијама друштвеног система. Притом су, као што је познато, различите праксе „обликовања” биле коришћене за мушкарце и за жене. Док су мушкарцима припали јавни простор и производња, женама је додељен приватни простор света породице са свом психолошком динамиком коју тај свет носи. Истовремено са тим физичким и интелектуалним раздвајањем мушких и женских тела, каже Ангерер, дискурсом националне државе управљена је нарочита пажња на функције мушких и женских тела у конституисању и развоју нације. Такође, аустријским, а пре свега – бечким друштвом, циркулисала је просветитељска идеологија прогреса/модернизације која је преплавила све области живота, па и подручје свакодневице. Научници су давали упутства за здрав живот, што је обухватало питања начина исхране, физичких активности, али и сексуалних навика (*Isto*: 183). Занимљиво је, међутим, да је аустријско друштво, у првој половини XIX века, заједно са руским и пруским, сматрано најконзервативнијим у Европи. Систем шпијунаже и цензуре био је много развијенији у овим земљама него другде, тако да су под снажном присмотром биле продукција књига, ликовних дела, позоришних представа, као и штампа, јавни говори и све друго што је имало приступа јавној сфери (185). Када је јавни живот био толико „пригушен”, онда није чудно што је приватни живот био осуђен на тишину. Поврх тога, временом је у медицинском дискурсу све више наглашавана чињеница да су мушкарци и жене толико анатомски и на друге начине различити, да није чудно што су жене током XIX века за мушкарце представљале велике

загонетке, утолико више уколико су биле образоване и рафиниране (Moser 1843. према: Angerer 1999: 187). Женска сексуалност, а нарочито „сексуални капацитет” жене, како су га називали бечки лекари, сложена је категорија која обухвата: зачеће, рађање, дојење, храњење и неговање детета. Будући да је сексуални капацитет искључиво под контролом нервног система, „хистерија је вероватно болест која захвата цео организам”, закључивали су доктори (Busch 1839. према: Angerer 1999: 188). Тако је од половине XIX века хистерија задобила статус нервне болести, а најразличитија мишљења о узроку ове болести почела су временом да чине медицински дискурс све сложенијим. Бечка гинеколошка клиника, међутим, била је та која је Сигмунда Фројда довела до одгонетања „тајне/загонетке” хистерије. Одгонетку те тајне Фројд је пронашао у потиснутој сексуалности жене, али и мушкарца.

У исто време, тврди Ангерер, мушкарци су у Аустрији, али и другде, у свим друштвима са већ развијеним покретом за женска права, са психоаналитичком теоријом и преношењем у друге друштвене дискурсе онога што је Фројд својом теоријом открио, дакле, са свим тим дискурсима који су својом моћи преплавили јавне друштвене просторе, постајали све ригиднији у свом буржоаском отпору према новоуспостављеној мрежи моћи (Wagner 1987. према Angerer 1999: 190). Раздвојеност мушкарца и жена никада није била толико велика као сада, тврдила је Лаура Мархолм (Laura Marholm) 1895. године (према: Angerer 1999: 191). Женско тело је толико закупило пажњу буржоаског мушкарца, да историчарка уметности Силвија Ајблмајер (Silvia Eiblmaier) закључује да у Бечу, у пољу сликарства, преокупација сликара Густава Климта (Gustav Klimt) нагим женским телом није имало улогу преиспитивања женског тела, већ је ту била реч о „експропријацији женскости за мушкарца” (Eiblmaier према: Angerer 1999: 191). У том периоду, тврди Ајблмајер, слика мушкарца нестаје, док представа женског тела преузима монопол у сликарству, при чему је женско биће, заправо представљено, а слично је и у операма тога времена, у демонизованом виду, митолошкој форми, болести, или је претворено у фетиш. Мизогинија је била, дакле, један од буржоаских одговора на надирућу женску моћ, на страх од феминизације мушких тела, било да је та моћ жена долазила из њихових захтева за сопственим правима или из њихове сексуалности, сада

тумачене психоаналитичким полемикама. За то време, психијатријски дискурс који је оставио лудакe у принудним прихватилиштима, није уносио немир у буржоаску моћ, показујући тиме своје отворено саучесништво са буржоаском државом.

Међутим, Фуко примећује да је психоанализа, с једне стране, била ослободилачки дискурс у односу на психијатријски дискурс, али да је ослободилачки импулс снажно пристизао и с друге стране – из самих психијатријских болница:

Сигурно је, на пример, да су експлозије хистерије до којих је долазило у психијатријским болницама у другој половини XIX века, биле повратни механизам, повратни ударац самом спровођењу психијатријске моћи: психијатри су добили хистерично тело својих пацијената право у лице (хоћу да кажем да су с тиме били упознати, али да ништа о њему нису знали), а да то нису желели, или чак и не знајући како се то догодило (Foucault 1977b/2012b: 166).

Из те перспективе посматрано, може се донети неколико битних закључака о Шенберговој опери *Erwartung*. С једне стране, ова опера-монодрама открива, заправо, занимљив парадокс: ако атонална Шенбергова музика успева да се прилагоди и текстовима који носе јасна државнополитичка, политичкоидеолошка и друга значења као што је то случај у тринаест набројаних Шенбергових композиција, али и оним замислима које носе пре свега афективни потенцијал који теоријски може да буде репрезентован и без текста, што је условно речено случај са опером *Erwartung*, онда је Шенбергова атонална музика, када је реч о њеном значењу и знању, наизглед у истом положају као и тонална музика у вези с чијим могућностима значења је вековима расправљано. Дакле, у том смислу Шенбергова музика не доноси новину, она се не отвара ка свету, нити учвршћује своју аутономност. С друге стране, сам Шенберг је био поклоник идеологије напретка, али и музиколошко или социолошко, пре свега Адорново, уочавање важности те Шенбергове идеологије напретка, у смислу – како је говорио Клемент Гринберг у вези са ликовном уметношћу – критике матичне дисциплине, не да би се она субвертирала, већ да би се дубље и снажније установила у

подручју своје компетенције” (Greenberg према: Nelson and Shiff 1992/2004: 247), указује на идеолошку позицију музиколога и социолога попут Теодора Адорна који Шенбергову музику вреднују на основу њене новине, оригиналности – атематизма, атоналности и из тога проистеклог третмана вокалне деонице и оркестра, разарања везе између музике и свих музичких конвенција које су, најпре захваљујући тоналитету, током неколико векова музичке историје, чиниле копчу између музичких композиција и очекивања слушалаца, њихових слушатељских навика и разумевања. Та новина учврстила је, дакле, посматрано из таквог идеолошког угла, позицију Шенбергове музике у подручју компетенције саме, аутономне, музичке уметности. С треће стране, међутим, ако се тако може рећи, Шенберг је писао о томе да истанчана реакција музике на најтананији импулс, попут сеизмографа који бележи и најосетљивије покрете открива ономе ко трага да пронађе непознато, ново у унутрашњем свету (Schoenberg према: Schorske 1982/1998: 333). У том смислу, и монодрама *Erwartung* јесте пример тог сеизмографског бележења најосетљивијих покрета у унутрашњем свету јунакиње те драме у једној секунди њеног живота која у музичком делу траје око тридесет минута,²²³ и може се савим добро тумачити са позиција традиционалне музикологије као аутокритика музичког медија, као нови приступ третману вокалне деонице, улоге оркестра, избора текстуалног предлошка и др., у историји оперског жанра. С четврте, за ову дисертацију најважније стране, Шенберг је свесно или несвесно, у право време уплео дискурс музике опере *Erwartung*, са бројним друштвеним дискурсима који су формирали бечко, аустријско, немачко, европско друштвено поље крајем XIX и почетком XX века. Дакле, Шенбергова музика је захватила знање о хистерии, показала га, без осуде лика, без његовог измештања у поље егзотике, митологије, архаике, без конвенције убијања лика жене на крају опере, у оном делу јавног простора који је био заштићен просветитељском идејом о раздвајању друштвених сфера – у буржоаској музичкој дворани, и управо се у томе огледа њена *политичност*, оно *политичко* којим Рансијер назива чулну реконфигурацију јавног простора, отварање могућности да

²²³ Шенберг је писао да му је у монодрами *Erwartung* циљ био да успорено представи све што се дешава у једној секунди максималног душевног узбуђења (Schoenberg 1975: 105).

се види, чује, осети, разуме, прихвати оно што је смештено у свет у којем га други не виде, не чују, не рачунају (Rancière 1990/1998/2012).

На известан начин, Бериова (Luciano Berio) *Sequenza III per voce femminile* (*Секвенца III за женски глас*), написана 1965. године за Кети Берберијан (Cathy Berberian), први пут изведена у Бремену 1966. године,²²⁴ поред других, бројних симптоматичних примера политичности послератне музике радикалног модернизма, наставља ону линију политичности, пре свега политичности гласа коју носи Шенбергова опера *Erwartung*. Поједини аутори у гласу из Бериове *Секвенце* чују глас лудог тела (Potter 1998: 129; István Anhalt 1973), други уочавају родну проблематику и технологију моћи дисциплиновања тела, односно идеологију приватног (буржоаске поделе на женски приватни и мушки јавни простор) у интимном, камерном карактеру и Шенберговог и Бериовог дела (McCalla 2003: 77), док многи уочавају Бериов покушај да дезинтегрише и реинтегрише синтаксу језика претварајући је у звук,²²⁵ неопходан за досезање „објективне физичке стварности” (Ramazzotti 2010: 81).²²⁶

Досезање/разумевање „објективне стварности”, будући да је „предочива” стварност вишеструко замагљена (фантазмима, језиком, идеологијама, итд.) било је, из различитих разлога, циљ многих научника и уметника током XIX и XX века. Довољно је поменути Манеово (Édouard Manet) заговарање стварности саме слике, Мондријанову (Piet Mondrian) потрагу за узвишеном стварношћу, металексички заумни језик Виктора (Велимира) Хлебњикова (Велимир

²²⁴ Податак преузет 14. 12. 2015. са званичног сајта: <http://www.lucianoberio.org/en>

²²⁵ Попут бројних музичких дела насталих већином у другој половини XX века – Штокхаузенових (Karlheinz Stockhausen), Лигетијевих (György Ligeti), Кејцових, Шнабелових (Dietrich Schnabel), Кагелових (Mauricio Kagel), Луђија Нона (Luigi Nono), Владана Радовановића, Ернеа Кираља (Ernő Károly) и др., у којима је из различитих разлога, односно с различитим циљевима третиран исти проблем.

²²⁶ Ово су Бериове речи, које Маринела Рамацоти преузима из следећег извора: Berio, *Studio di fonologia musicale* (May, 1956) RAI-Radiotelevisione Italiana. Centro di produzione Radio – Milano, in *New Music on the Radio. Experiences at the Studio di Fonologia of the RAI, Milan 1954–1959*, Veniero Rizzardi and Angela Ida De Benedictis (eds.), (Roma: Eri – Rai – Cidim, 2000), pp. 266–273: 268.

Хлебников) или Алексеја Кручониха (Алексей Елисеевич Кручёных), Маљевичево (Казимир Северинович Малевич) одбијање да се сликом репрезентују било које идеологије (Мијуšković 1998: 171 и даље),²²⁷ можда потребу Ханслика и Шкловског да и свет *анализе* уметности, у ионако омеђеном свету аутономије уметности и ларпурлартизма, затворе у оквиру самог уметничког дела штитећи и дело и дискурзивно тумачење дела од уплива других дискурса и идеологија које се тим дискурсима преносе, итд.

Психоанализа (и) 60-их година XX века, када је Берио писао своју композицију, такође се, на свој начин, бавила проблемом Реалног, а Реално према Лакановом мишљењу, није реалност, није предочива стварност, већ оно што се не да симболизовати – како су то и сами уметници наслутили – артикулисати језиком, што ће увек остати несазнатљиво, скривено. Према Лакановом мишљењу, наимае, стварност коју видимо пред собом увек је, како су учили и уметници модернизма, структурисана. Та стварност је структурисана оним што Лакан назива речју *фантазам*, при чему фантазам служи да нас заштити – а ту *заштитну* функцију уметници као да нису, пре Лакана, могли ни да наслуте – од непосредног сусрета са ужасним, трауматичним Реалним које је уписано у саму срж људске сексуалности. Сама сексуалност, међутим, представља много дубље и теже питање од различитих сексуалних пракси и навика. Јер, у подручју сексуалности постоји нешто што је конститутивно *несвесно*, што зато мора

²²⁷ О Маљевичевим замислима Борис Гројс пише у затамњеним нијансама. Наимае, он тврди:

Ако је за Маљевича стање достизања апсолутне нуле, од које је требало да почне изградња новог света, где би ново „бело човечанство”, очишћено од свих ликова претходног света, оставило своја ранија станишта и преселило се у супрематичке „планете”, још била ствар уметничке уобразиље, након Октобарске револуције 1917. и прве две године грађанског рата, не само руским авангардистима, већ практично и целокупном становништву пређашње руске империје потпуно исправним се учинило да је та нулта тачка досегнута у реалности. [...]

Руска авангарда је у тој уникатној историјској ситуацији видела не само несумњиву потврду својих теоријских конструкција и уметничких интуиција, већ и јединствену шансу своје врсте за њихову тоталну практичну реализацију. Претежни део уметника и књижевника авангарде одмах је изразио потпуну подршку новој болшевичкој државној власти и у условима када се интелигенција у целини према тој власти негативно односила, представници авангарде заузели су низ кључних ресора у новим органима које су створили болшевици ради централизованог управљања целокупним културним животом земље. Тај пробој ка политичкој власти за авангарду није био само резултат опортунизма и тежње за личним успехом, већ је проистакао из суштине авангардистичког уметничког пројекта (Groys 2008/2009a: 31, 32, 33).

накнадно бити потиснуто. И зато остаје питање: шта је то што у пољу сексуалности прво *јесте*, а потом мора бити потиснуто? Тај онтолошки конститутивни недостатак/негативитет доводи до закључка да се сексуалност структурира око темељног недостатка, баш као што је то случај и са свешћу/знањем које се структурира на исти начин, због чега Лакан тврди да *несвесно знање* заправо није *несвесно*, него је реч о знању *које себе не зна* зато што изворно недостаје, зато што недостаје у Реалном (Zupančič 2014: 187, 188, 191). Али, осим тог недостатка, постоји и нешто што је вишак, и што утиче на поимање спољашње, предочиве стварности. Наиме, када је Фројд био утврдио да тело није организам, већ скуп ерогенних зона, те да се *несвесно* жеље појављује на површини тела и у језику, Лакан је уочио, допуњујући Фројдова запажања лингвистичким увидима Фердинанда де Сосира, и обрнуто – Сосирова запажања Фројдовим увидима – да језик као скуп означитеља не упућује само једне означитеље на друге, стварајући тако означитељски ланац, независан од спољашње стварности. Запазио је да тај наводно аутономни, независни од стварности означитељски ланац непрестано производи неочекиване учинке смисла, како каже Аленка Зупанчич, значења, вишак значења (осим оног *ништа/недостатка/негативитета* око којег се конституише). Запазио је, притом, да је тај вишак значења носилац одређених количина афекта или ужитка (да се ужитак, као што је поменуто, цепа између уживања „изван тела” – у речима, и уживања Другог као извора који, попут бумеранга, враћа жељу натраг), те да су преко тог вишка значења као ужитка, означитељи, како је касније реинтерпретирао и Делез, везани за спољашњу стварност (Zupančič 2005/2011: 134). Учинке означитеља никада није могуће вратити назад на сам означитељ, због чега се субјект појављује као творевина непотпуног, неконзистентног, непрецизног језика, омашки речи и сл. (Isto: 135).

Бериова *Секвенца III за женски глас*, са композиторовом намером да, након једне деценије експериментисања са електронским медијем производње звука и музике, напише композицију у којој ће људски, женски глас третирати као машину/инструмент способан за производњу новог звука, може се читати из поља саме музичке анализе, али и помоћу назначених идеја потеклих из психоаналитичке теорије. Из традиционалног музиколошког дискурса најпре се

може приметити да Бериову *Секвенцу III за женски глас* није лако жанровски дефинисати с обзиром на то да је реч о композицији за глас без икакве инструменталне пратње, са ефектима израза лица и покрета тела, односно театралних елемената које сам глас изазива, односно изазивају их захтеви које гласу упућује композитор. Лучано Берио захтева од певачице или глумице да се спонтано користи покретом или мимиком, али тако да покрет буде раван говореном језику или певању, да не надилази оно што је уписано у запис композиције као начин извођења музике. Дакле, реч је о споју покрета (говора тела као говора несвесног) и говора и певања, о некој врсти већег искорака вокалне музике ка перформансу, а употребљен је израз „већи искорак” будући да је извођење (и) вокалне музике увек-већ перформативно. Текст *Секвенце III*, настао на Бериову молбу Маркусу Кутеру (Markus Kutter) да му напише „пар речи за жену да пева”, такође није био до тада уобичајен за неки вокални музички жанр. Кутер је текст написао на енглеском језику, и то тако да текст почиње укључивањем управо Бериових речи, речи које је изговорио мушкарац:

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes. ²²⁸

Ових девет „фраза” Берио је „декомпоновао” – поделио је речи, делове речи и слоге. Тако, на пример, почетак текста у композицији заправо гласи:

to so us for be /
sing to me /
tome to /

²²⁸ Дај ми / пар речи / за жену / да пева / истину / допуштајући нам / да безбрижно / изградимо кућу / пре но што падне ноћ.

uth be few co /

e e a /

to co be words i [...] ²²⁹

Извођење тако фрагментираних делова речи и испремештаних слогова, самогласника и сугласника углавном не творе фразе које носе значење, мада се поједине фразе изворног текста током извођења лагано, у назнакама помаљају. Текст, дакле, не може бити изведен у изворном облику, иако су сви његови елементи „на броју”, иако текст „не нестаје” (Berio према: Edwards 2004: 23). Али, остаје питање колико је значење текста само по себи уопште важно, осим као оквирни, „претходећи” опис подлоге-идеје *Секвенце III*, као општи оријентир уметници која може сама да осмисли „свој свет” *Секвенце III*,²³⁰ на основу сопствене жеље, поготову узимајући у обзир чињеницу да у композицији Берио сугерише да глас треба да пева, током осам минута колико траје композиција, дакле, смењујући у врло кратким временским интервалима карактерно дијаметралне експресије: *tense muttering, urgent, distant and dreamy, very tense, nervous laughter, impassive, giddy, nervous, wistful, bewildered, ecstatic, whimpering, faintly, tender, apprehensive, languorous, witty, noble, joyful, frantic, subsiding, whining, gasping, increasingly desperate, echoing, serene, extremely intense, calm,*

²²⁹ Иако се може чинити лингвистички немогућим покушај да се преводе слогови речи, овде ће то бити ипак, на известан начин, учињено, мада не као превод са енглеског језика, него као, колико је то могуће, аналогно фрагментирање текста који је написан на српском језику:

да па нас за пр

пева ми


зами ми

ина пр пар па

е е а

за па пр речи и [...]

²³⁰ Такав један пример осмишљавања смисла овог музичког дела нуди Џенет К. Халфјард (видети: Halfyard 2000), који међутим, може бити доведен у питање, али не пре но што се чује како такав вид дискурзивног тумачења даје резултате у области самог музичког извођења дела.

*anxious, very excited and frantic, relieved, fading?*²³¹ У партитури постоје такође упутства, знакови *hm* (*hand/s on mouth*),  када треба ставити шаке преко уста како би се добио звук ућуткивања, пригушивања, занемелости, или звук треперења гласа помоћу шаке као подстицаја резонанце, као и знак *hd* (*hand down*) за спуштање руку с усана, ознаке за кашљање, ударање језиком о непце (*mouth clicks*), пуцкетање прстима и др. Дакле, реч је о једном језику који није језик лудог тела, како то олако тврде Потер и Анхалт, већ о широком спектру звукова, певању, језику без значења, језику покрета (говору тела), заправо, може се тврдити – трагању за језиком несвесног, језиком жеље, користећи се извориштима која нису „лажна”, посредована идеологијом, попут говорног језика и његових наизглед лако разумљивих значења. С једне стране неартикулисаност текста усмерава пажњу на ужитак или поштовање виртуозитета које пружа сам глас, мада није реч о традиционалном ужитку у лепом певању (*bel canto, bell'arte del canto*) или традиционалном виртуозитету сопрана или контра-тенора и сл., а с друге стране та неартикулисаност сведочи о (чињеничној, како су утврдили научници) неконзистентности језика, упућује на неку врсту омашки у говору – дакле, свега онога што је Фројд помињао као помаљање несвесног, жеље из поља *несвесног*.

Жеља се у *Секвенци III*, у смислу Фројдовога схватања нагона живота, либида, ероса, који је увек испреплетан са нагоном ка смрти, танатосом, појављује као глас. Фројд је сматрао да *несвесно* говори, испољава се у језику (чији је преносилац, медиј – глас) и лечи разговором са психоаналитичарем, али је потом утврдио да то није сасвим тачно. Како Младен Долар истиче, Фројд је, као што је већ поменуто, установио да се ерос и танатос, упркос томе што се преплићу, не испољавају на исти начин. Танатос не следи логику означавања, он је, премда свеприсутан, ипак, за разлику од ероса, невидљив, нем, нечујан, *stumm* (Dolar 2006/2012: 177). Ерос је, међутим, чујан и визуелан. У студији *Die Traumdeutung*

²³¹ *Напетост мрмљајући, хитајући, одсутно и сањарећи, веома напетост, нервозно се смејући, равнодушно, вртоглаво, нервозно, сетно, збуњено, екстатично, јечећи, бојажљиво, нежно, са зебњом, изнемогло, духовито, племенито, радосно, избезумљено, стишавајући, цвилећи, уздишући, све очајније, понављајући као ехо, спокојно, изузетно напетост, мирно, тескобно, врло узбуђено и избезумљено, с олакшањем, утишавајући до ишчезнућа.*

(*Тумачење снова*), написаној 1900. године, Фројд је означио сан као *Wunscherfüllung* – испуњење жеље, при чему се у сну задовољење жеље остварује сликовним језиком симбола, метафора, метонимија, оним што, како каже Долар, пркоси означавању, али истовремено остварује свој циљ (*Isto*: 99). Психоаналитичар одгонета значење сна, али је, заправо, „бесмисао” сна – и то најчешће без звука, већ само у сликама, управо начин на који се жеља у сну показује, односно остварује.

Ако се ерос, међутим, уместо језиком сна, оспољава препричавањем сна или непосредно користи говором, гласом, гласом који пева или било којим другим звуком као преносиоцем, шта тај нагон звуком преноси, какав је његов језик? То може бити колико је могућно конзистентни говорни језик, неконзистентан језик, језик омашки, „прејезик” кашљања, штуцања, тепања, крика (40) или „постјезик” (44) певања или може бити само један звук, један *клик*, као што то објашњава Младен Долар у истоименом потпоглављу цитиране књиге, описујући случај једне Фројдове пацијенткиње (178). У Бериовој композицији реч је о читавом спектру звукова које производи женско тело, а највише глас – прејезику, говору, певању, постјезику, говору тела. Али, шта је глас? С једне стране, он је носилац значења. Потенцијалног значења текста који је, међутим, у *Секвенци III* намерно растргнут, изломљен и тиме лишен свих техника изградње наратива којима може убедити слушаоца у неку истину коју може да искаже или неку стварност коју може да конституише. То је дестабилизујући језик усмерен радије на звучање, него на значење. Ако је у *Секвенци III* реч о намерном, феминином језику мушког композитора (аналогно фемининој, ако се тако може назвати, прози или поезији авангардних књижевника попут Малармеа, Џојса, Камингза и многих других, усредсређених том тактиком на преиспитивање, довођење у питање утврђеног Символичког поретка)²³² – или ипак о мимикрији како би се прикрило оно што се не да изрећи – или о женској сексуалности артикулисаном телесношћу и језиком, онда се, у првом случају због тога користи управо женско тело, и женски глас, да би се изразило оно што је немогуће изрећи. Женско тело је погодно јер су, између

²³² Да би било избегнуто додатно оптерећивање главног текста у уметнутој реченици, изворна имена књижевника биће написана у овој фусноти: Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé), Џејмс Џојс (James Joyce), Едвард Естлин Камингз (Edward Estlin Cummings).

осталог, женска сексуалност и женски језик, вековима били обликовани мушким захтевима, мушком интерпретацијом предочивог света, означитељском праксом којом су се служили мушкарци. Због тога је историја потискивања женског језика доминантна истраживачка тема феминизма. Женски говор о сопственом телу, чак сопственим телом о телу, пре свега вековима није имало ни своје место у поретку пожељних друштвених дискурса. Женском телу језик није сматран иманентним, јер је, као што је помињано, дуго времена тело схватано као оно што је подређено уму, тако да право говора жене, виђене као објекта, пре свега као тела, никада није било привилеговано.²³³ Заправо, женски говор је, како тврди Лин Хеџинијен (Lyn Hejirian):

...сматран тривијалним, другоразредним, јер је био стављен у оригинални, а не у јавни свет (слободних мушкараца), већ у приватну и домаћу сферу (одржавану од стране жена и слугу). Због тога је сматран одвратним јер је домаћа сфера царство тела – домаћег бића где се тело храни, облачи и чисти, где рађа, врши нужду и повремено се повлачи у свет највеће привације и тајности, свет спавања и снова. И коначно, због тога што жене поседују знање о стварима ове сфере, наш говор је сматран застрашујућим.²³⁴

Управо због тога Јулија Кристева сматра да су се књижевници попут Џојса или Малармеа, који су се усредсређивали на материјалност језика, пре свега на његове звукове и ритмове, уместо на његову комуникациону функцију, користили језиком ослобођеним значења, односно језиком којим се ремете значења, ослобађају нова значења и омогућавају нови начини разумевања. Као психоаналитичарка, Кристева је, за контекст овог дела дисертације, уочила нешто врло битно: она је уочила да су писци, користећи се књижевним језиком на поменути начин, подсвесно опет преживаљавали сједињеност са мајком. Пошто је

²³³ Овде се помињу општа места феминистичких теорија, око којих можда има спорења, али не толико да се тврдње у потпуности доведу у питање. Као потпора овом феминистичком делу тумачења *Секвенце III*, користи се текст Иване Максић „Женско писмо у поезији Е. Е. Камингза”, *Агон, часопис за поезију*, бр. 19, 2012. http://www.agoncasopis.com/Broj_19/o%20poeziji/2.%20Ivana%20Maksic.html

²³⁴ Према: *Isto*.

такав језик „инцестуозан” – будући да враћа писца на задовољство (жељу и *jouissance*, рекао би Лакан) пре спознаје речи и тиме на идентификацију са мајком каква постоји, Лакановим речником,²³⁵ као *целовитост*, као фаза Имагинарног пре Символичког – такав језик је истовремено одбијање идентификације са оцем и логиком очевог дискурса, односно конвенционалног симболичког поретка а тиме и патријархалног света. То је, Лакановим терминима речено, језик трагања за изгубљеним *објектом мало а* који одређује целокупни човеков живот. Уместо изгубљеног *објекта мало а* живот, међутим, нуди само фетише попут Бога, Нације, Робе, Владара и других, који, ипак, никада не могу успоставити првобитну *целовитост*, надоместити оно што је изгубљено преласком из Имагинарног у језик као Символичко. Кристева такође сматра да су књижевна дела поменутих писаца таква да су у њима „ритмови тела и несвесног успели да се пробију кроз строге рационалне одбране конвенционалног друштвеног значења,²³⁶ те да је језик ових уметника близак говору детета у фази учења језика, детета које се служи крицима, певањем, гестовима, играма речи, или смехом,²³⁷ дакле, свиме што, попут сна, „пркоси означавању, али истовремено остварује свој циљ” (Dolar 2003/2012: 99). Аналогија књижевних поступака поменутих уметника са начином на који је Берио третирао текст у *Секвенци III* чини се сасвим читом.

С друге стране, значење се, односно његово помаљање, у композицији *Секвенца III* при слушању гласа може потпуно занемарити како би се уживало у естетској димензији гласа. У Бериовој *Секвенци III* глас носи нешто (фрагментиран текст) што је у потенцијалу значење, али је заправо то значење, супротно од функције говора у гласу, потиснуто у корист гласа. Што се тиче естетске димензије, тај глас носи виртуозитет као норматив естетског, али и нешто више од виртуозитета. То није виртуозитет колоратура, врло високих или врло дубоких тонова или великих, прекомерних или умањених, интервала, звучна снага и сл. То је виртуозитет који би се можда могао описати као

²³⁵ Овде је употребљен лакановски речник упркос томе што се теоретичарке феминизма у великој мери споре са Лаканом.

²³⁶ Према: Đurić, Dubravka (2009). *Poezija, teorija, rod*, Beograd: Orion art, 106, према: *Isto*.

²³⁷ *Isto*.

виртуозитет широког спектра звукова, за које ипак нису прецизно дата упутства за извођење, упркос великом броју тих упутстава. Тај вишак који је „прикачен” уз виртуозитет извођења широког спектра звукова и за које је немогуће дати прецизно упутство, делимично има аналогну позицију – или се макар тако чини – какву има глас у случајевима када је сасвим очито медиј, преносник означитеља, и који тада омогућава исказивање, али се истовремено утапа у означитељу, „нестаје истог часа са настанком значења” (24). Глас је, зато, нешто што и иначе, не доприноси значењу, односно стварању смисла,²³⁸ он је слепа мрља стварања смисла, отпадак од смисла (26), нешто што лингвистика не проучава. С друге стране, сам означитељ нема материјалност, он мора да користи глас, да заправо ућуткује, потискује глас, да би потом, упућујући на други означитељ, а овај на следећи, следећи на следећи, итд., изградио стварност коју познајемо као „предочиву” стварност (за разлику од „узвишене стварности”, „објективне стварности”, Реалног, и сл.). У вези с тим што је глас отпадак од значења или смисла, Долар наводи три елемента која се у гласу опиру значењу: то су акценат, интонација и боја. Акценат језика (енглеског језика) у Бериовој композицији не може постојати и пружати отпор значењу текста, његовим означитељима, тако да се само опирање значењу текста, осим композиторове интервенције разлагања речи и слогова, ослања на оно о чему Долар пише као о индивидуалној „интонацији” свачијег гласа (32), док би се у говору о музици писало о композиторским ознакама за артикулацију, темпо или карактер извођења музике, и, наравно, на боју, индивидуалност гласа. Глас је попут отиска прста, може се одмах препознати и идентификовати, препун је споредних ефеката, подсећа на ове чињенице Младен Долар (34) и управо је зато Лучано Берио писао *Секвенцу III* пре свих за Кети Берберијан која је остала као некакав симбол ове композиције, иако ту композицију могу певати и друге уметнице. Индивидуалност, боја гласа управо је онај вишак који је „прикачен” за виртуозитет ове композиције и тај вишак попут вишка који производе означитељи, ствара уживање/(не)допадање

²³⁸ «Le voix est tout ce qui du signifiant, ne concourt pas à l'effet de signification». Miller, Jacques-Alain Miller (1989). «Jacques Lacan et la voix», *La Voix*, Paris: La Lysimaque.

које упућује на „стварност људскости” насупрот учиницима механички, електронски реализованог гласа.

У том смислу, Бериов покушај да допре до „објективне стварности”, што је значајна тенденција уметности радикалног модернизма, односно естетског режима уметности током XX века која одмах открива и своју ситуираност у одређеној историјској и политичкој секвенци, извео је Берија на пут проналаска музиком испољавања језика жеље иако је, вероватно, ако се има на уму уметнички контекст времена у којем је Берио стварао, композиторова интенција била она која је поменута – досезање објективне стварности. Да није тако, Берио не би наручивао текст за своју композицију. Управо званичним поручивањем текста, а потом разарањем текстуалног предлошка, композитор је поновио још од Малармеа познат гест брисања идеологија које означитељи носе или од Малармеа познат гест брисања патријархалног Символичког поретка. Показало се, међутим, да је стварност за којом је Берио трагао иза речи, заправо оно поље о којем су говорили Фројд, а после Лакан и други психоаналитичари, које је докучиво у својим елементима, недокучиво у својој целовитости – поље несвесног у којем почива жеља. Дакле, иако глас у Бериовој композицији потискује и цепа означитеље пружајући тако отпор предочивој стварности са свим њеним политикама и идеологијама, понирући (несвесно) у дубине несвесног где се налази жеља, тај глас, уз потискивање значења нуди нешто своје – виртуозитет, који, међутим, није само виртуозитет. Нарочито то није само традиционални виртуозитет, онај који је већ присвојен од стварности и који би, да га је Берио користио, изгубио своју *политичност*, у овом случају могућност чулне предочивости језика *несвесног*, јер би био традиционално сведен на очекивани естетски ужитак затворен границама традиционалне уметности. Реч је о новој врсти виртуозитета, али која, попут оног старог виртуозитета, производи и некакав вишак. Управо тај вишак, међутим, вишак новог виртуозитета који је нови ужитак, који не остаје у гласу већ се прелива споља, поново изручује извођача или слушаоца „предочивој стварности”, чувајући га од ужасног, трауматичног Реалног.

Рећи нешто што је очигледно тачно (мада непрецизно изречено када се, намерно, као нека врста хиперболе, користи реч „синоним”), али што ипак не пише у редовима и између редова великог броја књига из најразличитијих научних дисциплина – осим политичке филозофије, али на другачији начин – а то је да „држава није синоним за политику, као што ни политика није синоним за рад политичких партија”, значи из једне рубне позиције какву у области наука заузима музикологија, успротивити се мишљењу великог броја канонских европских имена друштвених наука, као и онеме што сваки човек осећа свакодневно на својој кожи, а тек Силвен Лазарис то „искуство коже” успева и да преведе у истраживачки метод или дисциплину.

Тај поступак говорења нечег супротног од преовлађујућих тврдњи има неколико битних разлога. Пре свега, наравно, не упућује на „суманутост” – како Лакан духовито објашњава своје поступке када тражи нове необичне речи и нова, другачија објашњења за нешто што је Фројд већ на изванредан начин био рекао, већ пре на покушај да се у савремености искорачи из традиционалних и зато сигурних стаза зацртаних ауторитативним именима науке, матичне дисциплине и других дисциплина, а којима релативно лагодно иде изванредан број истраживача. Тај изванредан број истраживача то чини из најразличитијих разлога: научних конвенција; као субјекти успостављеног профитног тржишта знања, са свим институцијама која такво тржиште прате, од образовних, преко издавачких до конгресних – које је онда условљено тржиштем циркулишућих теорија, одговарајућом стратегијом цитатности и сл.; немогућности – из генерацијских или других разлога – изласка из оквира туђих, потврђених мишљења, итд. Други разлог се може потражити у самом музиколошком објекту истраживања, као и преиспитивању застарелих правила музиколошког дискурса. С једне стране, и традиционалним говором о оним музичким композицијама које су настајале, на пример, у неким трауматичним временима, временима рата, револуција као драстичним преображајима друштава, односно у свим ескцесним тренуцима

друштава, може се лако утврдити да учешће композитора – тог субјекта различитих идентитета – у политичким партијама или покретима, нарочито у тим ексцесним временима, не значи уједно и обавезно, свесно репрезентовање идеја, тежњи, циљева тих политичких партија или покрета, у самим музичким композицијама. Међутим, у говору о музици усмереном ка формалистичкој анализи композиција и историзацији, дуго није постојала потреба трагања за неким димензијама музике које нису подстакнуте тим ексцесним моментима друштава, упркос чињеници да је лингвистичким преокретом у науци, средином XX века, постало јасно да идеологија није само низ политичких идеологија, већ да је идеологија означитељска пракса, начин дискурзивног предочавања света и том смислу увек-већ део света у који се, Хајдегеровим речима, уметност *поставља*.²³⁹ У том смислу је донекле необично што традиционалним говором музикологије није чешће, током XX века, постављано питање идеологије у свакој музици, свих, а не само ексцесних тренутака друштава, будући да је и тим традиционалним музиколошким истраживањем лако доказиво да неучествовање композитора у партијским организацијама не значи да музика *постављена у свет* не успоставља некакав однос „напетости”, „разлике”, „заступања” (Šuvaković 2009b: 166), који заправо подразумева *везу* са светом и са идеологијом која је у свету већ чека. Трећи разлог се може пронаћи у чињеници да музикологија у целини, па ни музикологија постмарксистичке провенијенције, није, најблаже речено, еманципаторска пракса *par excellence*. Када се трага за некадашњим учинцима политике и идеологије или будућим политикама којима ће бити пронађен пут из незадовољавајућег друштвеноекономског система, увек антагонистичког или агонистичког друштва – што је најчешћи разлог промишљања политике и идеологија, за њима се трага у другим друштвеним праксама, пре него у музици буржоаског друштва. Чак и истраживачи врло широке области студија културе своје објекте толико разноликих истраживања не траже у области тзв. високе културе или уметности и то не само зато што је већ омеђена територија света високе културе са својим пратећим дискурзивним праксама, својевремено,

²³⁹ Heidegger, Martin (1972). „Pitanje o tehnici“, *Uvod u Heideggera*, Zagreb: Centar za društvene delatnosti omladine RK SOH, 105–106, према: Šuvaković 2009b: 166.

половином XX века, управо и била повод настанка студија културе као отпора према том „високом” свету. Ипак, у међувремену, студије културе су се у савремено доба развиле, како Тери Иглтон окрутно иронично каже – духовито у односу на начин на који ће овде бити препричано – тако да су занимање за француску филозофију радо замениле фасцинацијом француским пољупцима, за социјализам фасцинацијом садомазохизмом, односно да се теме студија култура, укратко речено, данас крећу у распону од вампиризма, очијукања и киборга до политичких импликација пирсинга пупка, помног изучавања медија, супермаркета, спаваћих соба и бордела (Eagleton 2003/2005). Ако се, уз забавне речи Терија Иглтона којима провејава носталгија за старим временима солидних истраживања, настајалих у институцијама буржоаског света и другачије фазе капитализма, ипак прихвати и чињеница да се, на лоше и добре и одличне начине, истраживање означитељских пракси данас проширило на културне праксе свих друштвених група, уместо на праксе једне, највише класе/друштвене групе, онда је можда јасније због чега се тврди да музикологија – као научна дисциплина која изучава врло ограничен број објеката, притом изолованих, нерелативних – чак ни у свом трансформисаном виду, проширених граница, није та која може да одговара на питања која заокупљају политичку филозофију или активистичку антропологију и сличне дисциплине. Али, то не значи да музикологија сама себи и музици као објекту својих истраживања није дужна одговоре на та питања, прилагођена свету уметности.

Рашичаравањем света разбијањем старе слике света која је била основ теоцентричне интеграције живота²⁴⁰ и успостављањем фрагментираних света рационализма, односно света подељеног у XVIII веку на различите друштвене сфере, уметност је такође добила своју аутономију, а са аутономијом и право да ћути о свим другим друштвеним сферама са којима се граничила, сучељавала, од којих је зависила или од којих се ослобађала. Будући да је та аутономија настала као последица једног драстичног реза у свету, једне интервенције прерасподеле

²⁴⁰ Žunjić, Slobodan (2009). „Ustrojstvo moderne; Raščaravanje i sekularizacija”, *Modernost i filozofija*, Beograd: Plato, 126. Користећи се Веберовим изразом *Entzauberung der Welt*, преузетим од Шилера (Johann Christoph Friedrich von Schiller) Жуњић описује пут ка освајању модерне световне културе са својим раздвојеним друштвеним сферама.

чулног, моћи коју је потом Држава (најпре доминантне државе Западне Европе) присвојила из дискурса филозофије, може се рећи да је аутономија уметности настала као последица политике, политике схваћене као моћи која се активира понекад, због чега се може описати као секвенцијална, као интервенција, као рез који сам може да траје дуже или краће време, али који оставља дуготрајне последице, трагове, одјеке у одговарајућим или свим областима друштва. Такви резови се могу дешавати на глобалном нивоу, на државном нивоу (као државна политика), или као моћ која прави одређени рез у појединим сферама друштва (тако се може говорити о политици распада тоналитета као музичкој политици, а о аутономији уметности као уметничкој политици и као о државној политици присвојеној из једног политичког реза филозофије).

Дакле, у овој дисертацији, сусретом традиционалног истраживања музичких композиција и одговарајућих „несврстаних” (ако се тако сме или може описати, на пример Фукоов опус), структуралистичких и постструктуралистичких ставова (постколонијалних, феминистичких, психоаналитичких и др.), политика и идеологија су схваћене као *моћ*. Политика је притом схваћена као дуго припреман, али релативно брзо изведен рез у предочавању или конфигурацији света, као интервенција у различитим сферама друштва, са снажним, читим последицама у одговарајућој сфери или целокупном друштву, и која се може описати као нешто што је, како каже Силвен Лазарис – секвенцијалне природе. За разлику од политике, идеологија, која је такође *моћ*, није схваћена у класичном марксистичком, већ у постмарксистичком алтисеровском смислу као *идеологија уопште* (Althusser 1969/2009: 48), као нешто *свеприсутно* и као идеологија која поседује материјалну егзистенцију (*Isto*: 58) због тога што је репродукују државни апарати (све институције, од породице, преко образовања, медија, уметности, спорта итд. до владе), односно њихове праксе. Док је политика секвенцијална моћ, идеологија је непрестана моћ, и постоји на два нивоа, општем и партикуларним. Идеологија може бити и партикуларна политичка идеологија, јасан покретач одређеног политичког реза или партикуларна идеологија потекла из неког посебног дискурса (на пример филозофског просветитељског који је поменут) и такође подстицај за неку политичку интервенцију (која је поменута), или пак идеологија која не утиче на политику. Партикуларне идеологије су зато

„плутајуће”, „флуидне” моћи, које могу да запоседну свест и „прозивају”/ интерпелирају субјекте, као што тврди Алтисер, а да при томе увек остаје неки идеологијом незахваћени остатак и стога субјект остаје нецеловит, при чему је нецеловитост управо услов деловања идеологије, као што примећује Младен Долар, или да остављају трагове на телу, као што тврди Фуко. Дакле, док се може рећи да извориште политике није свуда, како је приметио Питер Озборн, или пре њега Фуко, да није све политика и политичко, истовремено се може рећи да зато све јесте идеолошко.

Будући да се секвенце политике, због снаге политичких резова, могу лако идентификовати у свим научним дисциплинама преко последица тих резова на објекте истраживања, у овој дисертацији су одабрана само четири, Лазарисовом терминологијом – политичка модуса као показатеља везе између музике и политике, иако је тај број политичких модуса много већи, чак и у тако (само) струковним консензусом омеђеном временском оквиру музичког модернизма. Везе између музике и политике заправо се могу показивати на сваком музичком примеру, тако да је критеријум разноликости у овом раду био једини критеријум избора политичких модуса, који се, притом, могао добро уклопити и у предвиђени обим текста. Изабраним политичким модусима скренута је пажња на битне врсте успостављања веза између политике и музике. Најпре је скренута пажња на чињеницу да су музиколози често говорили о Дебисијевом национализму, тој политичкој идеологији, коју је овај композитор, у периоду ратова између Француске и Немачке, крајем XIX и почетком XX века помињао у својим текстовима о музици, вероватно подједнако, међутим, вођен патриотизмом као и потрагом за сопственим музичким гласом (у жанру опере) и одвајањем од снажног музичког утицаја Рихарда Вагнера (Richard Wagner). Међутим, тим усредсређивањем на национализам, није уочен упис империје у целокупан опус Клода Дебисија. Као што је описано, тај утицај државне политике није до Дебисија стигао из врха државе, већ посредним путевима, из друштвених пракси које су репродуковале империјалну логику. Чини се да је Дебиси преузео империјалну логику без неке свесне намере. С друге стране, пример композиције *Песме простора* Љубице Марић, настале у време одјека политичког реза у Југославији 1948. године, показује да је композиторка свесно прихватила

сугерисане смернице стварања које су долазиле из врха државе, али да је притом само уметничко дело својим ефектима прикрило тај однос, да би потом и дискурзивна тумачења тог дела додавала слојеве које су одвајале композицију *Песме простора* од државе која је дала подстицај за креативни чин. Посебно је занимљиво то што је сам одабир архаичног звука те композиције, а потом, у каснијим композиторкиним делима одабир византијске традиције као извора надахнућа, имао, заправо, субверзивни ефекат током одређеног периода, у односу на „доминантну моћ” у друштву, упркос томе што је држава, из помињаних, пропагандних разлога, подстицала неговање традиције југословенских народа. Али, та црквена, византијска традиција коју је одабрала Љубица Марић, подигнута на високо артистички ниво, различитим генерацијама слушалаца до распада социјалистичке Југославије значила је нешто посебно. Предратним генерацијама²⁴¹ црквена традиција у инструменталној композицији била је веза са светом предратне државе – Краљевине Југославије и грађанском класом (која је слушала уметничку музику), док је генерацијама одгајаним у атеистичком свету социјалистичке Југославије одавала утисак нечег забрањеног у чију тајну су могли да проникну само они испренији. А заправо, све време, држава је допуштала те врсте „тајни” (као и, на пример, у животу свакодневице – породичне прославе Ускрса, слава, Божића и др.) као неку врсту прорачунате флексибилности државе и контролисања друштвених тензија, докле год су те „тајне” биле у свакодневном животу под контролом, стишане, или у уметности заодевене, на пример, високим артизмом неререференцијалне музике. Међутим, из друге политичке секвенце, из савременог тренутка јасније је да је, када је реч о композицији *Песме простора* и оним које су потом уследиле у опусу Љубице Марић реч била о ефектима самог уметничког дела и дискурзивних тумачења дела, више него о храбром чину јасне субверзије „доминантне моћи” у друштву, због које би композиторка, да је уистину тако било, трпела јасне консеквенце. За разлику од стваралаштва Љубице Марић који се у музиколошком говору ретко повезује са „призменим” светом политичке свакодневице, опус Јосипа Славенског увек се, у делу говора о друштвеном контексту у којем је настајао, повезује са

²⁴¹ Слушаоцима рођеним пре Другог светског рата.

политичком идеологијом југословенства. Интерпелираност овом идеологијом композитор је радикално показивао и у свом приватном животу и у стваралаштву. Међутим, опус Славенског је знатно сложенији од свођења на настајање у контексту политичке идеологије југословенства. Својом хибридношћу, преплитањем најразличитих, опозитних идеологија (захваћених музиком – употребом фолклорне музике, миметичности, истовремено са модернистичким рушењем конвенција, коришћењем музичких означитеља класних, политичких, религијских, просторних, технолошких и др. идеологија), опус Славенског је заправо доминантном фикцијом – музичким конструкцијом новог балканског простора (заправо „правим-имагинарним” песмама простора) уз истицање екстатичности и иманентне разноликости као најупечатљивијих позитивних одлика тог простора, представљао покушај зацеливања трауматичне расцепљености, хетерогености тог простора. Међутим, та доминантна фикција управо отпором према расподели чулности својственој хијерархијском, *полицијском* поретку у којем се тачно зна где је чему место и шта с не сме мешати с чим, није успела да прикрије конститутивну трауму тог простора. Напротив, та фикција је изазвала, као што је поменуто, низ идеолошких одазива рецепијената, у новом превирућем тренутку историје који је у целокупном европском друштву и сам носио још већу пукотину. У том тренутку, Европи, како се показало нико, а најмање унутрашњи Други није могао да понуди заштитну, хомогенизујућу фикцију. Због тога се политичност опуса Славенског може уочити у покушају прерасподеле чулног – прерасподеле онога што се у самом балканском простору може чути, осетити, видети и покушају да се сам Балкан као нови замишљени простор чује, осети, види у простору Европе. За разлику од поменутих примера, музички модернизам је изнедрио велики број музичких композиција које су својим медијем или начином третмана одређених музичких параметара или прелажењем граница музике и сл., показале јасну, одлучну намеру композитора да свет музике учине још херметичнијим него што је то већ постигнуто музичком аутономијом и ларпурлартизмом, естетским режимом уметности, у жељи да се музика у потпуности дистанцира од свих притисака, па и од политике и идеологије. Међутим, како је показано, та намера није остварена, зато што је неизводљива. Неизводљива је, како је показано, и када је то дистанцирање

покушано, као у Бериовој композицији, блаже у Шенберговој опери, одвајањем од значења говорног језика и кршењем музичких конвенција, било одустајањем од тоналитета, било додавањем звукова или усвајањем свих звукова, као у музици тишине Џона Кејџа.

Ако је могућно променити естетске/естетичке норме према којима се стварају и вреднују уметничка дела, није могућно ослободити уметничка дела уписа политике и идеологија у којима дела настају, која и сама јесу идеолошка. Али, како је поменуто у уводу дисертације, временом долази до померања од одређеног политичког или партикуларно-идеолошког аспекта неког уметничког дела на неки други политички аспект или аспект неке друге партикуларне идеологије или на привид само естетског постојања дела. То с једне стране значи да се политичке и идеолошке димензије уметничких дела могу идентификовати, ако се уопште та идентификација – такође из одговарајуће политичке и идеолошке позиције прихвати као неопходна, и из других идеолошких позиција или политичких секвенци. То значи да увек неминовно долази до преплитања идеолошких координата истраживача и објекта истраживања, односно до ефекта/илузује политичке и идеолошке променљивости уметничког дела. Али, та променљивост, када се указује као проблем могућности музиколошке методологије да утврди „истине” о политичким или идеолошким оквирима уметничких дела, није ништа мања него у методологији друштвене историје, социологије и других друштвених наука. Због тога је Фуко говорио о „мрежама моћи” које нуде истину ономе за којег је та истина већ припремљена у одређеној констелацији друштвених дискурса, док је потрага за проналаском неке пукотине у тој мрежи, односно свест о потрази за том пукотином – први, али и најважнији корак.

A

Abbate, Carolyn (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Adlington, Robert (ed.) (2009). *Sound commitments: avant-garde music and the sixties*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.

Adorno, W. Theodor (1929 [1984]). “Die Opera Wozzeck”, *Gesammelte Schriften Bd. 18, Musikalische Schriften V: Komponisten und Kompositionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Adorno, W. Theodor, “The Opera Wozzek”, *Essays on Music /2002a/*, transl. by Susan H. Gillespie, /ed./ Richard Leppert, London – Berkeley – Los Angeles: California University Press.)

Adorno, W. Theodor (1945 [1984]). “What National Socialism Has Done to the Arts”, Zweite Fassung: “The Musical Climate for Fascism in Germany”, *Gesammelte Schriften Bd. 20, Musikalische Schriften V: Komponisten und Kompositionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Adorno, W. Theodor, “What National Socialism Has Done to the Arts”, *Essays on Music /2002b/*. /ed./ Richard Leppert, London – Berkeley – Los Angeles: California University Press.)

Adorno, W. Theodor (1949). *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt. (Adorno, W. Theodor /1968/. *Filozofija nove muzike*, prev. Ivan Focht, Beograd: Nolit.)

Adorno, W. Theodor (1955). “Theater-Oper Bürgertum”, *Theater*, (ed.) Egon Vietta, Darmstadt, Neue Darmstädter Verlagsanstalt. (Adorno, V. Teodor /1997/. „Građanska opera”, prev. Dragomir Papadopulos, *Muzički talas*, br. 1–2, 54–58.)

Adorno, W. Theodor (1964). *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Adorno, W. Theodor /2009/. In *Night Music: Essays on Music 1928–1962*, transl. by Wieland Hoban, New York: Seagull Books.)

Adorno, W. Theodor (posth. 1970). *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Adorno, V. Teodor /1979/. *Estetička teorija*, prev. Kasim Prohić, Beograd: Nolit).

Adorno, W. Theodor und Walter **Benjamin** (1994). *Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Adorno, W. Theodor and Walter Benjamin /1999/. *The Complete Correspondence 1928–1940*, ed. by Henry Lonitz, Oxford – Cambridge: Polity Press – Blackwell.)

Affron, M. and M. **Antliff** (eds.) (1997). *Fascist Vision, Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Agamben, Giorgio (2000). *Means without End: Notes on Politics*, Minneapolis – London: University of Minnesota Press.

Agamben, Giorgio (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo. (Agamben, Đorđo /2012/. *Dispozitiv i drugi eseji*, prev. Marija Radovanović, Novi Sad: Adresa.)

Agawu, Kofi (1991). *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press. (Agawu, Kofi /2002/. „Igra znakovima; Semiotička interpretacija klasične muzike“, prev. Ivana Janković, *Muzički talas*, br. 30–31, 120–134.)

Agawu, Kofi (1993). “Does Music Theory Need Musicology?”, *Current Musicology* 53, special issue *Approaches to the Discipline*, ed. Edmund J. Goehring, 89–98.

Agawu, Kofi (1996). “Analysing music under the new musicological regime”, *Music Theory Online*, Volume 2, Number 4, May. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html> (poslednji pristup 13. 12. 2014.)

Agawu, Kofi (2004). “How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again”, *Music Analysis*, Volume 23, Issue 2–3, 267–286.

Alastair, Williams (2001). *Constructing Musicology*, Aldershot: Ashgate.

Albright, Daniel (2000). *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, Chicago, London: University of Chicago Press.

Albright, Daniel (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*, Chicago – London: University of Chicago Press.

Алексеев, Александр (1961). *Французская фортепьянная музыка конца XIX века и начала XX века*, Москва: Академия наук СССР.

Альшванг, А. Арнольд (1963). *Произведения К. Дебюсси и М. Равеля*, Москва: Музыка.

Alm, Irene (1996). “Dances from the ‘For Corners of the earth’: Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera”, *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D’Accone*, Irene Alm, Alyson McLamore, Colleen Reardon (eds.), Stuyvesant, New York: Pendragon Press.

Almén, Byron and Edward **Pearsall** (2006). *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

Alperson, Philip (ed.) (1994). *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, Special Issue of *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No 1.

Althusser, Louis et Étienne **Balibar**, Roger **Establet**, Pierre **Macherey**, Jacques **Rancière** (1965a). *Lire le Capital, 1 – 2*, (coll. Théorie), Paris: Maspero. (Althusser, Louis i Etienne Balibar /1971a/. *Kako čitati Kapital*, prev. Rade Kalanj i Ljerka Šifler, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.)

Althusser, Louis (1965b). «Du ‘Capital’ à la philosophie de Marx», *Lire le Capital, 1*, (coll. Théorie), Paris: François Maspero. (Altiser, Luj /1974/. „Od ‘Kapitala’ do Marksove filozofije” prev. Milan Komnenić, *Marksizam Strukturalizam; istorija, struktura*, ur. Muharem Pervić, Beograd: Nolit.)

Althusser, Louis (1965c). *Pour Marx*, Paris: François Maspero. (Altise, Luj /1971b/. *Za Marksa*, prev. Eleonora Prohić, Beograd: Nolit.)

Althusser, Louis (1966). «Réponse à André Daspre», dans «Deux lettres sur la connaissance de l’art», *La Nouvelle Critique* 175, 141–146. (Althusser, Louis (1978).

“A Letter on Art in Reply to André Daspre”, transl. by Ben Brewster, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, 203–238.)

Althusser, Louis (1969). “Ideologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche).” *La Pensée* no 151, 1970, 3–38. (Altiser, Luj /2009/. *Ideologija i državni ideološki aparati /beleške za istraživanje/*, prev. Andrija Filipović, Loznica: Karpos.)

Althusser, Louis (1973). *Réponse à John Lewis*, Paris: François Maspero. (Altiser, Luj /1975/. *Elementi samokritike*, prev. Mladen Kozomara, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.)

Althusser, Louis (1974). *Eléments d'Autocritique*, Paris: Librairie Hachette. (Altiser, Luj /1975/. *Elementi samokritike*, prev. Mladen Kozomara, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.)

Althusser, Louis (1993³). *Essays on Ideology*, London – New York: Verso.

Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso. (Anderson, Benedict /1990/. *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, prev. Nata Čengić i Nataša Pavlivić, Zagreb: Školska knjiga.)

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (revised and extended ed.), London: Verso.

Angerer, Marie-Luise (1999). “The Discourse on Female Sexuality in Nineteenth Century Austria”, *Austrian Women in the Nineteenth and Twentieth Century; Cross-Disciplinary Perspectives*, (eds.) David F. Good, Margarete Grandner and Mary Jo Maynes, Providence RI: Bergahn Books.

Aničić, Dejan (prir.) (2007). *Fragmenta philosophica I; Filozofski fragmenti*, prev. Dejan Aničić, Loznica: Karpos.

Antaki, Charles and Susan **Condor** (eds.) (2014). *Rhetoric, Ideology and Social Psychology; Essays in honour of Michael Billig*, Hove – New York: Routledge.

Antliff, Mark (2007). *Avant-Garde Fascism : The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909–1939*, Durham, NC: Duke University Press.

Antokoletz, Elliott (2014). *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*, New York: Routledge.

Appelqvist, Hanne (2010–2011). “Form and Freedom: The Kantian Ethos of Musical Formalism”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol. 22, No 40–41, 75–88.

Applegate, Celia and Pamela **Potter** (eds.) (2002). *Music and German National Identity*, Chicago: University of Chicago Press.

Arendt, Hannah (1958). “The Vita Activa and the Modern Age”, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press. (Arendt, Hannah /1991/. *Vita Activa*, prev. Višnja Flego i Mirjana Pajić-Jurinić, Zagreb: August Cesarec.)

Aristotélēs (4ος αιώνας π.Χ.). Πολιτικά. (Aristotel /1960/. *Politika*, prev. Ljiljana Stanojević Crepajac, Beograd: Kultura.)

Aron, Raymond (1968). *Progress and Disillusion: The Dialectics of Modern Society*, New York: Praeger.

Ashby, Arved Mark (ed.) (2004). *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*, Rochester, NY: University of Rochester Press.

Assmann, Aleida (2013). “Transformations of the Modern Time Regime”, *Breaking up Time, Negotiating the Borders between Present, Past and Future*, (eds.) Chris Lorenz and Berber Bevernage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Assoun, Paul-Laurent (2009). *Lacan*, Paris: Presses Universitaire de France. (Assoun, Pol-Loran /2013/. *Lacan*, prev. Radoman Kordić, Loznica: Karpos.)

Attali, Jacques (1977). *Bruits: Essai sur l'economie politique de la musique*, Paris: P.U.F. (Attali, Žak /1983/. *Buka; Ogljed o političkoj ekonomiji muzike*, prev. Eleonora Prohić, Beograd: „Vuk Karadžić”).

Attali, Jacques (2001). *Bruits, Essai sur l'economie politique de la musique*, (nouv. éd., rev. et augm.), Paris: Fayard. (Attali, Žak /2007/. *Buka; Ogljed o političkoj ekonomiji muzike*, /novo, prerađeno i dopunjeno izdanje/, prev. Eleonora Prohić, Beograd: Biblioteka XX vek.)

Austin, Larry and Douglas **Kahn** (2010). *Source: Music of the Avant-garde, 1966–1973*, London – Berkeley: University of California Press.

Autvejt, Vilijam (2002). „Mit o modernističkom metodu”, prev. Karel Turza, *Treći program* Radio Beograda, br. 113–114, I–II, 69–95.

Ayrey, Craig and Mark **Everist** (eds.) (1996). *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.

B

Badiou, Alain (1982). *Théorie du sujet*, Paris: Seuil. (Badiou, Alain /2015/. *Teorija subjekta*, prev. Olja Petronić, Novi Sad: Grupa za konceptualnu politiku & kuda.org)

Badiou, Alain (1988). *L'Être et l'Événement*, Paris: Seuil. (Badiou, Alain /2005a/. *Being and Event*, transl. by Oliver Feltham, London – New York: Continuum.)

Badiou, Alain (1989). *Manifeste pour la philosophie*, Paris: Seuil. (Badiou, Alain /1999/. “Modernity“, *Manifesto for philosophy: followed by two essays: “The (re)turn of philosophy itself“ and “Definition of philosophy“*, transl. by Norman Madarasz, Albany: State University of New York Press.)

Badiou, Alain (1993). *L'éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris: Hatier. (Badiou, Alain /2001/. *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, transl. by Peter Hallward, London – New York: Verso.

Badiou, Alain (1997). *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris: PUF. (Badiou, Alen /2010/. *Sveti Pavle; utemeljenje univerzalizma*, Beograd: Albatros Plus.)

Badiou, Alain (1998a). *Abrégé de métapolitique. L'ordre philosophique*, Paris: Seuil. (Badiou, Alen /2008/. *Pregled metapolitike*, prev. Radoman Kordić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, I. P. „Filip Višnjić”.)

Badiou, Alain (1998b). *Petit Manuel d'inaesthétique*, Paris: Seuil. (Badiou, Alain /2005b/. *Handbook of inaesthetics*, transl. by Alberto Toscano, Stanford, CA.: Stanford University Press.)

Badiou, Alain (2004). “*Fifteen Theses on Contemporary Art*”, *Lacanian Ink*, No. 23, <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm> (poslednji pristup 27. 12. 2014.)

Badiou, Alain (2005c). *Le Siècle*, Paris: Seuil. (Badiou, Alain /2007/. *The Century*, transl. by Alberto Toscano, Cambridge, MA – Cambridge, UK: Polity Press. (Badju, Alen /2003/. *XX vek*; „Pitanje metoda”, prvo poglavlje, prev. Marijana Ivanović, *Prelom kolektiv*, časopis za savremenu umetnost i teoriju, br. 5, 39–46.)

Badiou, Alain (2005d). “The Subject of Art” (Lectured in april 2005 at Deitch Projects in New York City), *The Symptom, Online Journal*, No. 6, http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html (poslednji pristup 27. 12. 2014.)

Badiou, Alain (2007). *De quoi Sarkozy est-il le nom ?*, (Circonstances, 4.) Fécamp: Éditions Lignes. (Badju, Alen /2014a/. *Čega je Sarkozy ime?*, Beograd: Edicija Jugoslavija.)

Badiou, Alain (2012). *L’aventure de la philosophie française: depuis les années 1960*, Paris: La fabrique. (Badju, Alen /2011/. „Avanture francuske filozofije”, prvo poglavlje, prev. Nebojša Bogdanović, Ilija Petronijević i Nevena Negojević, *Stvar*, časopis za teorijske prakse, br. 2, 105–112.)

Badiou, Alain avec Nicolas Truong (2013). *Éloge du théâtre*, Paris: Flammarion. (Badju, Alen sa Nikolom Trionom /2014b/. *Pohvala pozorištu*, prev. Rahela Pečkai-Kovač, Novi Sad: Adresa.)

Bahr, Ehrhard (2007). *Weimar on the Pacific; German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

Bailey, Leon (1996). *Critical Theory and the Sociology of Knowledge: A Comparative Study in the Theory of Ideology*, New York: Peter Lang Publishing.

Bakić, Jovo (2000). „Ideologija jugoslovenstva: realno jugoslovenstvo 1904–1918”, *Nova srpska politička misao*, temat broja: *Odgovornost*, Vol. VII, no. 1–2, 285–315.

Bakić, Jovo (2006). *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma 1918–1941*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”.

Bakić-Hayden, Milica (2006). *Varijacije na temu „Balkan”*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, I. P. „Filip Višnjić”.

Bal, Mieke (1993). “His Master’s Eye”, *Modernity and the Hegemony of Vision*, (ed.) David Michael Levin, London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press. (Bal, Mike /s.a/ „Oko njegovog gospodara”, prev. Branka Arsić, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/224-okonjegovog-gospodara>)

Bal, Mieke (2002). *Travelling Concepts in the Humanities; A Rough Guide*, London – Buffalo – Toronto: Toronto University Press.

Balibar, Étienne (1989). *La proposition de l'égaliberté*, Paris: Le Perroquet. (Balibar, Étienne /2013/. *Equaliberty : Political Essays*, transl. by James Ingram, Durham: Duke University Press.

Balibar, Étienne and Immanuel Maurice **Wallerstein** (1991). *Race, Nation, Class; Ambiguous Identities*, London – New York: Verso.

Ballantine, Christopher (1984). *Music and Its Social Meanings*, New York: Gordon & Breach.

Balkin, J. M. (1998). *Cultural Software: A Theory of Ideology*, New Haven: Yale University Press.

Barrett, M. (1994). “Ideology, Politics, Hegemony: From Gramsci to Laclau and Mouffe”, *Mapping ideology*, ed. Slavoj Žižek, London – New York: Verso.

Barthes, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil. (Rolan Bart /1971/. *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. Ivan Čolović, Beograd: Nolit, 3–83.)

Barthes, Roland (1957). *Mythologies*, Paris: Seuil. (Rolan Bart /2009/. *Mitologije*, prev. Morana Čale, Zagreb: Naklada Pelago; Rolan Bart /2013/. *Mitologije*, prev. Andrija Filipović, Olja Petronić, Loznica: Karpos.)

Barthes, Roland (1967). «La mort de l'auteur», *Aspen* no 5–6. (Rolan Bart /1986a/. „Smrt autora”, prev. Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.)

- Barthes**, Roland (1973a). *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil. (Rolan Bart /1975/. *Zadovoljstvo u tekstu*, prev. Jovica Aćin, Niš: Gradina.)
- Barthes**, Roland (1973b). «Texte (théorie du)» *Encyclopædia Universalis*, Vol. XV 101–1017. (Rolan, Bart /1986b/. „Teorija o tekstu”, prev. Miroslav Beker, *Republika, časopis za književnost*, br. 9–10.)
- Barthes**, Roland (1978a). *Leçon; Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Pari: Seuil. (Rolan Bart /2010/. *Lekcija; Pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 7. januara 1977. godine*, prev. Anja Miletić, Loznica: Karpos.
- Barthes**, Roland (1978b). “From Work to Text”, *Image – Music – Text*, transl. by Stephen Heath, New York: Hill and Wang. (Rolan Bart /1986c/. „Od djela do teksta”, prev. Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.)
- Barthes**, Roland (1991). *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Bartlett**, A. J. and Justin Clemens (eds.) (2010). *Alain Badiou: Key Concepts*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.
- Baskar**, Bojan (2003). *Ambivalent Dealings with an Imperial Past: the Habsburg Legacy and new Nationhood in ex-Yugoslavia*. <http://www.theslovenian.com/articles/baskar.pdf> (poslednji pristup 14. 12. 2014.)
- Batler**, Džudit i Džoan **Skot** (2006). *Feministkinje teoretizuju političko*, prev. Adriana Zaharijević, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda.
- Beal**, C. Amy (2006). *New Music, New Allies : American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, (coll. California Studies in Twentieth-Century Music), London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Beck**, Ulrich (1993). *Der Erfindung des Politischen; zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Ulrich Beck /2001/. *Pronalaženje političkoga; prilog teoriji refleksivne modernizacije*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.)

- Bell**, Michael (1997). "Conclusion: Ideology, Myth and Criticism", *Literature, Modernism, and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bellman**, Jonathan (ed.) (1998). *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.
- Belmonte**, Laura (2008). *Selling the American Way: U.S. Propaganda and the Cold War*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Belting**, Hans (2003). "The Unwelcome Heritage of Modernism: Style and History", *Art History after Modernism*, Chicago: Chicago University Press.
- Bell-Villada**, H. Gene (1996). *The idea of art for art's sake and literary life: how politics and markets helped shape the ideology and culture of aestheticism 1790–1990*, Lincoln: University of Nebraska Press. (Bel–Viljada, H. Džin /2004/. *Umetnost radi umetnosti i književni život; kako su politika i tržište doprineli uobličavanju ideologije i kulture esteticizma 1790–1990*, prev. Vladimir Gvozden, Novi Sad: Svetovi.)
- Benhabib**, Seyla, Judith **Butler**, Drucilla **Cornell**, Nancy **Fraser** (1995). *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*, New York – London: Routledge. (Šejla Benhabib, Džudit Batler, Drusila Kornel i Nensi Frejzer /2007/. *Feministička sporenja: filozofska razmena*, prev. Jelisaveta Blagojević, Beograd: Beogradski krug.)
- Benjamin**, Walter (1955). *Illuminationen – Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Walter Benamin /1968/. *Illuminations*, transl. by Harry Zohn, edited and with an introduction by Hannah Arendt, New York: Schocken.)
- Benjamin**, Walter (1982). *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Benjamin, Walter /1999/. *The Arcades Project*, transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, London – Cambridge, MA: Harvard University Press.)
- Benjamin**, Walter (1993). *Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens*, Heidelberg: Verlag von Richard Weißbach. (Walter Benjamin/2006/. *The writer of modern life: essays on Charles Baudelaire*, London – Cambridge, MA: Harvard University Press.)
- Berger**, Karol and Anthony Newcomb (eds.) (2005). *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays*, Cambridge, MA: Department of Music, Harvard University Press.

- Berger**, L. Peter and Thomas **Luckmann** (1966). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc.
- Bergeron**, Katherine and Philip Vilas **Bohlman** (1992). *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, Chicago: University of Chicago Press.
- Berger**, L. Peter (1977). *Facing Up to Modernity; Excursions in Society, Politics, and Religion*, New York: Basic Books.
- Berio**, Lučano (1969 [1997]). „Razmišljanja: kako dati smisao jednom poretku”, prev. Frida Filipović, *Muzički talas* br. 3–6, 12–14.
- Berman**, Art (1994). *Preface to Modernism*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- Berman**, A. Russell (1989). *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Bernstein**, Richard (ed.) (1985). *Habermas on Modernity*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Bernstein**, W. David (2011). “John Cage and the 'Aesthetic of Indifference'”, *The New York Schools of Music and Visual Arts*, (ed.) Steven Johnson, Abingdon, Oxon –New York: Routledge.
- Bernstein**, W. David and Christopher Hatch (eds.) (2001). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago: Chicago University Press.
- Biddle**, Ian (2011). *Music, Masculinity and the Claims of History; The Austro-German Tradition from Hegel to Freud*, Farnham, Surrey: Ashgate.
- Быков**, В. (1983). „Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси” *Дебюсси и музыка XX века*, Сб. статей, (рец.) М. С. Каган, Ленинград: Музыка.
- Blagojević**, Jelisaveta (2014). *Politike nemislivog; Uvod u ne-fašistički život*, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
- Blair**, Sara (1998). “Modernism and the politics of culture”, *The Cambridge Companion to Modernism* (ed.) Michael Levenson, New York: Cambridge University Press.

- Bohlman, V. Philip** (2004). *The Music of European Nationalism; Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara – Denver – Oxford: ABC Clio.
- Bojanović, Kristina** (prir.) (2011). *Slike mišljenja Žila Deleza*, zbornik radova, Nikšić: Društvo filozofa Crne Gore.
- Bojn, Roj** (2003). „Kultura i svetski sistem”, prev. Aleksa Golijanin, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 71/17, 285–289.
- Bonds, Mark Evan** (2014). *Absolute Music : The History of an Idea*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.
- Bø-Rygg, Arnfinn** (2004). “What modernism was: Art, progress, and the avant-garde”, New York: Routledge.
- Born, Georgina** (1994). *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Born, Georgina** (ed.) (2013). *Music, Sound, and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.
- Born, Georgina and David Hesmondhalgh** (eds.) (2000). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Botstein, Leon** (2001). “Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy’s Break with Tradition”, *Debussy and His World*, (ed.) J. Jane Fulcher, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Boucher, Geoff** (2008). *The Charmed Circle of Ideology: A Critique of Laclau & Mouffe, Butler & Žižek*, Melbourne: re-press.
- Boulez, Pierre** (1981). *Points de repère*, Paris: C. Burgois / Seuil. (Pierre Boulez /1981/. *Orientations: Collected Writings*, edited by Jean–Jacques Nattiez, transl. by Martin Cooper, Cambridge, MA: Harvard University Press.)
- Bourdieu, Pierre** (1979). *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris: Minuit. (Pjer Burdije /2008/. „Klasni ukusi i životni stilovi”, prev. Slavica Miletić, *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik.)

- Bourdieu**, Pierre (1982). *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil. (Pjer Burdije /2003/. *Pravila umetnosti. Geneza i struktura polja književnosti*, prev. Vladimir Kapor, Zorka Glušica, Jovana Navalusić, Sonja Gobec, Mihajlo Letajev, Novi Sad: Svetovi.)
- Boykan**, Martin (2004). *Silence and Slow Time: Studies in Musical Narrative*, Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Bradbury**, Malcolm (ed.) (1978). *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Brand**, Juliane and Christopher **Hailey** (eds.) (1997). *Constructive Dissonance : Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Brooker**, Peter (ed.) (1992). *Modernism/Postmodernism*, London – New York: Pearson Education.
- Brooker**, Peter (2003). *A Glossary of Cultural Theory*, London: Arnold.
- Brooker**, Peter and Andrew **Thacker** (eds.) (2005). *Geographies of modernism; Literatures, cultures, spaces*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.
- Broude**, Norma (1991). “Impressionism and Modernism“, *Impressionism; A Feminist Reading; The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, New York: Rizzoli International Publications.
- Brown**, Matthew (2003). *Debussy's "Iberia"*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.
- Bru**, Sascha and Gunther **Martens** (eds.) (2006). *The Invention of Politics in the European Avant–Garde (1906–1940)*, Amsterdam: Rodopi.
- Brubejker**, Rodžers i Frederik **Kuper** (2003). „S onu stranu 'identiteta'“, prev. Jelena Stakić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 69/15, 405–451.
- Bruks**, Piter (2000). „Telo i pripovedanje“, prev. Brana Miladinov, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br. 57/3, 247–267.

Buchanan, Ian (2007). *Jameson on Jameson; Conversation on Cultural Marxism*, (coll. Post-Contemporary Interventions, ed. by Stanley Fish and Fredric Jameson), Durham – London: Duke University Press.

Buck-Morss, Susan (2000). *Dreamworld and Catastrophe; The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge: MIT Press. (Suzan Bak-Mors /2005/. *Svet snova i katastrofa; Nestanak masovne utopije na Istoku i Zapadu*, prev. Aleksandra Kostić, Beograd: Beogradski krug.)

Bujić, Bojan (1988). *Music in European Thought 1851–1912*, Cambridge: Cambridge University Press.

Burckhardt Quershi, Regula (ed.) (2002). *Music and Marx; Ideas, Practice, Politics*, London – New York: Routledge.

Burger, Hotimir (1990). *Subjekt i subjektivnost: filozofske rasprave*, Zagreb: Globus.

Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Berlin: Suhrkamp Verlag. (Peter Birger /1998/. *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Beograd: Narodna knjiga /Alfa.)

Burnham, Clint (1995). *The Jamesonian Unconscious; The Aesthetics of Marxist Theory*, Durham, NC: Duke University Press.

Bury, John B. Bagnell (1920). *The Idea of Progress: An Inquiry into Its Origin and Growth*, London: Macmillan.

Butler, Judith (1989). “Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions”, *The Journal of Philosophy*, Eighty-Sixth Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division. Vol. 86, No. 11, 601-607. <http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/foucault-and-the-paradox-of-bodily-inscriptions/> (poslednji pristup 16. 2. 2015.)

Butler, Judith (1997). *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press. (Batler, Džudit /2012/. *Psihički život moći; teorije pokoravanja*, prev. Vesna Bogojević, Tanja Popović, Teodora Tabački, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.)

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London and New York: Routledge. (Judith Butler /2000/. *Nevolje s rodom: feminizam i*

subverzija identiteta, prev. Mirjana Pajić-Jurinić, Zagreb: Ženska infoteka; Džudit **Batler** /2010/. *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, prev. Adriana Zaharijević, Loznica: Karpos.)

Butler, Judith and Joan W. Skott (eds.) (1992). *Feminists Theorize the Political*, New York: Routledge. (Džudit Batler i Džoan Skot /2006/. *Feministkinje teoretizuju političko*, prev. Adriana Zaharijević, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda.)

Butler, Judith, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek (2000). *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues On The Left*, London – New York: Verso. (Judith Butler, Ernesto Laclau i Slavoj Žižek /2007/. *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*, prev. Živan Filippi, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.)

Butler, Judith, John Guillory and Kendall Thomas (eds.) (2000). *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*, London – New York: Routledge.

Butler, Thomas (1989). *Memory: History, Culture and the Mind*, New York – Oxford: Basil Blackwell.

Byrne, John (2010). “Critical Autonomy: Inside Out and Outside In”, *Autonomy Project Newspaper #1: Positioning*, ed. by John Byrne, Clare Butcher, and Steven ten Thije, Eindhoven: Onomatopee.
<http://www.tenstakonsthall.se/uploads/56AutonomyProjectNewspaper1Positioning.pdf>
(poslednji pristup 18. 1. 2015.)

C

Calinescu, Matei (1986). “Modernism and Ideology”, *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. Monique Chefdor, Ricardo Quinones, and Albert Wachtel, Urbana: University of Illinois Press.

Calinescu, Matei (1977). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.

Campbell, Edward (2010). *Boulez, Music, and Philosophy*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.

Cantor, F. Norman (1988). *Twentieth-Century Culture: Modernism to Deconstruction*, New York: Peter Lang Publishing.

Carroll, Mark (2003). *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.

Castells, Manuel (1997). *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Volume 2, *The Power of Identity*, Oxford: Blackwell. (Manuel Castells /2002/. *Informacijsko doba; ekonomija, društvo i kultura*, Svezak II, *Moć identiteta*, prev. Maja Bulović i Željka Markić, Zagreb: Golden Marketing.)

Chanan, Michael (1994). *Musica Practica; The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, London – New York: Verso.

Chanan, Michael (1999). *From Handel to Hendrix: The Composer in the Public Sphere*, London – New York: Verso.

Childs, C. Elizabeth (2004). *Daumier and Exoticism : Satirizing the French and the Foreign*, New York: Peter Lang.

Childs, Peter (2000). *Modernism*, London: Routledge.

Chipp, B. Herschel (ed). (1968). *Theories of Modern Art : Source Book of Artists and Critics*, (coll. California Studies in the History of Art), Berkeley: University of California Press.

Chua, K. L. Daniel (1999). “On Modernity”, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge, England: Cambridge University Press.

Cisney, W. Wernon (2014). “Becoming-Other: Foucault, Deleuze, and the Political Nature of Thought”, *Foucault Studies*, No. 17, 36–59.

Clark, T. J. (1984). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. New York: Alfred A. Knopf.

Clayton, Martin, Trevor **Herbert**, and Richard **Middleton** (eds.) (2003). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.

Clayton, Martin and Bennet **Zon** (eds.) (2007). *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s to 1940s : Portrayal of the East* (coll. Music in Nineteenth-Century Britain), Aldershot, Hampshire, England – Burlington, VT: Ashgate.

Clément, Catherine (1979). *L'Opéra ou la Défaite des femmes*, Paris: (Figures) Grasset. (Catherine Clément /1988/. *Opera, or the Undoing of Woman*, transl. by Betsy Wing, Minneapolis: University of Minnesota Press.)

Collaer, Paul (1961). *A History of Modern Music*, transl. by Sally Abeles, New York: Grosset & Dunlap.

Comentale, P. Edward (2004). *Modernism, Cultural Production, and the British Avant-Garde*, Cambridge: Cambridge University Press.

Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press. (Konerton, Pol /2002/. *Kako društva pamte*, prev. Slavica Miletić, Beograd: Samizdat.)

Confno, Alon (1997). "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method", *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 5, 1386–1403.

Cook, Nicholas (1989). *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Clarendon.

Cook, Nicholas and Mark **Everist** (eds.) (1999). *Rethinking Music*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.

Cook, Nicholas (2007). *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.

Cooke, Mervyn (1998). "The East and the West": Evocations of the Gamelan in Western Music", *The Exotic in Western Music* (ed.) Jonathan Bellman, Boston: Northeastern University Press.

Coward, Rosalind i John **Ellis** (1985). „Marksizam, jezik i ideologija”, *Jezik i materijalizam*, prev. Ranka Gregurić, Zagreb: Školska knjiga.

Cowgil, Rachel, David **Cooper**, and Clive **Brown** (eds.) (2010). *Art and Ideology in European Opera; Essays in Honour of Julian Rushton*, Woodbridge, Suffolk – Rochester, NY: Boydell Press.

Cross, M. Charlotte and Berman A. **Russell** (eds.) (2000). *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York: Garland.

Currie, James (2011). "Music and Politics", *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, (eds.) Theodore Gracyk and Andrew Kania, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.

Curtis, W. Benjamin (2008). *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, Amherst, NY: Cambria Press.

Cvejić, Bojana (2003). „Dramaturgija u istoriji muzičkog performansa. Predlozi za promišljanje dramskih učinaka performativnosti u muzici”, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 3, 60–71.

Cvejić, Bojana (2004). *Otvoreno delo u muzici. Boluez / Stockhausen / Cage*, Beograd: Studentski kulturni centar.

Cvejić, Bojana (2007). *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Čou, Rej (2006). „Postmoderni automati”, *Feministkinje teoretizuju političko*, prev. Adriana Zaharijević, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda.

D

Daglas, Meri (2000). „Kako institucije misle”, prev. Jelena Stakić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br. 57/3, 299–340.

Dahlhaus, Carl (1974). *Zwischen Romantik und Moderne. 4 Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*. Bd. 7). München: Katzschler. (Carl Dahlhaus /1980/. *Between Romanticism and Modernism*, transl. by Mary Whittall, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.)

Dahlhaus, Carl (1978a). *Die Idee der Absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter. (Dahlhaus, Carl /1989/. *The Idea of Absolute Music*, transl. by Roger Lustig, Chicago: Chicago University Press.)

Dahlhaus, Carl (1978b). *Schönberg und andere: gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz: Schott. (Dahlhaus, Carl /1987/. *Schoenberg and the New Music: Essays*, transl. by Derrick Puffett and Alfred Clayton, Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press).

Dahlhaus, Carl (1980). *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 6), Wiesbaden: Athenaion. (Carl Dahlhaus /2007/. *Glazba 19. stoljeća*, prev. Sead Muhamedagić, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.)

Dahlhaus, Carl (1986). *Musikästhetik*, Laaber: Laaber – Verlag. (Dalhaus, Karl /1992/. *Estetika muzike*, prev. Vera Stojić, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.)

Dame, Joke (1998). “Voices within the Voice; Geno-text and Pheno-text in Berio’s *Sequenza III*”, *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic : Essays*, (eds.) Jean-François Lyotard, Adam Krims, Henry Klumpenhouwer, Amsterdam: Gordon and Breach.

Danto, C. Arthur (1985). “The Philosophical Disenfranchisement of Art”, *Grand Street* Vol. 4, No. 3, 171–189.

Danto, C. Arthur (1986). *The State of the Art*, New York: Prentice Hall Press.

Danuser, Hermann (1984). *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag. (Danuser, Hermann /2007/. *Glazba 20. stoljeća*, prev. Nikša Gligo, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo).

Davidović, Dalibor (2013). „Foucault osluškuje”, *Odjek* br. 66, III-IV, 16-21. (dostupno i na elektronskoj adresi: <http://libreto.net/2014/06/30-godina-posle-odlaska-m-fukoa/>, poslednji pristup 2. 2. 2015.)

Day-O’Connell, Jeremy (2007). *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*, Rochester NY: University of Rochester Press.

Dedić, Nikola (2005). „Reprezentacija i moć: jugoslovenska politička umetnost 1932–1950”, *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, Beograd: Katedra za istoriju moderne umetnosti/Remont, 45–55.

- Dedić, Nikola** (2009). „Priroda rada i rad u umetnosti u postfordizmu”, *Treći program* Radio Beograda, br. 139–140, III–IV, 256–274.
- Dedić, Nikola** (2011). „O Altiserovoj 'estetici' i 'altiserovskim' estetikama”, *Treći program* Radio Beograda br. 150, II, 160–195.
- Deleuze, Gilles** (1968). *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France. (Delez, Žil /2009/. *Razlika i ponavljanje*, prev. Ivan Milenković, Beograd: Fedon.)
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari** (1972). *L'Anti-Œdip; Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit. (Delez, Žil i Feliks Gatari /1990/. *Anti-Edip; Kapitalizam i shizofrenija*, prev. Ana Moralić, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.)
- Deleuze, Gilles** (1986). *Foucault*, Paris: Minuit. (Delez, Žil /1989/. *Fuko*, prev. Svetlana Stojanović, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.)
- Deleuze, Gilles** (1990). *Pourparlers (1972–1990)*, Paris: Minuit. (Delez, Žil /2010/. *Pregovori 1972–1990*, prev. Andrija Filipović, Loznica: Karpos).
- Deleuze, Gilles** (1994). «Désir et plaisir», lettre de Deleuze à Michel Foucault en 1977, *Le Magazine littéraire*, n°325. (Delez, Žil /2009/. „Želja i užitak”, pismo iz 1977. Mišelu Fukou, prev. Darko Markovac, *Stvar, časopis za teorijske prakse*, br. 1, 127–131.)
- De Mul, Jos** (1999). *Romantic Desire in (Post)modern Art and Philosophy*, Albany, NY : State University of New York.
- Denegri, Ješa** (1993), *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Biblioteka Svetovi.
- DeNora, Tia** (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Deranty, Jean-Philippe** (ed.) (2010). *Jacques Ranciere : Key Concepts*, Durham: Acumen.
- Derrida, Jacques** (1993). *Spectre de Marx*, Paris: Galilée. (Žak Derida /2004/. *Marksove sablasti; Stanje duga, rad žalosti i nova Internacionala*, prev. Spasoje Ćuzulan, Užice: Službeni list SCG.)

Dijk, A. Teun van (1998). *Ideology : A Multidisciplinary Approach*, London: Thousand Oaks – Sage Publications (Dijk, A. Teun van /2006/. *Ideologija; Multidisciplinarni pristup*, prev. Živan Filippi, Zagreb: Golden Marketing-Tehnička knjiga.)

Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: Oxford University Press.

Dimić, Ljubodrag (1988). *Agitprop kultura; Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952.*, Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad”.

Dimić, Ljubodrag (1997). *Kulturna politika kraljevine Jugoslavije 1918–1941*, I–III, Beograd: Stubovi kulture.

Disel, Enrike (2003). „S one strane evrocentrizma: svetski sistem i granice moderniteta”, prev. Slavica Miletić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 71/17, 295–316.

Doknić, Branka, Milić F. **Petrović** i Ivan **Hofman** (2009). *Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952*; zbornik dokumenata, knj. 1 – 2, Beograd: Arhiv Jugoslavije.

Doknić, Branka (2013). *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*, Beograd: Službeni glasnik.

Dolan, M. Frederik (2009). „Hana Arent o filozofiji i politici”, prev. Una Popović, *Treći program* Radio Beograda, br. 141–142, I–II, 210–225.

Dolar, Mladen, Danijel **Levski**, Jure **Mikuž**, Rastko **Močnik**, Slavoj **Žižek** (1975). „Umetnost, družba/tekst; Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij”, *Problemi Razprave*, letnik XIII, št. 147–149, 1–10. (Dolar, Mladen, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik i Slavoj Žižek /1978/. „Umetnost, društvo/tekst. Nekoliko napomena o sadašnjim uslovima klasne borbe na področju književne produkcije i njenih idelogija”, redakcijski uvodnik, *Polja*, br. 230, 2–5.)

Dolar, Mladen (1993). “Beyond Interpellation”, *Qui Parle* Vol. 6, No. 2.

Dolar, Mladen (2003). *O glasu*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. (Dolar, Mladen /2012/. *Glas i ništa više*, prev. Iva Nenić, Beograd: Fedon.)

- Dolar**, Mladen (2012). "One Divides into Two", *e-flux* #33, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8950664.pdf (poslednji pristup 30. 12. 2014.)
- Dolar**, Mladen (2015). „Mimezis i ideologija: od Platona do Altisera i dalje”, *Filozofija i društvo* XXVI (1), 159–178. <http://instifdt.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/06/10-dolar.pdf> (poslednji pristup 12. 12. 2015.)
- Downes**, Stephen (2010). *Music and Decadence in European Modernism; The Case of Central and Eastern Europe*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.
- Drucker**, Johanna (1994). *Theorizing Modernism, Visual Art and Critical Tradition*, New York: Columbia University Press.
- D’Souza**, Aruna and Tom **McDonough** (eds.) (2006). *The Invisible Flâneuse? : Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester – New York: Manchester University Press.
- Dumont**, Louis (1994). *German Ideology, From France to Germany and Back*, Chicago – London: University of Chicago Press.
- Duraković**, Lada (2003). *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature 1926.–1943.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Duraković**, Lada (2010). *Ideologija i glazbeni život: Pula 1946.–1966.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Durst**, C. David (2004). "The Art of Disappearance: Adorno’s Aesthetics of Modernism and Alban Berg’s Music", *Weimar Modernism: Philosophy, Politics, and Culture in Germany, 1918–1933*, Oxford – Lanham, MD: Lexington Books.
- Dorđević**, Jelena (prir.) (2008). *Studije kulture*, zbornik tekstova, Beograd: Službeni glasnik.
- Dorđević**, Marko (2011). „Političnost umjetnosti u doba neoliberalnog cinizma; Razgovor sa Aldom Milohnićem“, <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/11/politicnost-umjetnosti-u-doba-neoliberalnog-cinizma-razgovor-sa-aldom-milohnicem-2011/> (poslednji pristup 9. 1. 2015.)

E

- Eagleton**, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Basil Blackwell.
- Eagleton**, Terry (1991). *Ideology: An Introduction*, London: Verso.
- Eagleton**, Terry (2003). *After Theory*, New York: Basic Books. (Terry Eagleton /2005/. *Što nakon teorije*. prev. Darko Polšek, Zagreb: Algoritam.)
- Eagleton**, Terry (2011a). *Why Marx Was Right*, New Haven; CT: Yale University Press. (Terry Eagleton /2011b/. *Zašto je Marx bio u pravu*, prev. Tonči Valentić, Zagreb: Naklada Ljevak.)
- Edelman**, Murray (1995). *From Art and Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, Chicago: Chicago University Press.
- Edgar**, Andrew (1997). "Music and Silence", *Silence; Interdisciplinary Perspectives*, (ed.) Adam Jaworski, Berlin: Walter de Gruyter.
- Eko**, Umberto (1973). „Kôdovi i ideologije“, *Treći program* Radio Beograda br. 18.
- Elkins**, James and Montgomery **Harper** (eds.) (2013). *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- Elliott**, Gregory (2006). *Althusser: The Detour of Theory* (coll. Historical Materialism), Leiden – Boston: Brill.
- Elliott**, Jane and Derek **Attridge** (eds.) (2011). *Theory after 'Theory'*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.
- Erjavec**, Aleš (1983). „Tri poglavja o Althusserju“, *O estetiki, umetnosti in ideologiji. Študije o Francoskem marksizmu*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Erjavec**, Aleš (1991). *Ideologija i umjetnost modernizma*, Sarajevo: „Svjetlost“.
- Erjavec**, Aleš (2004). *Ljubezan na zadnji pogled*, Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, Založba ZRC. (Erjavec, Aleš /2013/. *Ljubav na poslednji pogled; avangarda, estetika i kraj umetnosti*, prev. Andrija Filipović, Beograd: Orion art.)

Error, Gvozden (2008). „Od pojma do termina – i natrag; Komparatistička terminologija na prekretnici”, *Filološki pregled, časopis za stranu filologiju*, XXXV 1–2, 9–36.

Evans, Mary (2001). *Feminism: Feminism and Modernity*, London – New York: Routledge.

Eysteinson, Astradur (1990). *The Concept of Modernism*, Ithaca: Cornell University Press.

F

Fairclough, Pauline (2013). *Twentieth-Century Music and Politics: Essays in Memory of Neil Edmunds*, Farnham Surrey: Ashgate.

Faulkner, Peter (1977). *Modernism*, London: Methuen.

Fauser, Annegret (2005). *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester NY: University of Rochester Press.

Fetterman, William (1996). *John Cage's Theatre Pieces; Notations and Performances*, London – New York: Routledge.

Fischer, Andreas, Martin Heusser, and Thomas Hermann (eds.). (1997). *Aspects of modernism: studies in honour of Max Nännny*, Tübingen: Narr.

Flynn, R. Thomas (1993). “Foucault and the Eclipse of Vision”, *Modernity and the Hegemony of Vision*, (ed.) David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

Focht, Ivan (1978). „Savremeni estetičari muzike”, *Treći program Radio Beograda*, br. 39, IV, 451–481.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yves–Alain Bois, and Benjamin H. D. Buchloh (2005). *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, London: Thames & Hudson.

Foucault, Michel (1961). *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard. (Fuko, Mišel /1980/. *Istorija ludila u doba klasicizma*, prev. Jelena Stakić, Beograd: Nolit.)

Foucault, Michel (1966). «La Pensée du dehors», *Critique* No 229, 523–546. (Fuko, Mišel /2005a/. „Mišljenje spoljašnjosti”, prev. Vladimir Milisavljević, *Mišel Fuko 1926–1984–2004 Hrestomatija*, prir. Pavle Milenković i Dušan Marinković, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija.)

Foucault, Michel (1971). *L'ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris: Gallimard. (Fuko, Mišel /2007/. *Poredak diskursa*, prev. Dejan Aničić, Loznica: Karpos.)

Foucault, Michel (1975). «Pouvoir et corps», *Quel corps?* No. 2, 2–5. (Fuko, Mišel /2012/. „Moć i telo”, *Moć/Znanje, Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*, prev. Olja Petronić, Novi Sad: Mediterran Publishing.)

Foucault, Michel (1975a). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard. (Fuko, Mišel /1997/. *Nadzirati i kažnjavati: Nastanak zatvora*, prev. Ana A. Jovanović, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.)

Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris: Gallimard. (Fuko, Mišel /2006/. *Volja za znanjem; Istorija seksualnosti I*, prev. Jelena Stakić, Loznica: Karpos.)

Foucault, Michel (1977a). «Pouvoirs et stratégies» (entretien avec J. Rancière), *Les Révoltes logiques*, no 4, 89–97. (Fuko, Mišel /2012a/. „Moći i strategije”, razgovor sa Ž. Ransijerom, *Moć/Znanje, Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*, prev. Olja Petronić, Novi Sad: Mediterran Publishing.)

Foucault, Michel (1977b). «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur du corps» (entretien avec L. Finas), *La Quinzane littéraire*, no 4, 4–6. (Fuko, Mišel /2012b/. „Odnosi moći prelaze u unutrašnjost tela”, razgovor sa L. Finas, *Moć/Znanje, Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*, prev. Olja Petronić, Novi Sad: Mediterran Publishing.)

Foucault, Michel (1986). «Vers une critique de la raison politique», *Le Debat*, No 41, 5–35. (Fuko, Mišel /2000a/. „Ka kritici političkog uma”, prev. Ivan Milenković, *Nova srpska politička misao*, temat broja: *Odgovornost*, Vol. VII, no. 1–2, 243–253.)

Foucault, Michel (1988). "The Political Technology of Individuals", *Technologies of the Self* (A Seminar with Michel Foucault), Amherst: University of Massachusetts, 145–162. (Foucault, Michel «La technologie politique des individus», Université du Vermont, octobre 1982.) (Fuko, Mišel /1999/. „Politička tehnologija individua”, prev. Ivan Milenković, *Izokrenuti svet* br. 1, 111–123; Fuko, Mišel /2000b/. „Politička tehnologija individua”, prev. Ivan Milenković, *Nova srpska politička misao*, temat broja: *Odgovornost*, Vol. VII, no. 1–2, 253–267; Fuko, Mišel /2010a/. „Politička tehnologija individua”, *Spisi i razgovori*, prir. Mladen Kozomara, prev. Ivan Milenković, Beograd: Fedon.)

Foucault, Michel (1976/1997). Cours du 7 janvier 1976. au Collège de France, *Il faut défendre la société*, Paris: Seuil, Gallimard. (Fuko, Mišel /1998/. *Treba braniti društvo*, prev. Pavle Sekeruš, Novi Sad: Svetovi.)

Foucault, Michel (1994). *Dits et écrits: 1954–1988*. I–IV, Éd. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald; avec la collab. de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard. (Fuko, Mišel /2012c/. *Moć/Znanje, Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*, tekstovi br. 108, 156, 157, 169, 194, 192, 218, 168, 197, 206, prev. Olja Petronić, Novi Sad: Mediterran Publishing; Fuko, Mišel /2010b/. *Spisi i razgovori*, tekstovi br. 48, 58, 84, 106, 156, 169, 192, 281, 291, 364, 277, 278, 330, 344, 306, 339, prir. Mladen Kozomara, prev. Ivan Milenković, Beograd: Fedon.)

Foucault, Michel (2004). *Naissance de la biopolitique, Cours au Collège de France (1978–1979)*, Paris: Gallimard. (Fuko, Mišel /2005b/. *Rađanje biopolitike. Predavanja na Kolež de Fransu 1978–1979*, prev. Bojana Novaković, Gorana Mijić, Bojan Stefanović, Jelena Mihailović i Marko Božić, Novi Sad: Svetovi.)

Foucault, Michel and Pierre **Boulez** (and John Rahn as ed.) (1991). "Contemporary Music and the Public", *Perspectives on Musical Aesthetics*, New York: W.W. Norton & Company.

Franklin, Mariane (2005). *Resounding International Relations : On Music, Culture, and Politics*, New York: Palgrave Macmillan.

Frederick, Karl (1985). *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist, 1885–1925*, New York: Atheneum.

- Friedheim**, Philip (1966). "Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions", *Journal of the American Musicological Society* No. 16 (1), 59–72.
- Friedlander**, L. Claudia (1999). *Man sieht den Weg nicht... Musical, Cultural, and Psychoanalytic Signposts along the Dark Path of Schoenberg's 'Erwartung' Op. 17*, (Unpublished work), <http://liberatedvoice.typepad.com/clferwartung.pdf> (poslednji pristup 28. 12. 2014.)
- Frish**, Walter (1993). *The Early Works of Arnold Schoenberg 1893–1908*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Frish**, Walter (2005). *German Modernism; Music and the Arts*, (coll. California Studies in Twentieth-Century Music), Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Frolova-Walker**, Marina (2009). "The Glib, the Bland, and the Corny: An Aesthetics of Socialist Realism", *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, ed. by Roberto Illiano and Massimiliano Sala, Turnhout: Brepols.
- Fryer**, Paul (ed.) (2014). *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*, Jefferson, NC: McFarland & Comp.
- Fulcher**, J. Jane (1999). *French Cultural Politics and Music from the Dreyfus Affair to the First World War*, New York: Oxford University Press.
- Fulcher**, J. Jane (ed.) (2001). *Debussy and His World*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Fulcher**, J. Jane (2005). *The Composer as Intellectual; Music and Ideology in France 1914–1940*, New York: Oxford University Press.
- Furman**, Aksel (1991 [1997]). „Priča, priča; Lučano Berio o odnosu između muzike i teksta”, prev. Mira Daleore, *Muzički talas* br. 3–6, 15–19.

G

Gagné, V. Nicole (2012). *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, Lanham, MD – Plymouth: Scarecrow Press.

Гаккель, Леонид Евгеньевич (1990). *Фортепианная музыка XX века*, Ленинград: „Советский композитор”.

Garb, Tamar (1993). “Gender and Representation”, Introduction, *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, (eds.) Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison, New Haven – London: Yale University Press – Open University. (Garb, Tamar; “Rod i predstava; Uvod”, prev. Dragana Starčević. <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/223-rod-i-predstava-uvod>)

Gardiner, Michael (1992). *The Dialogics of Critique: Mikhail Bakhtin and the Theory of Ideology*, London: Routledge.

Gartman, David (2013). “Bourdieu and Adorno; Converging Theories of Culture and Inequality”, *Culture, Class, and Critical Theory : Between Bourdieu and the Frankfurt School*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.

Gay, Peter (1984). *Education of the Senses: The Burgeois Experience, Victoria to Freud*, Oxford – New York: Oxford University Press.

Gay, Peter (2008). *Modernism : the Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*, New York: W. W. Norton.

Gellner, Ernest (1983). *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell. (Gellner, Ernest /1998/. *Nacije i nacionalizam*, prev. Tomislav Gamulin, Zagreb: Politička kultura.)

Gellner, Ernest (1992). *Postmodernism, Reason, and Religion*, New York: Routledge. (Gellner, Ernest /2000/. *Postmodernizam, razum i religija*, prev. Silva Mežnarić, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.)

Gentry, Philip Max (2008). *The Age of Anxiety: Music, Politics, and McCarthyism, 1948–1954*, dissertation (unpublished), Department of Musicology, University of California, Los Angeles.

Gerstle, Andrew and Anthony **Milner** (eds.) (1994). *Recovering the Orient; Artists, Scholars, Appropriations*, Chur: Harwood Academic Publishers.

Giddens, Anthony (1990). *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press. (Gidens, Entoni /1998/. *Posledice modernosti*, prev. Vesna Biga i Mladen Lazić, Beograd: I. P. „Filip Višnjić”.)

Gilman, L. Sander (ed.) (1993). *Hysteria beyond Freud*, London – Berkeley: University of California Press.

Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works – An Essay in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press.

Goehr, Lydia (1994). “Political Music and the Politics of Music”, *The Philosophy of Music*, (ed.) Philip A. Alperson, Special Issue of *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 52, No 1, 99–112.

Goehr, Lydia (1998). *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Goehr, Lydia (2001). “Art nad Politics”, *The Oxford handbook of aesthetics*, (ed.) Jerrold Levinson, New York: Oxford University Press.

Goehr, Lydia (2008). *Elective Affinities : Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, Chichester, West Sussex – New York: Columbia University Press.

Goldman, Jonathan (2011). *The Musical Language of Pierre Boulez; Writings and Compositions*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.

Goldstein, Philip (2005). *Post-Marxist Theory; An Introduction*, Albany: State University of New York Press.

Goldsvorti, Vesna (2000). *Izmišljanje Ruritanije; Imperijalizam mašte*, Beograd: Geopoetika.

Graf, Džerald (1985). „Tekstualni levizam”, prev. Milica Mini, *Treći program* Radio Beograda, br. 64, I, 305–322.

- Gramsci**, A. (1971). *Selection from Prison Notebooks*, London: Lawrence & Wishart.
- Gramši**, Antonio (2008). „Hegemonija, intelektualci i država“, prev. Vera Vukelić, *Studije kulture*, (ur.) Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik.
- Grant**, M. J. (2001). *Serial Music, Serial Aesthetics; Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Grey**, Thomas (2014). “Absolute Music”, *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, (ed.) Stephen Downes, London – New York: Routledge.
- Grimes**, Nicole, Siobhán Donovan, and Wolfgang **Marx** (2013). *Rethinking Hanslick : Music, Formalism, and Expression*, (coll. Eastman Studies in Music), Rochester, NY, USA – Woodbridge, Suffolk, UK: University of Rochester Press – Boydell and Brewer.
- Grižanić**, Marina (2005). „Avangarda, retrogarda i ideologija“, *Avangarda i politika – istočnoevropska paradigma na Balkanu*, prev. Stevan Vuković, Beograd: Beogradski krug.
- Gronemeyer**, Marianne (1992). “Helping”, *The Development Dictionary; A Guide to Knowledge as Power*, (ed.) Wolfgang Sachs, London – New York: Zed Books. (Gronmejer, Marijen /2001/. „Pomoć“, *Rečnik razvoja; Znanje kao moć*, /prir./ Wolfgang Zaks, prev. Ljubica Stanković i Vladimir Gvozden, Novi Sad: Svetovi.)
- Gros**, Elizabet (2000). „Istorije sadašnjosti i budućnosti: feminizam, moć, tela“, prev. Slavica Miletić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br. 59/5, 85–96.
- Groos**, Arthur (ed.) (1988). *Reading Opera*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Groys**, Boris (2002) “On the New”, *Artnodes* (Boris, Grojs, /2002/. „O novom“ *Prelom kolektiv* br. 5, 121–139.).
- Groys**, Boris (2008). *Art Power*, Cambridge, Massachusetts – London: MIT Press. (Grojs, Boris /2009a/. *Stil Staljin*, prev. Dobrilo Aranitović, Beograd: Službeni glasnik.)
- Groys**, Boris (2009b). “Politics of Instalation”, *e-flux journal* #2, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_31.pdf (poslednji pristup 30. 12. 2014.)

Groys, Boris (2009c). "Self-Design and Aesthetic Responsibility", *e-flux journal* #7, <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> (poslednji pristup 18. 1. 2015.)

Groys, Boris (2012). "Under the Gaze of Theory", *e-flux journal* #35 <http://www.e-flux.com/journal/under-the-gaze-of-theory/> (poslednji pristup 30. 12. 2014.)

Guilbaut, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art; Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, transl. by Arthur Goldhammer, Chicago: University of Chicago Press.

Gutkin, Irina (1999). *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic, 1890–1934*, Evanston, IL: Northwestern University Press.

H

Habermas, Jürgen (1973). *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Jürgen Habermas /1982/. *Problemi legitimacije u kasnom kapitalizmu*, prev. Marijan Bobinac, Zagreb: Naprijed.)

Habermas, Jürgen (1981). "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", *Kleine Politische Schriften I–IV*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Jürgen Habermas /1988/. „Modernost – jedan neceloviti projekat”, prev. Zdenka Petković-Prošić, *Umetnost i progres*, ur. Milan Damnjanović i Emina Kulenović-Grujić, Beograd: „Književne novine”, 28–37; Jürgen Habermas /2009/. „Moderna – nedovršen projekt”, prev. Tomislav Martinović, *Politička misao*, god. 46, br. 2, 96–111.)

Habermas, Jürgen (1985). *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Peter Lang. (Habermas, Jürgen /1988/. *Filozofski diskurs moderne; Dvanaest predavanja*, prev. Igor Bošnjak, Zagreb: Globus.)

Habermas, Jürgen (1968). *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Habermas, Jürgen /1986/. *Tehnika i znanost kao „ideologija“*, prev. Nadežda Čačinović-Puhovski, Zagreb: Školska knjiga.)

- Hailey**, Christopher (1993). "Musical Expressionism: the Search for Autonomy", *Expressionism Reassessed*, (eds.) Shulamith Behr, David Fanning, Douglas Jarman, Manchester: Manchester University Press.
- Haimo**, Ethan (2006). *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.
- Halfyard**, K. Janet (ed.) (2007). *Berio's Sequenzas: Essays on performance, composition, and analysis*, Aldershot, England – Burlington, VT: Ashgate.
- Halfyard**, K. Janet (2000). "Before Night Comes: Narrative and Gesture in Berio's Sequenza III (1965-66)", *National Arts Education Archive Occasional Papers in the Arts and Education*, VIII, 79–93.
- Hall**, Stuart and Bam **Gieben** (eds.) (1993). *Formations of Modernity, Understanding Modern Societies an Introduction*, Cambridge: Polity Press.
- Hall**, Stuart (2001). „Kome treba identitet?“, prev. Sandra Veljković, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br. 64/10, 215–233.
- Hanslick**, Eduard (1854). *Vom musikalisch-Schönen; Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: Rudolph Weigel. (Eduard Hanslik /1977/. *O muzički lijepom*, prev. Ivan Focht, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.)
- Harris**, Jonathan (2006). "Modernism/Modern Mod, Modernisation, Modernist, Modernity", *Art History: The Key Concepts*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.
- Harrison**, Charles and Paul Wood with Jason Gaiger (eds.). (1998). *Art in Theory 1815–1900; An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, UK – Malden, MA, USA: Blackwell.
- Harvey**, Caroline (2005). "Words and Actions", *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, (ed.) Mervyn Cooke, Cambridge, UK – New York: Cambridge University Press.
- Haton**, Patrik (2010). „Fuko, Frojd i tehnologija sopstva“, prev. Damir Krkobabić, *Polja, časopis za književnost i teoriju*, god. LV, 92 –105.
- Hawkes**, David (1996). *Ideology*, London – New York: Routledge.

- Heidegger**, Martin (1938/1950). “*Die Zeit des Weltbildes*”, *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. (Hajdeger, Martin /2000/. „Doba slike sveta”, *Šumski putevi*, prev. Božidar Zec, Beograd: Plato.)
- Heile**, Björn (ed.) (2009). *The Modernist Legacy; Essays on New Music*, Farnham Surrey: Ashgate.
- Heller**, Agnes (2011). “Autonomy of Art or the Dignity of Artwork”, *Aesthetics and Modernity: Essays*, Lanham, MD – Plymouth, UK: Lexington Books.
- Hermant**, Jost and Gerchard **Richter** (eds.). (2006). *Sound Figures of Modernity; German Music and Philosophy*, Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Hetherington**, Kevin (1997). *The Badlands of Modernity; Heterotopia and Social Ordering*, London – New York: Routledge.
- Hewitt**, Andrew (1993). *Fascist modernism : aesthetics, politics, and the avant-garde*, Stanford, CA.: Stanford University Press.
- Hewitt**, Andy (2012). *Art and counter-publics in Third Way cultural policy*, Unpublished doctoral dissertation, University of the Arts London. <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5679/>
- Hewlett**, Nick (2007). *Badiou, Balibar, Rancière : Re-thinking Emancipation*, London – New York: Continuum.
- Hobbs**, D. Stuart (1997). *The End of American Avant Garde*, New York – London: New York University Press.
- Hobsbawm**, J. Eric and Terence Ranger (eds.) (1983). *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press. (Hobsbom, Erik i Rejdžer Terens /ur./ /2002/. *Izmišljanje tradicije*, prev. Slobodanka Glišić i Mladena Prelić, Beograd: Biblioteka XX vek / Čigoja štampa.)
- Hobsbawm**, J. Eric (1987). *The Age of Empire*, New York: Vintage Books.
- Hobsbawm**, J. Eric (1990). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge: Cambridge University Press. (Hobsbawm, J. Eric /1993/. *Nacije i nacionalizam; Program, mit, stvarnost*, prev. Nata Čengiđ, Zagreb: Novi Liber.)

- Hobsbawm**, J. Eric (1994). *The Age of Extremes; The Short Twentieth Century 1914–1991*, London: Michael Joseph. (Hobsbaum, Erik /2004/. *Doba ekstrema; Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914–1991*, prev. Predrag J. Marković, Beograd: Dereta.)
- Hobsbawm**, J. Eric (1998). “Socialism and the Avant–Garde, 1880–1914”, *Uncommon People; Resistance, Rebellion, and Jazz*, New York: The New Press.
- Hoeckner**, Berthold (ed.) (2006). *Apparitions; New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*, New York: Routledge.
- Holler**, J. Manfred and Barbara Klose-Ullman (2011). “Abstract Expressionism as a Weapon of the Cold War”, *Culture and External Relations: Europe and Beyond*, (eds.) Jozef Batora and Monika Mokre, Farnham, Surrey – Burlington, VT: Ashgate.
- Hooper**, Giles (2006). *The Discourse of Musicology*, Aldershot: Ashgate.
- Hoptman**, Laura, Tomáš **Pospiszyl**, and Ilija Iosefovich **Kabakov** (eds.) (2002). *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, New York: Museum of Modern Art.
- Hornšej-Meler**, Stig (2001). „Uloga 'proizvedene stvarnosti' u procesu odlučivanja koji je doveo do holokausta”, prev. Novica Petković, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 64/10, 255–278.
- Howat**, Roy (1994). “Debussy and the Orient”, *Recovering the Orient; Artists, Scholars, Appropriations*, (eds.) Andrew Gerstle and Anthony Milner, Chur: Harwood Academic Publishers.
- Howe**, Irving (1970). *Decline of the New*, New York: Harcourt, Brace and World.
- Hubbs**, Nadine (2004). *Queer Composition of America's Sound: Gay Modernist, American Music, and National Identity*, London – Berkeley: University of California Press.
- Hulatt**, Owen (ed.) (2013). *Aesthetic and Artistic Autonomy*, London – New York: Bloomsbury.
- Hutcheon**, Linda and Michael Hutcheon (1996). *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Hutcheon, Linda and Michael **Hutcheon** (2000). "Richard Strauss's *Salome*", *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, (ed.) Mary Ann Smart, Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Hutcheon, Linda and Michael **Hutcheon** (2004). *Opera: The Art of Dying*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Huysen, Andreas (1986). *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.

I

Iddon, Martin (2013). *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge – New York, etc.: Cambridge University Press.

J

Jameson, Fredric (ed.) (1977). *Aesthetics and Politics*, London: New Left Books.

Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious*, York, GB: Methuen/&Co. (Fredrik Džejmson (1984). *Političko nesvesno*, prev. Dušan Puhalo, Beograd: Rad.).

Jameson, Fredric (1984). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso. (Jameson, Fredric /1988/. „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma”, prev. Srđan Dvornik, *Postmoderna, nova epoha ili zabluda*, (ur.) Ivan Kuvačić i Gvozden Flego, prev. Nadežda Čačinović-Puhovski et al., Zagreb: Naprijed; Džejmson, Fredrik /2008/. „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma”, *Studije kulture*, (prir.) Jelena Đorđević, prev. Ivica Strnčević, Beograd: Službeni glasnik.)

Jameson, Fredric (1989). "Nostalgia for the Present", *South Atlantic Quarterly* 88.2

Jameson, Fredric (1990). *Late Marxism: Adorno or, the Persistence of the Dialectic*, London: Verso.

Jameson, Fredric (2007). *The Modernist Papers*, London – New York: Verso.

Jankélévitch, Vladimir (1961). *La Musique et l'Ineffable*, Paris: Armand Colin. (Jankelevič, Vladimir /1987/. *Muzika i neizrecivo*, prev. Jelena Jelić, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.)

Janović, Nikola (2008). „Strast prema teoriji; teorijska praksa između politike i estetike”, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 16, 11–19.

Jay, Martin (1984). *Adorno*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Jay, Martin (1993). “Scopic Regimes of Modernity”, *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.

Jay, Martin (2011). “Scopic Regimes of Modernity Revisited”, *Essays from the Edge: Parerga and Paralipomena*, Charlottesville, VA: University of Virginia Press.

Jenks, Edward (1900). *A History of Politics*, New York: The McMillan Company.

Jensen, Eric Frederick (2014). *Debussy*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.

Jeremić–Molnar, Dragana i Aleksandar **Molnar** (2008). „Predstava avangarde u muzičkom romantizmu”, *Treći program Radio Beograda*, br. 137–138, I–II, 371–401.

Jeremić–Molnar, Dragana i Aleksandar **Molnar** (2009). *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*, knjiga 1. *Muzički uzvišeno u delima Betovena i Šenberga*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, I. P „Filip Višnjić”.

Jeremić–Molnar, Dragana i Aleksandar **Molnar** (2009). *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*, knjiga 2., Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, I. P „Filip Višnjić”.

Jeremić–Molnar, Dragana i Aleksandar **Molnar** (2009). „Šenbergov avangardizam s ovu stranu politike”, *Treći program Radio Beograda*, br. 139–140, III–IV, 461–490.

Johnson, Julian (2015). *Out of Time: Music and the Making of Modernity*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.

Joireman, F. Sandra (2003). *Nationalism and Political Identity*, London: Continuum.

Jones, Amelia (ed.) (2006). *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden, MA – Oxford etc.: Blackwell.

Jordanova, Ljudmila (2002). „Predavanje Linde Nohlin 'Žene, umetnost i moć', *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir.) Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost.

K

Каган, М. С. (реџ.) (1983). *Дебјусси и музика XX века*, Сб. статей, Ленинград: Музыка.

Kahn, Douglas (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge MA: MIT Press.

Kalmar, D. Ivan and Derek J. **Penslar** (eds.) (2005). *Orientalism and the Jews*, Hanover – London: University Press of New England.

Kang, Angela (2011). *Musical Chinoiserie*, Nottingham: University of Nottingham.

Karnes, C. Kevin (2008). *Music, Criticism, and the Challenge of History; Shaping Modern Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.

Kaye, A. Richard (2007). “Sexual identity at the fin de siècle”, *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, (ed.) Gail Marshall, Cambridge, England – New York: Cambridge University Press.

Kelly, L. Barbara (ed.) (2008). *French Music, Culture, and National Identity: 1870–1939*, Rochester, NY: University of Rochester Press.

- Kelly, L. Barbara** (2013). *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus 1913–1939*, Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell Press.
- Kelly, Michael** (1994). *Critique and Power; Recasting the Foucault/ Habermas debate*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Kerman, Joseph** (1985). *Contemplating music: musicology in context*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kern, Andrea** (2008). “Can Autonomous Art Change the World; On Heidegger’s Understanding of the Political Significance of Art,” transl. by Sibylle Salewski, *The Nordic Journal of Aesthetics*, No 35, 32–44.
- Kivy, Peter** (1984). *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kivy, Peter** (1990). “What was Hanslick Denying”, *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No 1, 3–18.
- Kivy, Peter** (2001). *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press.
- Klein, L. Michael** (2015). *Music and the Crisis of the Modern Subject*, Bloomington IN: Indiana University Press.
- Klepec, Peter** (2008). „Dogmatski prikaz četiri temeljna koncepta Badjuovog filozofskog projekta”, *THEORIA, Časopis Filozofskog društva Srbije*, br. 2, 7–18.
- Klepec, Peter** (2009). „Radikalno kao trend”, *Šta je, u stvari, radikalno?*, prir. Peter Klepec i Petar Bojanić, Beograd: Narodna biblioteka Srbije.
- Kolarić, Ana** (2012). „Interdiscipliniranost u humanistici: ’Putujući koncepti Mieke Bal’”, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 81/27, 61–89.
- Koljević, Bogdana** (2010). *Biopolitika i politički subjektivitet*, Beograd: Službeni glasnik.
- Korsyn, E. Kevin** (1991). “Towards a New Poetics of Musical Influence“, *Music Analysis* 10, 3–72.
- Korsyn, E. Kevin** (2003). *Decentring Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford – New York: Oxford University Press.

- Kostelanetz**, Richard et al. (eds.) (1993). *The Dictionary of Avant-Gardes*, Chicago, IL: a capella books.
- Kotnik**, Vlado (2010). *Opera, Power, and Ideology: Anthropological Study of a National Art in Slovenia*, Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing.
- Krabbendam**, Hans and Giles Scott-Smith (eds.) (2003). *The Cultural Cold War in Western Europe*, London – New York: Frank Cass.
- Kramer**, Lawrence (1990). “Musical Form and Fin-de-Siècle Sexuality”, *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkeley: University of California Press.
- Kramer**, Lawrence (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press.
- Kramer**, Lawrence (2002). *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Vol. I, Berkeley: University of California Press.
- Kramer**, Lawrence (2004). *Opera and Modern Culture; Wagner and Strauss*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Kramer**, Lawrence (2009). “Running the Gamut: Music, the Aesthetic, and Wittgenstein’s Ladder”, *Konturen*, Vol. 2, 151–167. <http://journals.oregondigital.org/konturen/issue/view/196/showToc> (poslednji pristup 11. 4. 2015.)
- Krauder**, Pol (1985). „Umetnost i autonomnost”, prev. Jasminka Miladinović, *Treći program* Radio Beograda br. 64, I, 267–279.
- Krauss**, Rosalind (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Krauss**, Rosalind (1999). “*A Voyage on the North Sea*”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames and Hudson.
- Krenn**, Michael L. (2005). *Fall-out shelters for the human spirit: American Art and the Cold War*, The University of North Carolina Press.
- Krims**, Adam (1998). *Music / Ideology – Resisting the Aesthetic, (Critical Voices in Art, Theory and Culture)*, Amsterdam: G + B Arts International.

Kristeva, Julija (1980). „Subjekt u jeziku i politička praksa”, *Dometi*, godina XIII, br. 9, 17–23.

Kristeva, Julia (1989). *Black Sun: Depression and Melancholia*, transl. by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1993). *Nations without Nationalisms*, New York: Columbia University Press.

Krivak, Marjan i Željko **Senković** (ur.) (2014). *Zapisi o totalitarizmu*, zbornik radova sa znanstvenog skupa 2. Dani praktičke filozofije, održanog na Filozofskom fakultetu u Osijeku, 16. i 17. siječnja 2014., Osijek: Filozofski fakultet Osijek – Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera.

Krpan, Erika (prir.) (1991). *Muzički biennale Zagreb, The Zagreb Music Biennale 1961–1991*, Zagreb: Muzički informativni centar koncertne direkcije Zagreb.

Krstić, Predrag (2007). *Subjekt protiv subjektivnosti. Adorno i filozofija subjektivnosti*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu istoriju, I. P. „Filip Višnjić”.

Kulenović, Vuk (1986). *Debussy, jedan analitički pristup*, habilitacioni rad (rukopis), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Kursell, Julija (2013). “Experiment on Tone Color in Music and Acoustics: Helmholtz, Schoenberg, and *Klangfarbenmelodie*”, *Music, Sound, and the Laboratory from 1750 to 1980*, ed. by Alexandra Hui, Julia Kursell, and Myles W. Jackson, (coll. Osiris), Chicago: University of Chicago Press.

L

Lacan, Jacques (1936). «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», Congrès psychanalytique international de l'Association psychanalytique internationale, Marienbad. (Lacan, Jacques /1968/. “The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I”, transl. by Jean Roussel, *New Left Review* I/51; Lacan, Jacques /1949/ [1994].

“The Mirror-phase as Formative of the Function of the I”, transl. by Jean Roussel, *Mapping Ideology*, (ed.) Slavoj Žižek, London – New York: Verso.

Lacan, Jacques (1960). «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien», Colloques philosophiques internationaux: *La dialectique*, 19 au 23 septembre 1960. <http://www.michne-torah.com/medias/files/subversion-du-sujet-et-dialectique-du-desir.pdf> (poslednji pristup 12. 12. 2015.)

Lacan, Jacques (1966). *Écrits*, Paris: Seuil. (Lacan, Jacques /2002/. *Écrits, The First Complete Edition in English*, transl. by Bruce Fink, in collab. with Héloïse Fink and Russell Grigg, London – New York: W. W. Norton; Lakan, Žak /1983/. *Spisi (izbor)*, prev. Danica Mijović, Filip Filipović, Radoman Kordić, Beograd: Prosveta.)

Lacan, Jacques (1973). *Le Séminaire; livre XI; Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil. (Lacan, Jacques /1986/. *XI Seminar; Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prev. Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed.)

Lacan, Jacques (1977). *Le séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris: Seuil. (Lacan, Jacques /1988/. *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, transl. by Sylvana Tomaselli, London – New York: W. W. Norton.)

Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy (1983). *Le retrait du politique*, Paris: Galiée. (Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy /1997/. *Retreating the Political*, transl. by Simon Spraks, London – New York: Routledge.)

Lagerroth, Ulla Britta, Hans Lund, and Erik Hedling (eds.) (1994). *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

Laklau, Ernesto (2003). „Univerzalizam, partikularizam i pitanje identiteta”, prev. Slavica Miletić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 17/71, 157–168.

Lalović, Dragutin (2012). „'Politička razlika' kao temeljni spoznajni izazov političke teorije (o pojmovnom razlikovanju politike i političkoga)”, *Politička misao*, god. 49, br. 1, 171–183.

Lasch, Christopher (1991). *The True and Only Heaven: Progress and Its Critics*, New York: W. W. Norton.

Lazarus, Sylvain (1996). *Anthropologie du nom*, Paris: Seuil. (Lazaris, Silven /2013/. *Antropologija imena*, prev. Ana Moralić, Novi Sad: Grupa za konceptualnu politiku i kuda.org.)

Lazarus, Sylvain (2014). „Antropologija imena”, otvoreno predavanje održano 22. 10. 2014. godine u Beogradu, u prostorijama grupe Učitelj neznalica i njegovi komiteti, u okviru projekta Centra za nove medije_kuda.org i Grupe za konceptualnu politiku iz Novog Sada. Simultani prev. Vesna Končar-Nikolić i Vladimir Pavlović.

Lebovics, Herman (1992). *True France: The Wars Over Cultural Identity 1900–1945*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.

Leeuw, de Ton (2005). *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*, transl. by Stephen Taylor, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Lefort, Claude (1999). *La complication: Retour sur le communisme*, Paris: Fayard. (Lefort, Claude /2007/. *Complications: communism and the dilemmas of democracy*, transl. by Julian Bourg, Chichester, West Sussex – New York: Columbia University Press.)

Leppert, Richard and Susan McClary (eds.) (1987). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge – New York: Cambridge University Press.

Lessem, Alan (1982). “Schoenberg, Stravinsky, and Neo–Classicism: The Issues Reexamined”, *The Musical Quarterly* 68, 527–542.

Levenson, H. Michael (ed.) (1998). *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge – New York: Cambridge University Press.

Levenson, H. Michael (2011). *Modernism*, New Haven, CT: Yale University Press.

Levi, Erik (2014). “Anglo-German Music Relations, 1933–1939”, *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, ed. by Massimiliano Sala, Turnhout: Brepols.

Levin, David Michael (ed.) (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*, London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

- Levine**, George (ed.) (1994). *Aesthetics and ideology*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press.
- Lévi-Strauss**, Claude (1978). “Myth and Music”, *Myth and Meaning : Five Talks for Radio*, Toronto: University of Toronto Press. (Klod Levi-Stros /2009/. „Mit i muzika“, *Mit i značenje*, prev. Zoran Minderović, Beograd: Službeni glasnik.)
- Levy**, M. Janet (1987). “Covert and Casual Values in Recent Writings about Music”, *Journal of Musicology* br. 5, 3–27.
- Lidov**, David (2004). *Is Music a Language: Writings on Musical Form and Signification*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Ligeti**, György (1978). “On Music and Politics”, *Perspectives on New Music Vol. 16*, No. 2, 19–24.
- Lilly**, S. Carol (2000). *Power and Persuasion: Ideology and Rhetoric in Communist Yugoslavia 1944–1953*, Boulder, CO: Westview Press.
- Lindroos**, Kia (1998). *Now-Time: Image-Space; Temporalization of Politics in Walter Benjamin’s Philosophy of History and Art*, Jyväskylä: SoPhi, University of Jyväskylä.
- Lippman**, Edward (1992). *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Llano**, Samuel (2013). *Whose Spain?; Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908–1929*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.
- Locke**, S. Brian (2006). *Opera and Ideology in Prague; Polemics and Practice at the National Theater 1900–1938*. (coll. Eastman Studies in Music), Rochester: University of Rochester Press.
- Lockspeiser**, Edward (1962). *Debussy. His life and Mind*, Vol. 1, 1862–1902, London: Cassell.
- Lockspeiser**, Edward (1965). *Debussy. His life and Mind*, Vol. 2, 1902–1918, London: Cassell.
- Lodato**, M. Suzanne, Suzanne **Apsden** and Walter **Bernhart** (eds.). (2002). *Word and Music Studies; Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam – New York: Rodopi.

Losseff, Nicky and Jenny **Doctor** (eds.) (2007). *Silence, Music, Silent Music*, Aldershot: Ashgate.

Lüdeking, Karlheinz (1995). "A Brief Guide to the Avoidance of Style", *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol. 8, No 13, 19–31.

Lusty, Natalya and Julian Murphet (eds.) (2014). *Modernism and Masculinity*, New York: Cambridge University Press.

Lyotard, Jean-François (1998). "A few words to sing", *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic : Essays*, (eds.) Jean-François Lyotard, Adam Krims, Henry Klumpenhouwer, Amsterdam: Gordon and Breach.

M

Majer, Boris (1976). *Strukturalizam*, Beograd: Izdavački centar „Komunist”.

Maknej, Lois (2010). „Estetika kao etika”, prev. Dejan Aničić, *Polja, časopis za književnost i teoriju*, god. LV, 10–129.

Makuljević, Nenad (2006). *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Manning, Martin and Herbert **Romerstein** (2004). *Historical Dictionary of American propaganda*, Westport, CT. etc.: Greenwood.

Marchart, Oliver (2002). "Art, Space, and the Public Sphere(s)", *pre_public* 01, <http://eipcp.net/transversal/0102>

Marchart, Oliver (2007). *Post–Foundational Political Thought: Lefort, Badiou and Laclau*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Marinković, Dušan i Dušan Ristić (2013). *Nacrt za sociologiju ideologije*, Novi Sad: Mediterran Publishing.

- Marino**, Adrian (1969). *Modern, modernism, modernitate*, București: Editura pentru Literatura Universală. (Marino, Adrijan /1997/. *Moderno, modernizam, modernost*, prev. Mariana Dan i Zoja Tomić, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.)
- Marotti**, F. Arthur (ed.) (1986). *Reading with a Difference: Gender, Race, and Cultural Identity*, Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Marshall**, Gail (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Mastnak**, Tomaž (1998). *Evropa: med evolucijo in evtanazijo*, Ljubljana, Studia humanitatis, Apes 8. (Tomaž Mastnak /2007/. *Evropa; Istorija političkog pojma*, prev. Milan Đorđević i Dušan Đorđević Mileusnić, Beograd: Beogradski krug.)
- Matsuda**, K. Matt (1996). *The Memory of the Modern*, New York – Oxford: Oxford University Press.
- Mayer**, J. Arno (1981). *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, New York: Pantheon Books.
- Maza**, C. Sarah (2003). *The Myth of French Bourgeoisie: An Essay on Social Imaginary, 1750–1850*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mbembe**, Achille (2003). “Necropolitics”, *Public Culture*, 15/1, 11–40.
- McCalla**, James (2003). “Music and Literature II: Vocal Chamber Music”, *Twentieth-Century Chamber Music*, London – New York: Routledge.
- McClary**, Susan (1991). *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota – Oxford: University of Minnesota Press.
- McClure**, Kirstie (1992). “The issue of foundations : scientized politics, politicized science, and feminist critical practice”, *Feminists theorize the political*, (eds.) Judith Butler and Joan Wallach Scott, London – New York: Routledge. (Kirsti, Meklur /2006/. „Pitanje utemeljenja: scijentizovana politika, politizovana nauka i feministička kritička praksa”, *Feministkinje teoretizuju političko*, prev. Adriana Zaharijević, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda.)
- McCrone**, David (1998). *The Sociology of Nationalism : Tomorrow’s Ancestors*, London – New York: Routledge.

- McLaren**, A. Margaret (2002). *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*, Albany, NY: State University of New York Press.
- Mek Klinton**, En (2005). „Genealogija imperijalizma”, prev. Veljko Antonijević i Adrijana Zaharijević, *Treći program* Radio Beograda, br. 125–126, I–II, 130–160.
- Melzer**, M. Arthur, Jerry Weinberger, and Richard Zinman (eds.) (1999). *Democracy and the arts*, New York: Cornell University Press.
- Messing**, Scott (1988). *Neoclassicism in Music from the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- Metzer**, David (2003). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer**, B. Leonard (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press. (Mejer, B. Leonard /1986/. *Emocija i značenje u muzici*, prev. Simo Vulinović-Zlatan, Beograd: Nolit.)
- Meyer**, B. Leonard (1984). “Music and Ideology in the Nineteenth Century”, The Tanner Lectures on Human Values delivered on Stanford University May 17 and 21 1984.
- Meyer**, B. Leonard (1989). *Style and Music; Theory, History, and Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mihelj**, Sabina (2012). “The Dreamworld of New Yugoslav Culture and the Logic of Cold War Binaries”, *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, (eds.) Peter Romijn, Giles Scott-Smith, and Joes Segal, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mijušković**, Slobodan (1998). *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva; Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika.
- Milenković**, Ivan (2003). „Dekonstrukcija tišine (beleška o metodi).”, *Treći program* Radio Beograda, br. 117–118, I–II, 427–438.
- Miler**, Aleksej (2009). „Istorija imperije i politika pamćenja”, prev. Milan Subotić, *Treći program* Radio Beograda, br. 143–144, III–IV, 243–257.

- Miler**, Klaus (2003). „'Modernizovanje' istočne Evrope: teorijski problemi i političke nedoumice”, prev. Slobodanka Glišić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 72/18, 237–281.
- Miles**, Malcolm (1997). “Space, Representation and Gender”, *Art, Space and the City; Public Art and Urban Futures*, London – New York: Routledge.
- Milin**, Melita (1998). *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*, Beograd: Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti.
- Milin**, Melita (2013). “Preserving the Façade of Normal Times: Musical Life in Belgrade under the German Occupation (1941–1944)”, *Twentieth-Century Music and Politics: Essays in Memory of Neil Edmunds*, (ed.) Fairclough Pauline, Farnham Surrey: Ashgate.
- Milislavjević**, Vladimir (2003). „Dekonstrukcija i politika: teškoće razgraničenja”, *Treći program* Radio Beograda, br. 117–118, I–II, 403–426.
- Mille**, de Charlotte (ed.) (2011). *Music and Modernism, c. 1849–1950*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Milosavljević**, Olivera (2002). *U tradiciji nacionalizma*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.
- Mirka**, Danuta (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*, New York: Oxford University Press.
- Misztal**, Barbara (2003). *Theories of Social Remembering*, Philadelphia: Open University Press.
- Miščević**, Nenad (1975). *Marksizam i post–strukturalistička kretanja: Althusser, Deleuze, Foucault*, Rijeka: Biblioteka „Prometej”.
- Močnik**, Rastko (2001). „Altiserova teza”, *Prelom, časopis Škole za istoriju i teoriju umetnosti*, br. 1, god. I, Beograd: Centar za savremenu umetnost – Škola za istoriju i teoriju umetnosti, 9–14. (Močnik, Rastko /2003/. „Altiserova teza”, 3 *Teorije: Institucija, nacija, država*, prev. Branka Dimitrijević, Beograd: Centar za savremenu umetnost).

Močnik, Rastko (2013). „Kako današnjica utiče na humanističke nauke?“, otvoreno predavanje održano 20. 2. 2013. godine na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu.

Močnik, Rastko (2014). „Što je teorija sadašnjosti?“, otvoreno predavanje održano 10. 11. 2014. godine na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu.

Monod, David (2003). “He is a Cripple an’ Needs My Love’ *Porgy and Bess* as Cold War Propaganda”, *The Cultural Cold War in Western Europe*, (ed.) Hans Krabbendam and Giles Scott-Smith, London – New York: Frank Cass.

Monod, David (2005). *Settling Scores; German Music, Denazification and the Americans 1945–1953*, London – Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.

Móricz, Klára (2008). *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, (coll. California Studies in Twentieth-Century Music), London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 2008.

Morgan, P. Robert (1991). *Twentieth Century Musical: A History of Music Style in Modern Europe and America*, New York: W.W. Norton.

Morley, David and Chen Kuan-Hsing (eds.) (1996). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London – New York: Routledge.

Mosse, L. George (1990). *Die Geschichte des Rassismus in Europa*, Frankfurt: Fischer. (Mos, L. Džordž /2005/. *Istorija rasizma u Evropi*, prev. Maja Matić, Beograd: Službeni glasnik.)

Mouffe, Chantal (1992). “Feminism, citizenship, and radical democratic politics”, *Feminists theorize the political*, (eds.) Judith Butler and Joan Wallach Scott, London – New York: Routledge. (Muf, Šantal /2006/. „Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika”, *Feministkinje teoretizuju političko*, prev. Adriana Zaharijević, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda.)

Mouffe, Chantal (2005a). *The Return of the Political*, London – New York: Verso.

Mouffe, Chantal (2005b). *On the Political*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.

Munišić, Zdravko (1974). „Altiserova filozofija nauke i ideologije”, *Marksizam Strukturalizam; istorija, struktura*, (ur.) Muharem Pervić, Beograd: Nolit.

Murphy, Richard (1999). *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, England: Cambridge University Press.

Murray, Chris (ed.) (2003). *Key Writers on Art; Twentieth Century*, London – New York: Routledge.

N

Nancy, Jean-Luc (1986). «La communauté désœuvrée», Paris: Editions Christian Bourgois. (Nancy, Jean-Luc /2003a/. *Dva ogleda: Razdjelovljena zajednica; O singularnom pluranom bitku*, prev. Tomislav Medak, Zagreb: Multimedijalni institut – Arkzin.)

Nancy, Jean-Luc (1996). «De l'être singulier pluriel», Paris: Galilée. (Nancy, Jean-Luc /2003b/. *Dva ogleda: Razdjelovljena zajednica; O singularnom pluranom bitku*, prev. Tomislav Medak, Zagreb: Multimedijalni institut – Arkzin.)

Nancy, Jean-Luc and Jacques Rancière (2013). “Rancière and Matphysics (Continued); A Dialogue”, *Rancière Now*, (ed.) Oliver Davis, Cambridge, UK – Malden, MA: Polity Press.

Nash, Suzanne (ed.) (1993). *Home and Its Dislocation in Nineteenth-Century France*, Albany: SUNY Press.

Nasio, Juan-David (1990). *Hysteria from Freud to Lacan: The Slendid Child of Psychoanalysis*, transl. by Susan Fairfield, New York: The Other Press.

Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Pierre Boulez/John Cage: Correspondence et Documents*, Winthertur – Basel: Amadeus Verlag – Paul Sacher Stiftung. (Jean-Jacques Nattiez /ed./ /1993/. *The Boulez-Cage Correspondence*, transl. by Robert Samuels, Cambridge – New York: Cambridge University Press.)

Nelson, S. Robert and Richard **Shiff** (eds.) (1992). *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press. (Nelson S. Robert i Ričard Šif /2004/. *Kritički termini istorije umetnosti*, prev. Ljiljana Petrović i Predrag Šaponja, Novi Sad: Svetovi.)

Nemanjić, Miloš i Ivana **Spasić** (prir.) (2006). *Nasleđe Pjera Burdijea. Pouke i nadahnuća*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

Neubauer, John (ed.) (1999). *Cultural History After Foucault*, New York: Aldine de Gruyter.

Ngai, Sianne (2012). *Our Aesthetic Categories; Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, MA – London: Harvard University Press.

Nichols, Roger (2002). *The Harlequin Years; Music in Paris 1917–1929*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press and Thames&Hudson.

Nisbet, Robert (1980). *History of the Idea of Progress*, New York: Basic Books.

Noble, Richard (ed.) (2009). *Utopias; Document of Contemporary Arts*, Cambridge, MA – London: MIT Press – Whitechapel Gallery.

Norris, Christopher (1989). “Utopian Deconstruction: Ernst Bloch, Paul de Man, and the Politics of Music”, *Music and the Politics of Culture*, (ed.) Christopher Norris, London: Lawrence and Wishart.

Nussbaum, O. Charles (2007). *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge, MA: MIT Press.

Nyman, Michael (1974). *Experimental Music : Cage and Beyond*, London: Studio Vista.

O

Offen, M. Karen (2000). *European Feminisms 1700–1950; A Political History*, Stanford: Stanford University Press. (Ofen, Karen, poglavlje „Osporavanje muške

aristokratije: Feminizam i Francuska revolucija”, prev. strana 50–76 Tatjana Popović, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-13/79-osporavanje-muske-aristokratije-feminizam-i-francuska-revolucija>)

Oja, J. Carol (1997). “Women Patrons and Crusaders for Modernist Music; New York in the 1920s”, *Cultivating Music in America; Women Patrons and Activists since 1860*, ed. by Ralph P. Locke and Cyrilla Barr, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

Oksala, Johanna (2010). “Violence and the Biopolitics of Modernity”, *Foucault Studies* No. 10, 23–43.

Oksala, Johanna (2012). *Foucault, Politics, and Violence*, Evanston, IL: Northwestern University Press.

Oldenziel, Ruth (1999). *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines in America, 1870–1945*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ong, Aiva (2005). „Kolonijalizam i modernost; feminističke re-representacije žena u nezapadnim društvima”, prev. Veljko Antonijević, *Treći program* Radio Beograda, br. 125–126, I–II, 192–204.

Osborn, Harold (1985). „Šta je umetničko delo?”, prev. Mirej Jovanović, *Treći program* Radio Beograda br. 64, I, 257–267.

Osborne, Peter (1995). *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, London – New York: Verso.

Osborne, Peter (2008). “Marx and the Philosophy of Time”, *Radical Philosophy*, No. 147, 15–22.

Osborne, Peter (2011). “Philosophy after Theory: Transdisciplinarity and the new”, *Theory after 'Theory'*, (eds.) Elliott, Jane and Derek Attridge, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.

Osborne, Peter (2013a). “Temporalization as Transcendental Aesthetics; Avan-Garde, Modern, Contemporary”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol. 23, No 44–45, 28–49.

Osborne, Peter (2013b). "Modernisms and mediations", *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London – New York: Verso.

P

Paddison, Max and Irène Deliège (eds.) (2001). *Contemporary Music; Theoretical and Philosophical Perspectives*, Aldershot: Ashgate.

Painter, Karen (2011). "Polyphony and Racial Identity: Schoenberg, Heinrich Berl, and Richard Eichenauer", *Music & Politics*, Vol. V, No. 2 (Summer) <http://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0005.203/--polyphony-and-racial-identity-schoenberg-heinrich-berl?rgn=main;view=fulltext> (poslednji pristup 21. 12. 2014.)

Palmier, Jean-Michel (1978). L'Expressionnisme comme révolte, tome I, *Apocalypse et révolution*; tome II *l'Expressionnisme et les arts*, Paris: Payot. (Žan-Mišel Palmije, *Ekspresionizam kao pobuna; Prilog proučavanju umetničkog života za vreme Vajmarske republike*; I tom: *Apokalipsa i reolucija*, prev. Vera Ilijin, Matica srpska: Novi Sad.)

Pantić, Rade (2014). „Ideologija intimističkog estetizma u srpskom modernističkom slikarstvu između dva svetska rata”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek*; III tom, *Moderna i modernizmi 1978–1941*, (ur.) Miško Šuvaković, Beograd: Orion art.

Pasler, Jann (2008). *Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.

Payette, Jessica (2008). *Seismographic Screams: Erwartung's Reverberations Through Twentieth-Century Culture*, A dissertation submitted to the Department of Music and the Committee on graduate studies of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in music and humanities.

Peer, Shanny (1998). *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*. Albany: State University of New York Press.

- Perloff**, Nancy (1991). *The Art of the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford: Clarendon.
- Pervić**, Muharem (ur.) (1974). *Marksizam Strukturalizam; istorija, struktura*, Beograd: Nolit.
- Piotrowsky**, Piotr (2009). "How to Write a History of Central-East European Art", *Third Text*, Vol. 23, Issue 1, 5–14.
- Plátōn** (360 π.X.). *Timaios*. (Platon /1995/. *Timaj*, prev. Marjanca Pakiž, Vrnjačka Banja: EIDOS).
- Poizat**, Michel (1992). "The Objectified Voice and the Vocal Object", *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*, transl. by Arthur Denner, Ithaca – London: Cornell University Press.
- Pollard**, Sidney (1971). *The Idea of Progress: History and Society*, Baltimore, MD Penguin Books.
- Pollock**, Griselda (1988). "Modernity and the Spaces of Femininity", *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London – New York: Routledge. (Grizelda Polok /1996/. *Modernost i prostori ženskosti*, str. 50–90 i 205–209, prev. Vanda Perović i Aleksandar Ajzinberg, *Ženske studije* br. 7, Beograd: Centar za ženske studije.)
- Pollock**, Griselda (1996). "Theory, ideology, politics: art history and its myths – Art History And Its Theories", *The Art Bulletin*, march.
- Pollock**, Griselda (1999). *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London – New York: Routledge.
- Potter**, John (1998). *Vocal Authority; Singing Style and Ideology*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.
- Potter**, Pamela (2007). "Creating a Concept of 'Nazi Musicology'", *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, (eds.) Melania Bucciarelli and Berta Joncus, Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.
- Puchner**, Martin (2006). *Poetry of the Revolution; Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Oxford – Princeton, NJ: Princeton University Press.

Pyle, Forest (1997). *The Ideology of Imagination: Subject and Society in the Discourse of Romanticism*, Stanford, CA: Stanford University Press.

Q

Quinn, Slobodian (2012). "What Does Democracy Look Like (And Why Would Anyone Want to Buy It?); Third World Demands and West German Responses at 1960s World Youth Festivals", *Cold War Cultures: Perspectives on Eastern and Western European Societies*, (eds.) Annette Vowinckel, Markus M. Payk, and Thomas Lindenberger, Oxford – New York: Berghahn Books.

Quinones, Ricardo (1972). *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press.

R

Rainey, Lawrence (1998). *Institutions of Modernism*, New Haven: Yale University Press.

Radano, M. Ronald and Philip V. **Bohlman** (eds.) (2000). *Music and the Racial Imagination*, Chicago: Chicago University Press.

Rado, Lisa (ed.) (2012). *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism*, Abingdon, Oxon – New York: Routledge.

Radoman, Valentina (2006). „Kontekst: kompozicione odlike francuskog impresionizma“, *Elementi impresionističkog stila u srpskoj muzici prve polovine XX veka*, (rukopis), magistarska teza odbranjena na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Radoman, Valentina (2012a). „Neskriveni tragovi označiteljskih praksi posleratnog muzičkog stvaralaštva”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek; II tom, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata 1939–1989*, ur. Miško Šuvaković, Beograd, Orion art.

Radoman, Valentina (2012b). „Politika identiteta, muzika i govor o muzici u doba globalizacije“, *Muzikologija* br. 12, 2012, 63–78.
<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2012/1450-98141200006R.pdf>

Radoman, Valentina (2012c). “On Comparative Research in Musicology: Peripheral vs. Central European Musical Culture and the Musicological Comparative Approach in the 20th Century”, *New Sound* 39/I, 30–48.

Radoman, Valentina (2014a). “Music and Propaganda after World War II: Example of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia”, *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, ed. by Massimiliano Sala, Turnhout: Brepols.

Radoman, Valentina (2014b). „Orientalizam u muzici”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek; III tom, Moderna i modernizmi 1878–1941*, ur. Miško Šuvaković, Beograd, Orion art.

Rahn, John (ed.) (1991). *Perspectives on Musical Aesthetics*, New York: W.W. Norton.

Ramazzotti, Marinela (2010). “Luciano Berio’s Sequenza III: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique”, *Ex-Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, XV/1, 81–96.

Rancière, Jacques (1973). «Sur la théorie de l’idéologie – Politique d’Althusser», *L’Homme et la Société*, n° 27, 31–61.

Rancière, Jacques (1974). *La Leçon d’Althusser*, Paris: Gallimard. (Rancière, Jacques /2011/. *Althusser’s Lesson*, transl. by Emiliano Battista, London – New York: Continuum.)

Rancière, Jacques (1987). *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, Paris: Fayard. (Ransijer, Žak /2010/. *Učitelj neznanica, Pet lekcija iz intelektualne emancipacije*, prev. Leonardo Kovačević, Zagreb: Multimedijalni institut.)

Rancière, Jacques (1990 / 1998). *Aux bords du politique*, Boredeaux: Osiris / Paris: Gallimard. (1988, 1986, 1991, 1987, 1993, 1995b, 1996). «La fin de la politique»; «Les

usages de la démocratie»; «Politique, identification et subjectivation»; «La communauté des égaux»; «L'inadmissible»; «La cause de l'autre»; «Thèses sur la politique», saopštenja i predavanja sa konferencija održanih u Parizu, Santjagu i Njujorku.) (Ransijer, Žak /s.a/. „Jedanaest teza o politici“, prev. Ozren Pupovac, *Prelom kolektiv*, br. 6–7, 20–32; Ransijer, Žak /2012/. *Na rubovima političkog*, prev. Ivan Milenković, Beograd: Fedon).

Rancière, Jacques (1992). “Politics, Identification, and Subjectivization”, *October*, Vol. 61, issue *The Identity in Question*, 58–64.

Rancière, Jacques (1995a). *La Méésentente: Politique et philosophie*, Paris: Galilée. (Ransijer, Žak /2014/. *Nesaglasnost; Politika i filozofija*, prev. Ivan Milenković, Beograd: Fedon)

Rancière, Jacques (2000). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris: La fabrique. (Ransijer, Žak /2013a/. *Sudbina slika; Podela čulnog: estetika i politika*, prev. Olja Petronić, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum; Rancière, Jacques /2006/. „Raspodjela osjetilnog – estetika i politika”, prev. Leonardo Kovačević, *Up&Underground* br. 09/10.)

Rancière, Jacques (2003). *Le destin des images*, Paris: La fabrique. (Ransijer, Žak /2013b/. *Sudbina slika; Podela čulnog: estetika i politika*, prev. Olja Petronić, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.)

Rancière, Jacques (2005). *La haine de la démocratie*, Paris: La fabrique. (Ransijer, Žak /2013c/. *Mržnja prema demokratiji*, prev. Miodrag Marković, Loznica: Karpos.)

Rancière, Jacques (2007). *Politique de la littérature*, Paris: Galilée. (Ransijer, Žak /2008/. *Politika književnosti*, prev. Marko Drča, Gorana Prodanović, Mirjana Marinković, Jelena Mihailović / Jelena Stefanović, Olivera Ranković, Marina Sudar, Novi Sad: Adresa.)

Rancière, Jacques (2010). *Dissensus : on Politics and Aesthetics*, transl. by Steven Corcoran, London – New York: Continuum.

Randall, Annie Janeiro (ed.) (2005). *Music, Power and Politics*, New York: Routledge.

- Raunig**, Gerald (2006). *Umetnost i revolucija. Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, Novi Sad: Futura publikacije.
- Ray**, Gene (2013). “Adorno, Brecht, Debord; Three Models for Resisting the Capitalist Art System”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol. 23, No 44–45, 83–90.
- Raymond**, Monelle (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Régault**, François (2010). “Psychoanalysis and Music”, *The Symptom, Online Journal*, No. 11, http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html (poslednji pristup 27. 12. 2014.)
- Richards**, Jeffrey (2001). *Imperialism and Music: Britain, 1876–1953*, Manchester University Press.
- Ricoeur**, Paul (2004). *Memory, History, Forgetting*, transl. by Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago: Chicago University Press.
- Roberts**, David (2011). *The Total Work of Art in European Modernism*, Ithaca, N. Y: Cornell University Press – Cornell University Library.
- Robinson**, Jenefer (ed.) (1997). *Music and Meaning*, Ithaca – London: Cornell University Press.
- Rolph–Trouillot**, Michel (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston: Beacon Press.
- Rosen**, Charles (1975). *Arnold Schoenberg*, (coll. Modern Masters, ed. by Frank Kermode), New York: The Viking Press.
- Roth**, Moira and Jonathan D. **Katz** (1998). *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Amsterdam: G + B Arts International.
- Rouz**, Nikolas (2002). „Autoritet i genealogija subjektivnosti”, prev. i uvodna napomena Adrijana Zaharijević, *Treći program Radio Beograda*, br. 113–114, I-II, (223–224, 273–276), 242–272.
- Rubin**, H. James (1999). “Opposition or Complicity? Impressionism and Political Power”, *Impressionism*, London: Phaidon.

Ryder, Andrew (2013). "Foucault and Althusser: Epistemological Differences with Political Effect", *Foucault Studies*, No. 16, 134–153.

S

Sacau-Ferreira, Enrique (2011). *Performing a Political Shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain*, Unpublished doctoral dissertation, St Catherine's College, Faculty of Music, University of Oxford.

Sachs, Wolfgang (ed.) (1999). *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power*, London – New York: Zed Books. (Zaks, Wolfgang (ur.) (2001). *Rečnik razvoja; Vodič kroz znanje kao moć*, prev. Ljubica Stanković i Vladimir Gvozden, Novi Sad: Svetovi.)

Said, W. Edward (1978). *Orientalism*, London – New York: Routledge – Kegan Paul. (Said, Edvard /2000/. *Orijentalizam*, prev. Drinka Gojoković, Beograd: Biblioteka XX vek.)

Said, W. Edward (1983). *The World, The Text, and the Critic*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Said, W. Edward (1991). *Musical Elaborations*, London: Vintage.

Said, W. Edward (1993). *Culture and imperialism*, New York: Vintage Books. (Said, Edvard /2002/. *Kultura i imperijalizam*, prev. Vesna Bogojević, Beograd: Čigoja štampa/Beogradski krug.)

Salazar, Philippe-Joseph (1980). *Idéologies de l'opéra*, Paris: Presses Universitaires de France. (Salazar, Filip-Žozef /1984/. *Ideologije u operi*, prev. Ivanka Pavlović, Beograd: Nolit.)

Sarup, Madan (1993). *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, New York: Harvester Wheatsheaf.

- Savić**, Miša i Filip **Filipović** (prir.) (1981). *John Cage; radovi / tekstovi 1939–1979, izbor*, prev. Filip Filipović, Beograd: radionica SIC.
- Savić**, Obrad (ur.) (No 3-4/1996*1-2/1997). *Utvara nacije*, zbornik radova, Beograd: Beogradski krug.
- Sayrs**, Elizabeth (1993–94). *Deconstructing McClary: Narrative, Feminine Sexuality, and Feminism in Susan McClary's Feminine Endings*. Bibliography of Sources Related to Women's Studies, Gender Studies, Feminism, and Music, <http://www-ccrma.stanford.edu/~leigh/csw/bibliography/McClaryFramesText.html>.
- Schaeffer**, Pierre (1952). *À la recherche d'une musique concrète*, Paris: Seuil. (Pierre Schaeffer /2012/. *In Search of a Concrete Music*, transl. by Christine North and John Dack, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.)
- Scher**, Steven Paul (ed.) (1991). *Music and text; critical inquiries*, Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Schmücker**, Reinold (2009). “Tha Lord of the Flaws; The Autonomy of the Artist and the Function of Art”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol. 20, No 38, 6–17.
- Schönberg**, Arnold (1958). *Ausgewählte Briefe*, Mainz: B. Schott's Söhne. (Schoenberg, Arnold /1964/. *Letters*, ed. by Erwin Stein, transl. by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser, London – Boston: Faber and Faber.)
- Schoenberg**, Arnold (1975). *Style and Idea; Selecting Writings*, ed. by Leonard Stein, transl. by Leo Black, New York: St. Martin's Press.
- Schorske**, Carl Emil (1982). *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt am Main: Fischer. (Šorske, Karl E. /1998/. *Fin de siècle u Beču*, prev. Raša Sekulović, Beograd: Geopoetika.)
- Schulte–Sasse**, Jochen (1986/7). “Imagination and Modernity: Or the Taming of the Human Mind”, *Cultural Critique* No. 5, Winter.
- Schwartz**, R. Vanessa and Jeannene M. **Przyblyski** (eds.) (2004). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, London – New York: Routledge.
- Schwarz**, David (1997). *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*, Durham, NC: Duke University Press.

- Schwarz**, David, Anahid **Kassabian**, and Lawrence **Siegel** (eds.) (1997). *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, Charlottesville, VA: University Press of Virginia.
- Scott**, B. Derek (2000). *Music, Culture, and Society: A Reader*, Oxford: Oxford University Press
- Scott**, B. Derek (2003). *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*, Oxford: Oxford University Press.
- Scott-Smith** Giles and Hans **Krabbendam** (2003). *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945–1960*, London – Portland, ORE: Frank Cass Publishers.
- Searle**, John Rogers (2005). “What is an Institution?” *Journal of Institutional Economics*, 1, 1 – 22.
http://www.iim.uniflensburg.de/vwl/upload/lehre/wise_0708/Institutions_and_Culture/Searle_institutions.pdf (Džon R. Serl /2010/. „Šta je institucija“, *Institucije i institucionalizam*, prir. Petar Bojanić i Ivan Mladenović, Beograd: Službeni glasnik.)
- Seigel**, Jerrold (1986). *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Shattuck**, Roger (1955). *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France; 1885 to World War I*, New York: Alfred A. Knopf – Random House.
- Shaw**, Jennifer and Joseph Auner (2010). *The Cambridge Companion to Schoenberg*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.
- Shepherd**, John (1991). *Music as Social Text*, Cambridge: Polity Press.
- Sheppard**, Anthony William (2001). *Revealing Masks : Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater* (coll. California Studies in Twentieth-Century Music), London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Shreffler**, C. Anne (2005). “Ideologies of Serialism: Stravinsky’s *Threni* and the Congress for Cultural Freedom”, *Music and the Aesthetics of Modernity; Essays*, (eds.) Karol Berger and Anthony Newcomb, Cambridge, MA: Harvard University Press, Department of Music.

Shreffler, C. Anne (2013). "Music Left and Right: A Tale of Two Histories of Progressive Music", *Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Block*, (ed.) Robert Adlington, London: Oxford University Press – British Academy.

Shreffler, C. Anne (2014). "Cold War Dissonance: Dahlhaus, Taruskin, and the Critique of the Politically Engaged Avant-Garde", *Kultur und Musik nach 1945: Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges*, (ed.) Ulrich J. Blomann, Saarbrücken: Pfau – Verlag.

Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, IN: Indiana University Press

Simms, R. Bryan (1997). "Whose Idea was *Erwartung*?", *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformation of 20th Century Culture*, (eds.) Juliane Brande and Christopher Hailey, Los Angeles: University of California Press.

Simms, R. Bryan (2000). *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908–1923*, Oxford – New York etc.: Oxford University Press.

Simonis, Yvan (2010). "A Way of Comparing Lévi-Strauss and Lacan", *Konturen*, Vol. 3, 149–161. <http://journals.oregondigital.org/konturen/issue/view/201/showToc> (poslednji pristup 12. 4. 2015.)

Sitsky, Larry (2002). *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, Westport, CT: Greenwood.

Smit, Entoni (1999). „Zlatno doba i nacionalni preporod”, prev. Aleksandra Kostić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 56/2, 93–110.

Smith, D. Anthony (2003). *Nacionalizam i modernizam; kritički pregled suvremenih teorija nacija i nacionalizma*, prev. Mirjana Paić-Jurinić, Zagreb: Fakultet političkih znanosti.

Smith, M. Mark (2004). *Hearing History : A Reader*, Athens: University of Georgia Press.

Smith, Bernard William (1998). *Modernism's History: A Study in Twentieth-Century Art and Ideas*, New Haven, Conn. – London: Yale University Press.

Smith, Paul and Carolyn **Wilde** (eds.) (2002). *A Companion to Art Theory*, Oxford, UK – Malden, MA, USA: Blackwell.

Smrž, Jiří (2011). *Symphonic Stalinism; Claiming Russian Musical Classics for the New Soviet Listener, 1932–1953*, Berlin: LIT Verlag.

Soja, W. Edward (1989). *Postmodern geographies: Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York: Verso. (Sodža, V. Edvard /2013/. *Postmoderne geografije: reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, prev. Ranko Mastilović, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije.)

Sorel, Georges (1969). *The Illusions of Progress*, transl. by John and Charlotte Stanley, Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

Soussloff, M. Catherine (2006). *The subject in art : portraiture and the birth of the modern*, Durham, NC: Duke University Press.

Spector, Scott, Helmut Puff, and Dagmar Herzog (eds.) (2012). *After the History of Sexuality; German Genealogies With and Beyond Foucault*, New York: Berghahn Books.

Spivak, Gajatri Čakravorti (2003). *Kritika postkolonijalnog uma*, Beograd: Beogradski krug.

Sprinker, Michael (1987). *Imaginary Relations: Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*, London: Verso.

Stajn, Arlena (2002). „Tri modela seksualnosti: nagoni, identiteti i prakse”, prev. Slavica Miletić, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 67/13, 171–188.

Stavrakakis, Yaniss (1999). *Lacan and the Political*, London – New York: Routledge.

Steinberg, P. Michael (2004). *Listening to Reason: Culture, Subjectivity and Nineteenth–Century Music*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Steiner, Uwe (2010). *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*, Chicago: Chicago University Press.

Stephan, Alexander (ed.) (2006). *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism After 1945*, Oxford – New York: Berghahn Books.

- Stites**, Richard (ed.) (1995). *Culture and Entertainment in Wartime Russia*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Straus**, N. Josef (1990). *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Street**, John (2012). *Music and Politics*, Cambridge: Polity Press.
- Subotić**, Milan (2007). *Na drugi pogled; Prilog studijama nacionalizma*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju – I. P. „Filip Višnjić”.
- Subotnik**, Rose Rosengard (1983). “The Role of Ideology in the Study of Western Music”, *Journal of Musicology* 2, 1–12.
- Subotnik**, Rose Rosengard (1991). *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Suschitzky**, Anya (2002). “Debussy’s Rameau: French Music and Its Others”, *The Musical Quarterly* 86 (3), 398–448.
- Suni**, Ronald (2009). „Socijalizam, postsocijalizam i normativna vrednost”, prev. Marica Milčanović Jovanović, *Treći program* Radio Beograda, br. 141–142, I–II, 80–106.
- Sutcliffe**, Tom (2005). “Technology and interpretation: aspects of ’modernism’”, *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, (ed.) Mervyn Cooke, Cambridge, UK – New York: Cambridge University Press.
- Šakota-Mimica**, Jasna (2005). „Dodir duše i tela”, *Filozofija i društvo*, 1/XXVI.
- Šakota-Mimica**, Jasna (2006). *Dekartova metafizika tela*, Pančevo: Mali Nemo.
- Šarčević**, Abdulah (ur.) (1990). *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: IP Veselin Masleša.
- Šuvaković**, Miško (1988). „Koncept ’napretka’ u modernističkom i postmodernističkom diskursu; Kritičko čitanje zamisli moderne i postmoderne”, *Umetnost i progres*, ur. Milan Damnjanović i Emina Kulenović-Grujić, Beograd: „Književne novine”, 76–85.

Šuvaković, Miško (1998). „Diskurzivna analiza“, *Novi Zvuk*, specijalno izdanje, temat broja: „Poststrukturalistička nauka o muzici“, 27–38.

Šuvaković, Miško (2001a). *Paragrami tela/figure: predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, Beograd: Centar za Novo pozorište i igru.

Šuvaković, Miško (2001b). „Muzika i ideologija. Neka fragmentarna propitivanja o Lacanovskim koncepcijama ideologije, Barthesovoj zamisli govora ideologije i Althuesserovoj teoriji ideoloških aparata“, *II Međunarodni simpozij: „Muzika u društvu“*, Sarajevo: Muzikološko društvo Federacije BiH i Muzička akademija u Sarajevu.

Šuvaković, Miško et al. (2001) „Da li Srbija ima evropsku inteligenciju?“, *Treći program Radio Beograda*, br. 112, 43–171.

Šuvaković, Miško (2002). „Mapping and Filling: ka novoj teoriji“, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 3, 10–18.

Šuvaković, Miško (2003). “Art as a Political Machine; Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans”, *Postmodernism and the Postsocialist Condition : Politicized Art under Late Socialism*, (ed.) Aleš Erjavec, Berkeley, CA: California University Press.

Šuvaković, Miško (2003). „Dekonstrukcija i politika“, *Treći program Radio Beograda*, br. 117–118, I–II, 386–402.

Šuvaković, Miško (2005a). „Neizvesna pitanja o umetnosti i drugom“, *Zeničke sveske* br. 2.

Šuvaković, Miško (2005b). “Other Faces of Music: Strategies and Tactics of Networking (Philosophy of Music in the Age of Culture – Three Case Studies)”, *Music&Networking, The Seventh International Conference*, Belgrade: Faculty of Music, University of Arts.

Šuvaković, Miško (2006). *Diskurzivna analiza; Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Šuvaković, Miško (2008a). „Pravo na teoriju; o paradoksalnim odnosima teorije i filozofije u savremenoj kulturi/društvu”, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 16, 66–77.

Šuvaković, Miško (2009). “Around Althusserian-Lacanian Critique of Autonomy of Art: Class and Unconscious”, *Monitor ZSA, revija za zgodovinsko, socialno in druge antropologije*, Vol. XI/N° 1–2 (31–32), 31–36.

Šuvaković, Miško (2009b). „Kontradikcije – otpori između – Autentičnost i umetnost”, *Treći program Radio Beograda*, br. 139–140, III–IV, 163–176.

Šuvaković, Miško (2009c). „Politika i umetnost“, *Republika, Glasilo građanskog samooslobađanja* 454–455.

Šuvaković, Miško (2010). „Umetnost i moć: Apologije/subverzije”, *Zeničke sveske, časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, br. 11, 154–168.

Šuvaković Miško, Ješa Denegri i Nikola Dedić (2010). *Trijumf savremene umetnosti; Mapiranja diskontinuiteta opsesija, uživanja, posedovanja, fantazija i subverzija unutar materijalnih umetničkih praksi u Srbiji tokom dvadesetog veka*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.

Šuvaković, Miško (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art.

Šuvaković, Miško (2012a). „Fenomenologija i retorika socijalističkog modernizma“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek; Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, II tom, Beograd: Orion Art.

Šuvaković, Miško (2012b). *Umetnost i politika; Savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti u vremenu globalne tranzicije*, Beograd: Službeni glasnik.

Šuvaković, Miško (2013). “Easthetics, Politics and Music in the Context of Contemporary Critical Theory”, *New Sound*, No. 42, II, 17–27.

T

Tambling, Jeremy (1987). *Opera, Ideology, and Film*, New York: St. Martin's Press.

- Tambling**, Jeremy (1996). *Opera and the Culture of Fascism*, Oxford: Clarendon Press.
- Tambling**, Jeremy (2004). "Listening to Schizophrenia: *The Wozzek Case*", *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*, (ed.) Mark Arved Ashby, Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Taruskin**, Richard (1993). "Revising Revision", *Journal of the American Musicological Society* 46, No 1, 114–138.
- Taruskin**, Richard (2005). *Music in the Late Twentieth Century*, [coll. The Oxford History of Western Music], Oxford – New York etc.: Oxford University Press.
- Taruskin**, Richard (2008). *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, London – Berkeley: University of California Press.
- Taruskin**, Richard (2008). "Music and Ideology", *Music in the Western World; A History in Documents*, Pierro Weiss and Richard Taruskin, Australia – Brazil – Canada etc.: Thomson and Schirmer.
- Taruskin**, Richard (2009). *Music in the Early Twentieth Century*, [coll. The Oxford History of Western Music], Oxford – New York etc.: Oxford University Press.
- Tatarkiewicz**, Władysław (1975). *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: Interpress. (Vladislav Tatarkjevič /1976/. *Istorija šest pojmov*, prev. Petar Vujičić, Beograd: Nolit.)
- Taubman**, Howard: "Yugoslavs Heard at Brussels Fair. Nation's Variety of Musical Expression Underscores Its Spirit of Independence", *The New York Times*, 28. 6. 1958. <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9E02E5D9133DEF34BC4051DFB0668383649EDE>
- Taylor**, Charles (2003). *Modern Social Imaginaries*, Durham: Duke University Press.
- Taylor**, D. Timothy (2007). *Beyond Exoticism; Western Music and the World*, Durham – London: Duke University Press.
- Tejlor**, Čarls (2002). „Unutarnja priroda”, prev. i uvodna napomena Adrijana Zaharijević, *Treći program Radio Beograda*, br. 113–114, I-II, 223–224, 225–241.
- Terdiman**, Richard (1993). *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca: Cornell University Press.

- Thacker**, Toby (2007). *Music After Hitler, 1945–1955*, Aldershot: Ashgate.
- Therborn**, Göran (1980). *The Ideology of Power and the Power of Ideology*, London – New York: Verso.
- Therborn**, Göran (2008). *From Marxism to Post-Marxism?*, London – New York: Verso.
- Thoburn**, Nicholas (2003). *Deleuze, Marx, and Politics*, London – New York: Routledge.
- Thompson**, J. B. (1990). *Ideology and Modern Culture, Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Cambridge – Stanford: Polity – Stanford University Press.
- Tomlinson**, Gary (1992). “Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer“, *Current Musicology* 53, 18–24.
- Todorov**, Tzvetan (1989). *Nous et les autres; La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil. (Todorov, Cvetan /1994/. *Mi i drugi; Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, prev. Branko Jelić, Mira Perić i Mirjana Zdravković, Beograd: Bibiloteka XX vek.)
- Todorova**, Nikolaeva Mariâ (1997). *Imagining the Balkans*, Oxford – New York: Oxford University Press. (Todorova, Marija /1999/. *Imaginarni Balkan*, prev. Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov–Vučen, Beograd: Čigoja štampa / Biblioteka XX vek; Todorova, Marija /2006/. *Imaginarni Balkan*, prev. Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov–Vučen, Beograd: Čigoja štampa / Biblioteka XX vek; Izdanje sa novim predgovorom Marije Todorove.)
- Tuchowski**, Andrzej (2014). “The Totalitarian Rhetoric of ‘Struggle’: March Rhythms in the Service of Propaganda and Ideological Indoctrination in Poland under Stalinist Dictatorship”, *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, (ed.) Massimiliano Sala, Turnhout: Brepols.
- Turino**, Tomas (2008). “Music and Political Movements”, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press.

Turner, A. Henry Jr. (2004). "Fascism and Modernization", *Fascism, Critical Concepts in Political Science*, (ed.) Roger Griffin and Matthew Feldman, London – New York: Routledge.

V

Valerštajn, Imanuel (2003). „Kultura kao ideološko poprište modernog svetskog sistema“, prev. Aleksa Golijanin, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 71/17, 265–283.

Valerštajn, Imanuel (2003). „Kultura jeste svetski sistem: odgovor Bojnu“, prev. Aleksa Golijanin, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 71/17, 291–293.

Van den Toorn, C. Pieter (1995). *Music, Politics, and the Academy*, Berkeley: University of California Press.

Vazoli, Čezare (1974). „Altiser, marksizam i strukturalizam“, *Marksizam Strukturalizam; istorija, struktura*, (ur.) Muharem Pervić, Beograd: Nolit.

Veler, Hans-Ulrich (2002). *Nacionalizam; Istorija–Forme–Posledice*, prev. Tomislav Bekić, Novi Sad: Svetovi.

Velmer, Albrecht (1987). *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo.

Veselinović, Mirjana (1983). *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Veselinović–Hofman, Mirjana (1997). „Muzika i dekonstrukcija (zapis na marginama Deridine teorije)“, *Izuzetnost i sapostojanje*, (ur.) Miško Šuvaković, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Veselinović–Hofman, Mirjana (1998). „Čitanje 'muzike tišine'“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 22 –23.

Veselinović–Hofman, Mirjana (2007). *Pred muzičkim delom; Ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Beograd: Zavod za udžbenike.

Veselinović–Hofman, Mirjana (2010). “Drama with Music *Die Glückliche Hand* by Arnold Schönberg as a Multimedia Project”, *New Sound* No. 36, 29–43. (Mirjana Veselinović–Hofman, Mirjana /2012/. „Drama sa muzikom Srećna ruka Arnolda Šenberga kao višemedijski projekt”, *ART+MEDIA, Časopis za studije umetnosti i medija*, br. 2, 11–20.)

Vesely, Dalibor (2004). “Modernity and the Question of Representation”, *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, (ed.) Marry Hvattum and Christian Hermansen, London – New York: Routledge.

Vighi, Fabio and Heiko Feldner (eds.) (2007). *Did Somebody Say Ideology? On Slavoj Žižek and Consequences*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Virno, Paolo (2003). *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma: DeriveApprodi. (Paolo Virno /2004/. *Gramatika mnoštva; Prilog analizi suvremenih formi života*, prev. Jasna Jakšić, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.)

Volgsten, Ulrik (2000). “Music and the ideological body – The aesthetic impact of affect in listening”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol. 12, No 22, 83–96.

Vowinckel, Annette, Markus M. Payk, and Thomas Lindenberger (eds.) (2012). *Cold War Cultures: Perspectives on Eastern and Western European Societies*, Oxford – New York: Berghahn Books.

Vujačić, Veljko (2003). „Od klase do nacije; Levica, desnica i ideološki i institucionalni koreni postkomunističkog ‘nacionalsocijalizma’“, *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* br. 70/16, 51–81.

Vujanović, Ana (2004). „Umetnost, društvo/tekst: ka poststrukturalističkoj materijalističkoj teoriji umetnosti“, *Razarajući označitelji/e performansa; prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Beograd: Studentski kulturni centar.

Vujanović, Ana (2011). „Političnost umetnosti: policije i politike, strategije i taktike”, <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/01/ana-vujanovic-politicnost-umetnosti-policije-i-politike-strategije-i-taktike/> (poslednji pristup 12. 11. 2014.)

Vuletic, Dean (2012). “Sounds like America; Yugoslavia Soft Power in Eastern Europe”, *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, (eds.) Peter Romijn, Giles Scott-Smith, and Joes Segal, Amsterdam: Amsterdam University Press.

W

Walden, S. Joshua (2013). *Representation in Western Music*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.

Wallis, Brian and Marica Tucker (eds.) (1984). *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: Museum of Contemporary Art.

Watkins, Holly (2011). “Schoenberg’s Interior Designs”, *Metaphors of Depth in German Musical Thought; From E.T.A. Hoffmann to Arnold Schoenberg*, Cambridge – New York etc.: Cambridge University Press.

Weisstein, Ulrich (1995). “How Useful is the Term ‘Modernism’ for the Interdisciplinary Study of Twentieth-Century Art?”, *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, (ed.) Christian Berg, Frank Durieux and Geert Lornout, Berlin – New York: Walter de Gruyter.

White, Hayden (1987). *The Content of the Form; Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

White, Hayden and Michael Murphy (eds.) (1999). *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800 – 1945*, Cork: Cork University Press.

White, Hayden (2000). “Form, Reference, and Ideology in Musical Discourse”, *Figural Realism: Studies in Mimesis Effect*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

Whittall, Arnold (2003). *Exploring Twentieth-Century Music; Tradition and Innovation*, Cambridge: Cambridge University Press.

Whitworth, H. Michael (ed.) (2007). *Modernism*, Malden, MA – Oxford etc.: Blackwell.

Williams, Louise Blakeney (2002). *Modernism and the Ideology of History; Literature, Politics, and the Past*, Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, Ralph Vaughan (1996). *National music and Other Essays*, New York: Clarendon Press.

Williams, Raymond (1985). “Ideology”, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York: Oxford University Press.

Williams, Raymond (1989). “When Was Modernism?”, *Politics of Modernism*, London: Verso.

Williams, Raymond (1992). “The Metropolis and the Emergence of Modernism”, *Modernism/Postmodernism*, (ed.) Peter Brooker, London – New York: Pearson Education.

Williamson, John (ed.) (2005). *Words and Music*, Liverpool: Liverpool University Press.

Wolf, Janet (1987). “The ideology of autonomous art”, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, (eds.) Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge – New York: Cambridge University Press.

Wright, K. James (2005). *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle*, Bern – Berlin – Bruxelles: Peter Lang Publishing.

Y

Young, H. William and Nancy K. Young (2008). *Music of the World War II Era*, (coll. American History through Music), Westport, CT: Greenwood.

Z

Zaharijević, Adriana (2012). „Sloboda bez temelja: Mišel Fuko sa Džudit Batler”, *Sloboda, identitet, nasilje*, (prir.) Kristina Bojanović, Nikšić: Matica srpska, 11–21.

Zaharijević, Adriana (2014). *Ko je pojedinac? Genealoško propitivanje ideje građanina*, Loznica: Karpos (Supplementa Allographica).

Zilsel, Edgar (1945). “The Genesis of the Concept of Scientific Progress”, *Journal of the History of Ideas* 6, 325–349.

Zukin, Sharon (1982). *Loft Living : Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Zupančič, Alenka (2005). „ABC freudovske revolucije”, *Problemi*, Vol. 43, No. 7/8, 2005, 67–89. (Zupančič, Alenka /2011/. „ABC freudovske revolucije”, prev. Maja Solar i Ivan Radenković, *Stvar, časopis za teorijske prakse*, br. 2, 131–143.)

Zupančič, Alenka (2006). “When Surplus Enjoyment Meets Surplus Value”, *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII*, (eds.) Justin Clemens and Russell Grigg, London – Durham, NC: Duke University Press. (Zupančič, Alenka /2011/. „Kad surplus uživanja susretne surplus vrednost”, prev. Lidija Prišing, *Stvar, časopis za teorijske prakse*, br. 2, 113–130.)

Zupančič, Alenka (2014). „Seksualno i ontologija”, *Filozofija i društvo XXV* (1), 183–192.

Žanin-Čalić, Mari (2004). *Socijalna istorija Srbije 1815–1941; usporeni napredak u industrijalizaciji*, prev. Ranka Gašić, Beograd: Clio.

Žanin-Čalić, Mari (2013). *Istorija Jugoslavije u 20. veku*, prev. Ranka Gašić i Vladimir Babić, Beograd: Clio.

Žižek, Slavoj (1989). *The Sublime Object of Ideology*, London – New York: Verso.

Žižek, Slavoj (1993). *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, NC: Duke University Press.

Žižek, Slavoj (ed.) (1994). *Mapping Ideology*, London – New York: Verso.

Žižek, Slavoj (1996). *Metastaze uživanja*, prev. Slobodanka Glišić, Beograd: Čigoja štampa/Biblioteka XX vek.

Žižek, Slavoj (1997). *The Plague of Fantasies*, London, New York: Verso.

Žižek, Slavoj (2005). *Interrogating the Real*, London – New York: Continuum. (Žižek, Slavoj /2008/. *Ispitivanje realnog*, prev. Milan Brdar, Novi Sad: Akademska knjiga.)

Žižek, Slavoj (2014). “Staging Feminine Hysteria: Schoenberg’s *Erwartung*”, *Žižek and Media Studies : A Reader*, (ed.) Matthew Flisfeder and Louis-Paul Willis, New York: Palgrave Macmillan.

