

ДИСКУРЗИВНА АНАЛИЗА

УВОД У ДИСКУРЗИВНУ АНАЛИЗУ

Дискурс јесте начин на који је знање артикулисано у конкретном историјском друштву и друштвеним институцијама. Дискурзивне праксе, по Фукоу (Michel Foucault), карактеришу се издвајањем поља објеката, дефинисањем једне законите перспективе за предмет сазнања¹, утврђивањем облика за разраду концепта и теорије: „Дискурзивне праксе нису напосто начини производње дискурса. Оне се уобличавају на техничким скуповима, у институцијама, у схемама понашања, у типовима преноса и дифузије, у педагошким облицима који их у исто време намећу и одржавају.“² Успостављање дискурзивног односа филозофије музике³, музикологије и музике јесте начин контекстуализације (смештања идентификације) или деконтекстуализације (премештања и мултиплицирања идентификација) којим институција филозофије музике, институција музикологије и институција музике заступају музичко дело и конститутивне или посредне текстове о музици као уметности или делатности у оквиру културе.

Дискурси филозофије музике су институције посредовања које, речено аналогно Алтисеровом (Louis Althusser) речнику⁴, заступају музику и сва-

¹ Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, Beograd, Nolit, 1971, стр. 141–181, 383–425.

² Mišel Fuko, *Predavanja*, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1990, стр. 10.

³ Естетиком музике назива се општа филозофска 'наука' о чулном сазнавању музике. Естетика музике је конституисана као општа филозофска теорија о музици и дискурсима о музици са нагласком на рецепцији музике, просуђивању музике, концептуалном предочавању музике филозофским 'оруђима' и поетици музике. Филозофија музике обезбеђује три приступа уметности музике: (1) заступа музику за посебна филозофска знања и институције, тако настају феноменологија музике, онтологија музике, филозофија значења музике итд.; (2) обезбеђује легитимни метахијерархијски однос између музике као објекта науке и посебних наука о музици; (3) нуди филозофску интерпретацију музичког дела, доживљаја и разумевања или њиховог тумачења. Често се термини 'естетика' и 'филозофија' музике употребљавају као синоними.

⁴ Nenad Mišević, *Marksizam i post-strukturalistička kretanja. Althusser, Deleuze, Foucault*, Rijeka, biblioteka 'Prometej', 1975, стр. 72.

ки говор или писмо о музици у домену филозофског, научног, друштвеног и теоријског предочавања знања. Филозофија музике у односу на музикологију (*Musikwissenschaft*), како је конституисана током XIX века, заступа музику као специфични поредак (или ефекат) специјализованог знања или дискурса о музици и музичком у домену структурирања поретка (хијерархије) предочавања знања 'саме' науке (музикологије). Тада долази до очигледног историјски нужног раздвајања имагинарног (музичког предочавања изван 'територије' лингвистичког језика) од научног (музиколошке концептуализације која мора наћи речи за музику). Филозофија музике тиме осигурава 'свој улог' (филозофски улог легитимности 'спољашњег' метапоретка наука о уметности) као улог научности 'саме' науке (музикологије као науке у односу на њој спољашњи објект: музику). Током XIX века компетенције теорије музике, настајуће музикологије и филозофије музике бивају разграничене у односу на музику као уметност, која је предочена као 'територија' без разграничења пошто су према очекивању или надању вештина (*techné*), знање (*epistémè*) и уживање (*jouissance*) 'нераскидиво' повезани у пољу стварања имагинарног музике. Имагинарно музике је идентификовно као неразлученост субјективности и рационалности у предочавању тоном, односно, на тону изграђеним аутономним⁵ системима посредовања објекта уживања и знања.

Напротив, теоријски приступи који полазе од примена ланца интерпретација, који граде књижевни формализам, структурализам и постструктурализам⁶, указују на то да музика јесте 'дискурс'⁷, мада не мора бити и

⁵ Richard Leppert, Susan McClary (eds), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, стр. XI–XIX, 1–12, 12–62.

⁶ Термин 'постструктурализам' улази у употребу на прелазу 60-их у 70-те године и означава: (1) иманентну критику структуралистичке теорије коју су спровели француски теоретичари Жак Дерида (деконструкција), Жак Лакан (теоријска психоанализа), Мишел Фуко (дискурзивна анализа, археологија знања, теорија сексуалности, тела, болести, моћи и репресије), Ролап Барт (теорија текста, смрт субјекта, семиологија, наратологија), Јулија Кристева (семиотика, интертекстуалност, психоанализа), Филип Солерс (теорија текста), Жил Делез и Феликс Гатари (шизоанализа, теорија ризома), Жан-Франсоа Лиотар (теорија постмодерне, теорија легитимности и раскола), Жан Бодријар (теорија симулација), при чему треба поменути да се ови аутори најчешће нису служили одредницом 'постструктурализам'; (2) рецепцију француске критичке теорије после структурализма у САД, Енглеској, Источној Европи, Немачкој (у немачкој литератури је уобичајен термин 'постструктурализам'); (3) доминантни теоријски универзитетски дискурс на студијама књижевности, теорије филма, ликовних уметности, женских студија, права, политике и културе након касних 70-их година; (4) доминантну 'фамилију' теорија о постмодерној уметности и култури. Термин 'постструктурализам' најгрубље речко карактерише: (а) критика формализма и редуктивизма у структурализму, (б) развијање специфичних интерпретативних теорија које не захтевају доминантан дискурс филозофије који уређује мета-хијерархију наука, (в) интерес за историју, насупротив структуралистичке ансторијности, (г) приближавње теоријског писма и говора 'продуктивном' потенцијалу књижевне продукције, (д) прекидање миметичког односа мишљења и текста (крити-

'језик' у лингвистичком смислу. Музика није организована по узору на лингвистички утилитарни језик, већ је у питању отворени, али ипак системски⁸ однос између:

- музике као звучног, просторног, временског и чулног догађаја (феномена);
- структуре која заступа музику – таква структура⁹ је оно обележје чулног које помоћу прелингвистичког избора омогућава да се то чулно преведе у језик;
- дискурзивне институције – конститутивног поретка знања и моћи који идентификују музику као уметност, као културу и као 'поље друштвеног'.

На пример! Дела апсолутне музике нису 'компонована' по правилима структурирања лингвистичких примера-језика (*parole*, говор) и по моделима предочавања система лингвистике (односа *parole-langue*). Али, апсолутна музика јесте 'материјални начин' посредовања индивидуалног, друштвеног, географског и историјског знања који је концептуално упоредив са начином посредовања знања лингвистичким језиком. Музика није нешто (техника) што је изван или наспрам дискурзивног знања, чему се знање накнадно посредством лингвистичког значења придодaje као израз пропозиција, објашњење, интерпретација или расправа, односно као страни и накнадни вишак вредности¹⁰. Могу се, зато, навести речи Жака Лакана (Jacques Lacan) изречене поводом психоаналитичке технике, а применљиве и на музику: „Ми, пак, тврдимо да се техника не може схватити, па према томе ни исправно применити, ако се не познају појмови на којима је заснована. Наш задатак ће бити да покажемо да ови појмови добијају свој пуни смисао само када се оријентишу на поље језика, само када се уређују према функцији говора.“¹¹

Показни пример! Џон Кејџ (John Cage) у отвореним делима (музике, поезије, животне активности) као да показује да музика и уметност нису нешто по себи дато (посебна онтолошка присутност), већ оно што се извршењем уписује у тренутак времена и затим остаје као траг који прекривају други трагови друштва. По Ричарду Леперту (Richard Leppert), Кејџов приступ 'тишини' чини очигледним статус музике као дискурса: „Моја по-

ка логоцентризма), (е) указивање на значај 'текстуалне продукције' и 'интертекстуалности'. Видети на пример: Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam*, Zagreb, Školska knjiga, 1985.

⁷ Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice 1800–1900*, Berkeley, University of California Press, 1990, стр. 1–20.

⁸ О концептима значењских системских нелингвистичких пракси видети: Julija Hristeva, „Ekspanzija semiotike“, *Treći program* br. 23, Beograd, 1974, стр. 329–331.

⁹ Примена Фукоове дефиниције 'структуре' (*ibid* – 1, стр. 196).

¹⁰ Интерпретацију концепта 'вишка вредности' видети у Žak Atali, *Buka. Ogledi o ekonomiji muzike*, Beograd, IP Vuk Karadžić, 1983, стр. 88–91. Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991, стр. 44–55.

¹¹ Žak Lakan, *Spisi (izbor)*, Beograd, Prosveta, 1983, стр. 26.

снта је: музички дискурс нужно и претходи и прекорачује семантички квоцијент било ког појединачног музичког текста. Музички дискурс делује, другим речима, чак и у тишини, ову чињеницу је брилијантно артикулисао пре много година Џон Кејд, који је остварио специфичну употребу људског погледа као 'узрочника' проблематизовања 'музичке' тишине – требало је да 'будете' тамо да бисте 'видели' тишину и да бисте знали да је оно што се десило било немурички музичко. Ако музички дискурс функционише чак и у тишини, може ли значење овог 'тихог преседана' бити демонстрирано? Како?¹²

АДОРНО И КРИЗА МОДЕРНЕ (ФИЛОЗОФИЈЕ) МУЗИКЕ

Оно што у овом тренутку привлачи (моју) пажњу у односу на филозофију и социологију музике Теодора Адорна (Theodor W. Adorno) јесте његова филозофија 'кризе'. Адорнов филозофски и естетички захтев у односу на музику (уметност) види се у разумевању кризе модерне музике (културе) у односу на иманентну еволуцију 'саме' музике: „Преображавање музичких елемената, некада носилаца израза, у материјал, процес који се, по Schönbergу врши непрестано током читаве историје, постао је данас толико радикалан да доводи у питање могућност самог израза.“¹³ Да би у односу, на пример, на оперу концентуализовао 'кризу' околностима ванмузичких преображаја класног вертикалног хијерархијског друштва у масовну хоризонталну културу потрошње: „Опера постаје несигурна од момента када више не постоји високо грађанско друштво, које је подржавало потпуно развијену оперу. ... Опера је почивала на тако бројним конвенцијама да она звучи празно чим оне у слушаоцу нису зајамчене традицијом.“¹⁴ Када се назначене претпоставке примене на појам естетике или филозофије уметности, тада се изриче: „Iako rasprava o estetici danas obavezno pretpostavlja krizu njezinih opštih principa i normi, ona sama se nužno mora držati u medijumu opšteg. Nije stvar estetike da odstrani ovu protivrječnost. Ona tu protivrječnost mora prihvatiti i mora je reflektirati slijedeći teoretsku potrebu koju umjetnost u eri njezine refleksije kategorički najavljuje.“¹⁵ И, затим: „Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umjetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram cjeline, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju.“¹⁶

¹² Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993, стр. 17.

¹³ Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, стр. 48.

¹⁴ Теодор В. Адорно, „Грађанска опера“, *Музички публас* бр. 1–2, Београд, 1997, стр. 58.

¹⁵ Theodor Adorno, „Estetička teorija. Paralipomena“, у Abdulah Šarčević (ed), *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1990, стр. 37.

¹⁶ Theodor Adorno, *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979, стр. 25.

Жан-Франсоа Лиотар (Jean-Francois Lyotard) следећим речима реконструира Адорнову замисао кризе модерног дела: „...модерно дело заслужује своје име када даје форму противречности, те је, дакле, несавршено; а противречност води деструкцији дела.“¹⁷ Модерност је интерпретирана као преступ у односу на пројектовани идеал грађанског 'просвећеног' друштва, односно, на формулисани и довршени идеал европске 'класичне' музике. Овај осећај преступа и пропасти је 'носталгичан' и зато је Адорнова марксистичка (друштвена, дијалектичка, историјска, хуманистичка, немачка) критика 'носталгична метафизика музике': „Адорново дело, као и Маново и Шенбергово, обележено је носталгијом. Ђаво је носталгија за богом, немогућим богом, који је, дакле управо могућ као бог.“¹⁸ Међутим, већ код Мишела Фукоа више нема носталгије: у питању је фатализам мимезиса (приказивања) или умножавања представа: „...Бог који тако блиско опонаша Ђавола који тако интелигентно имитира Бога.“¹⁹ Обрт од Адорнове критичке теорије ка Фукоу, односно постструктурализму, указује на обрт од носталгичне историјске свести ка фаталистичком предочавању дискурзивних институција²⁰.

Зато се Адорнове тезе, ако намерно занемарим 'носталгију', могу читати и на драматично другачији начин од онога који је уобичајено обећан његовим склоностима ка кризи модерне. Случај модерне уметности и модерне музике не интерпретира се као својствена и коначна криза, већ као интенција да се ауторефлексивно учини очигледним да по себи није разумљиво ништа што се тиче било које историјске или географске уметности, па чак ни њиховог права на постојање. Тада се може рећи да никада ништа у историји музике није било разумљиво по себи, пошто музика по себи и за себе не постоји, већ постоје друштвени, историјски и географски услови (институције) доступни као трагови²¹ дискурзивних пракси које одређују оно што се идентификује као институција музике као уметности (о томе говори музикологија) и музике као културе (о томе говори етномузикологија). Замисли кризе²² интерпретирају се као покретачке 'силе' у раз-

¹⁷ Jean-Francois Lyotard, „Adorno kao đavo“, *Delo* br. 1–2–3, Beograd, 1989, стр. 166.

¹⁸ Ibid – 17, стр. 166.

¹⁹ Michel Foucault, „The Prose of Actaeon“ (1964), *Art press* no. 195, Paris, 1994, стр. 59.

²⁰ У овом тексту заступа тезу о дисконтинуитету Адорнове филозофије и социологије музике у односу на постструктуралистички оријентисане теорије о музици. О полемичкој расправи односа Адорнове филозофије и постструктурализма (деконструкције) видети: Martin Jay, *Adorno*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1984, стр. 21–22 и Frederic Jameson, *Late Marxism: Adorno or, the Persistence of the Dialectic*, London, Verso, 1990, стр. 9–10 и 254.

²¹ Nenad Mišćević, „Trag“, у *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika*, Dometi, Rijeka, 1978, стр. 20.

²² По Томасу Куну: „Значај криза састоји се у томе што оне указују да је дошло до прилике за измену оруђа“, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd, Nolit, 1974, стр. 127.

личитим и неупоредивим парадигмама²³ борбе за друштвено 'знање', на пример: (а) однос космолошког (питагорејци) и утилитарног (софисти) естетике музике у античком грчком свету; (б) разлика хармонијско-математичког као универзалног и језичког као природно-друштвеног у расправама Рамоа (Jean-Philippe Rameau) и Русоа (Jean-Jacques Rousseau); (в) супротности романтизма (субјективност, генијалност, национално) и позитивизма (научно, чињенично, документарно) у XIX веку²⁴. Историја музике и историја филозофије музике се предочавају као историје криза и њима проузрокованих преображаја.

Обрт ка интертекстуалности²⁵ и, затим, интерпретативне примене схеме 'кризе модерне' на претходне историјске формације западне музике и филозофије музике могућ је тек када се дискурзивном анализом прекрши задати металегитимни²⁶ 'носталгични' оквир Адорнове филозофске критике модерног доба и музика предочи као тренутна дискурзивна институција у 'напетом' односу са другим (друштвеним, политичким, религиозним, обичајним, производним, уметничким) дискурзивним институцијама. Хијатус Адорновог филозофског концепта кризе музике и дискурзивне анализе музике је 'раздаљина' између:

- (а) предочавања музике које захтева у односу на музику спољашњи, *ипрансценденцини*, металегитимни дискурс филозофије музике – а то је интерпретативни филозофски 'произведен' вишак вредности, смисла и значења и
- (б) предочавања музике као дискурзивне институције која се извршава у спољашњим интертекстуалним односима са другим актуелним или историјским дискурсима културе (у питању су показатељи начина на који један текст чита историју и у њу улази, а то значи да се један текст пише другим текстовима²⁷).

²³ По Томасу Куну: „Парадигма је оно што чланови једне научне заједнице деле и, обратно, једна научна заједница састоји се од људи који деле једну парадигму“, *ibid* – 22, стр. 240.

²⁴ Edward Lipman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York, Da Capo, 1975, стр. 1–44, 45–86. E. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, стр. 84–98. Bojan Bujić (ed), *Music in European Thought 1851–1912*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, стр. 275–337.

²⁵ По структурализму значења једног текста су одређена његовим унутрашњим поретком. Текст је затворени поредак знакова. За структуралистички појам текста видети: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, Nolit, 1976, стр. 87–95. У пост-структурализму су значења текста одређена његовим односом са другим текстовима дате културе. Уместо да субјект у тексту ствара значење, он постаје ефекат или функција односа текстова. Појам интертекстуалности увела је Јулија Кристева разрадом Бахтиновог појма 'дијалог'. Од касних 60-их година замисао интертекстуалности примењује се на теорију књижевности, медија (интермедиијалност), сликарства (интерпиктуралност), филма (интерфилмско), музике (интермузичко) итд. Видети: Zvonko Marković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić (eds), *Intertekstualnost&intermedijalnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1988.

²⁶ Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1988, стр. 5, 47–52.

²⁷ Filip Solers, „Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta:“, Beograd, *Delo* br. 12, 1969, стр. 1331–1332.

Музика се, зато, не предочава као оформљени утврђени 'знак' или затворени 'текст' који заступа (изражава, приказује) субјект (композитора, извођача) за другог субјекта (слушаоца, уживаоца, музиколога, филозофа), већ:

- 1) Једно музичко дело заступа субјект за друго музичко, уметничко или теоријско дело, односно једно музичко дело заступа субјект за сва друга музичка, уметничка или теоријска дела, односно за све друге дискурзивне институције актуелног или историјског друштва.²⁸
- 2) Било то у поретку музике или у поретку уметности или у поретку теорије и науке (музикологије, филозофије), ниједан 'елемент' не функционише као знак, без упућивања на неки други елемент који пак није једноставно присутан. То ланчано повезивање чини да се сваки елемент музике, уметности или теорије конституише почев од 'трага' других елемената ланца или система у њему. То ланчано или мрежно повезивање јесте текст, који се производи тек трансформацијом неког другог текста.²⁹

Појам 'заступање' има, овде, специфично значење. Музичко дело се, према датим претпоставкама '1 и 2', не идентификује као крајњи и завршени резултат праксе 'стварања' музике. Музичко дело се идентификује као 'посредник' или 'улог' у успостављању ланца или мреже указивања и индексирања догађаја, значења, смисла и вредности (за субјект) у односу на друге текстове. Другим речима: ко сам 'ја' сада када слушам Шенбергово (Arnold Schönberg) дело *Иичекивање* (1909)? Да ли сам 'ја' тај на кога 'делују' Шенбергова 'стања духа' посредством 'догађања саме' музике? Да ли сам 'ја' тај на кога 'делује' само музичко дело (музичка 'супстанца') *Иичекивања* својим 'иманентно музичким поретком' одвојеним од Шенбергових интенција, емоција или 'духовних стања'? Да ли сам 'ја' тај који се слушањем уписује³⁰ у *Иичекивања* и тиме 'увек' ствара од полазног 'музичког дела' нови текст³¹? Или, – да ли сам 'ја' неко или нешто што настаје идентификацијом интертекстуалних односа унутар *Иичекивања* и интертекстуалних односа *Иичекивања* као сложеног музичког текста са другим делима модерне музике, света или историје експресионистичке културе? Један од могућих, постструктуралистички оријентисаних одговора гласи: то 'ја' са свим разликујућим 'доживљајима' и 'знањима' могуће је тек идентификацијом заступања тог 'ја' музичким делом за друга дела му-

²⁸ Интерпретативни модел музичког дела изведен је аналогно дефиницији 'функције' означитеља (ibid – 11, стр. 298). Радоман Кордић, „Означитељ и његово одређивање“, *Психоаналитички дискурс*, Београд, Научна књига, 1997, стр. 151–192.

²⁹ Интерпретативни модел музичког дела је изведен аналогно дефиницији 'функције' текста. Žak Derida, „Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Kristevom)“, *Razgovori*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1993, стр. 25–26.

³⁰ Nenad Mišćević, „Upisivanje“, у *Bijeli šum*, Ibid – 21, стр. 20.

³¹ Roland Barthes, „Od dijela do teksta“, у Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, SNL, 1986, стр. 181–186.

зике, уметности, културе, филозофије, психоанализе, теозофије, политике, односно, за музичка и ванмузичка предочавања језовитог, дезинтегрисаног, дивљег и другог. То 'ја' су отворени интертекстуални односи који се мењају при сваком слушању, а то значи заступању тог 'ја' музичким делом за друга дела и текстове у синхронијском и дијахронијском смислу.

ТЕОРИЈА, МУЗИКОЛОГИЈА И ФИЛОЗОФИЈА

Продор теорије 'кроз' филозофију одиграо се у тренутку када је у теорији (и филозофији) проблематизована интегрисана 'носталгична' замишљања, идеал, идеологија, потреба или фантазам предочавања хомогене публике или културе музике и филозофије музике. Постављено је питање о границама (о односу центра и маргине, хегемоније и плурализма) музике, музикологије и филозофије музике. Затим је претпостављено да никада није ни било хомогене 'јавне сфере музике', већ да су филозофија музике и свет музике у различитим историјским тренуцима пројектовали као дискурзивну институцију 'универзални хоризонт' аутономије смисла музике.

У теоријским, ванмузичким и нефилозофским, продукцијама структуралистичких и постструктуралистичких аутора постављају се 'теоријска' (текстуална, интертекстуална), а не више 'филозофска' (мишљењем рефлектована свеобухватна) мета-питања о 'музици'. Етнолог Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss) поставља питања о концептуално-структуралним композицијама музике и мита у односу на композицију етнолошког текста.³² Семиолог Ролан Барт (Roland Barthes) интерпретира свој сасвим приватни језик о музици у односу на приватно и јавно тело у музици (у пољу означитеља) и у језику (у пољу означених).³³ Филозоф Мишел Фуко у дијалогу са композитором Пјером Булезом (Pierre Boulez) поставља питање парадоксалног односа савремене музике и 'јавне сфере'.³⁴ Писац Филип Солерс (Philippe Sollers) обраћа се предочавању цеза у Џојсовој (James Joyce) прози да би тематизовао динамику феноменалног и трансцендентног у терминима визуелног и невизуелног,³⁵ а теоретичар културе Едвард В. Саид (Edward W. Said) развија расправу музике посредством интерпретација политичких механизма културе.³⁶

³² Klod Levi-Stros, *Mitologike I. Presno i pečeno*, Beograd, BIGZ, Prosveta, 1980, стр. 5–33.

³³ Roland Barthes, "Music's Body", у *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, Berkeley, University of California Press, 1991, стр. 243–312.

³⁴ Michel Foucault, Pierre Boulez, "Contemporary Music and the Public", у John Rahn (ed), *Perspectives on Musical Aesthetics*, New York, W.W. Norton & Company, 1991, стр. 83–89.

³⁵ Patrick Ffrench, *The Time of Theory. A History of 'Tel Quel' (1960–1982)*, Oxford, Clarendon Press, 1995, стр. 253–254. Philippe Sollers, "Jazz", *Tel Quel* No. 80, Paris, 1979.

³⁶ Edward W. Said, *Musical Elaborations*, London, Vintage, 1991.

Оно што се постепено дешавало у музикологији током 80-их и убрзано у 90-им, јесте 'преступ' у односу на идеализацију формалног и позитивног научног хоризонта музикологије подржаног легитимношћу метајезика филозофије и естетике музике у смеру 'промишкулитетне' интертекстуалности и перформативности³⁷. Настала је ситуација у којој је музикологија изборила или пројектовала или фантазматски понудила 'себи' право да теоријски, семиолошки, културолошки, деконструктивно, психоаналитички или, чак, приповедно постави и немузиколошка питања (питања филозофије, као и питања других друштвених наука или теорија културе) о музици, култури, политици, науци, филозофији и, још важније, о себи као науци и као теорији у одређеном историјском тренутку наука и теорија. Ефекти музичког дела су идентификовани пре као 'спољашње' (друштвене, контекстуалне, значењске) последице него као последице унутрашње 'органске кохерентности'³⁸ или унутрашње 'објективне природе поретка музичког дела'³⁹. Унутрашњи објективизујући поредак музичког дела (хансликовски речено, музика „...нема другог садржаја осим себе сама“⁴⁰) интерпретиран је у односу на референтне 'спољашње' околности и могућности умножавања утицаја 'спољашњих' или 'јавних' друштвених предочавања.⁴¹ Музикологија се, зато, нашла пред проблемом пред којим је била теорија књижевности у касним 60-им и 70-им годинама. Постављено је питање: како обезбедити 'легитимност' дискурса музике као уметности и музикологије као науке према предмузичким, ванмузичким или немузичким дискурзивним институцијама када нема доминантног (владајућег), легитимног (важећег), универзалног (за сваког субјекта музике и филозофије прихватљивог) и хегемонског (примењивог у центру и на маргини) метадискурса филозофије музике? А у односу на 'саму' музикологију постављено је питање како да се 'идеални' фикционални поредак формалних и егзактних наука о музици (теорија музике, теорија облика, хармонијска анализа, музикологија као њихова интерпретативна историјска теорија) натурализује интерпретацијама друштвених наука и филозофије?

Натурализацијом⁴² се назива довођење неког појма изван науке или унутар неке посебне науке у такав облик да се може проучавати помоћу

³⁷ Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Zagreb, Naklada MD, 1993.

³⁸ Edward Lippman, "Theories of Inherent Musical Law", у *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, стр. 393–397.

³⁹ Ibid – 36, "Order and Organization", стр. 414–436.

⁴⁰ Eduard Hanslik, *O muzički lepom*, Beograd, BIGZ, 1977, стр. 167.

⁴¹ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Beograd, Nolit, 1980, стр. 111. Критика 'приватног језика' и 'прећутног знања' након касних 60-их постаје основа 'екстернализоване' и 'антиформалистичке' расправе уметности: Jessica Prinz, *Art Discourse / Discourse in Art*, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 1991, стр. 169.

⁴² Matjaž Potrč, "Why Syntactic Naturalization of Belief Will not Do", у *Intentionality and Extension*, Ljubljana, Acta Analytica, 1989, стр. 159. Питање натурализације музикологије друштвеним наукама покреће Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, стр. XVIII.

неке друге институционализоване науке. Натурализација је, свакако, примењивана од историјских почетака музикологије, али тек у једном историјском тренутку је 'сам' проблем натурализације интерпретиран као доминантни проблем односа музикологије, филозофије и теоријских дисциплина о уметности, култури и друштву. Прелазак из једне дисциплине у другу не иде без преображавања не само тих дисциплина, већ и премештајућег референцијалног појма⁴³.

Затим, посредно, долази и до преображаја филозофије музике која је подложна повратним утицајима (у терминологији информатике *feed back* или у терминологији психоанализе 'контратрансфер') што долазе од музикологије као 'теорије'⁴⁴ и са 'сцене'⁴⁵ музике као дискурзивне институције уметности. Филозофија музике не нестаје епохалном катаклизмом, како се веровало у епохи превратничког модернизма (авангарде), или преображајем у фрагментарне теорије, како се верује у епохи после модерне, већ филозофско право⁴⁶ остварује:

- 1) истицањем перформативних аспеката филозофије – филозофија као да сценским извођењем дискурса враћа одвојену и од тела аутономну мисао логоцентризма самом акционом (слушајућем, читајућем, гледајућем) телу филозофа;⁴⁷

⁴³ Marcelin Pleynet, „Slikarstvo i strukturalizam“, у *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1985, стр. 20.

⁴⁴ Новом, постструктуралистичком или постмодерном музикологијом називају се приступи засновани на: (1) критици и деконструкцији музиколошког објективизма и општег појма аутономије музике и наука или теорија о музици; (2) натурализацији музикологије постструктуралистичким теоријама (теоријском психоанализом, семиологијом, теоријом текста и интертекстуалности, деконструкцијом, дискурзивном анализом, археологијом знања, шизоанализом итд.); (3) натурализацији музикологије етномузикологијом, студијама културе, студијама масовне или медијске културе, теоријом идеологије и политичком теоријом; (4) натурализацији музикологије и посебно историје музике, теоријама постмодерне културе и уметности, односно, успостављањем постмодерних интердисциплинарних односа музикологије, театрологије, филмологије, теорије ликовних уметности, теорије књижевности; (5) музиколошким расправама модерне и постмодерне музике, односно, односа модерне и постмодерне уметности и културе; (6) натурализацији музикологије феминистичком теоријом или, општије, студијама рода, теоријама сексуалности и тела; (7) деконструкцији филозофије или естетике музике музиколошким теоријама, итд. Уводна литература: Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995. Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

⁴⁵ Žak Derida, „Frojđ i scena pisanja“, у Obrad Savić (ed), *Filozofsko čitanje Frojđa*, Beograd, ICSSOS, 1988, стр. 414–455. Аналогно замисли 'сцене писања' изводи се замисао 'сцене музике'.

⁴⁶ Jacques Derrida, „O pravu na filozofiju“, *Treći program* br. 40, Zagreb, 1993, стр. 61–87.

⁴⁷ Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici*, Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1990.

- 2) уласком филозофије у музику, на пример, у 'дискурс' опере – у питању је преображај којим се филозофија натурализује посебном науком (на пример, психоанализом) и тиме бива припремљена да уђе у 'говор' опере⁴⁸, а опера је у том случају требало да буде предочена као однос разликујућих текстова књижевности, театра и музике;
- 3) натурализацијом филозофије као спекулативног фрагментарног текста обавезујућим музиколошким или неким другим 'хоризонтом' научности;
- 4) номадским кретањем филозофије музике и музикологије ка музици-симптому⁴⁹ културе 'кроз' предочавања посткритике⁵⁰;
- 5) предочавањем филозофије музике као 'белог звука' (истовременог постисторијског поништавајућег сагласија свих дискурса филозофије) или 'црног звука'⁵¹ (истовремености несагласних дискурса филозофије) у односу на музикологију, етномузикологију, светове музике, историју музике и музичко дело;
- 6) успостављањем филозофије као наративне текстуалне продукције која допушта филозофу да 'говори' музику – замисао односа музике и филозофије рedefинише се као однос 'звучног текста' и система 'читања' (слушања доведеног до праксе читања у односу на писање)⁵²;
- 7) указивањем да филозофија интерпретира метафизику предочавањем граница метафизичког у различитим институцијама приказивања, изражавања и заступања⁵³ – сложени интертекстуални однос музике, културе и наука о музици деконструира се као један од темељних поредака западне метафизике, итд.

Зато *feed back* или контратрансфер музикологије или сасвим разликујућих теорија културе у односу на филозофију није порицање 'права' филозофије на музику, већ 'прорицање' интертекстуалног 'права' теорије на

⁴⁸ Mladen Dolar, Slavoj Žižek (eds), *Filozofija v operi*, Ljubljana, Analecta (Problemi-Razprave), 1993. Slavoj Žižek (ed), *Filozofija v operi II: Simptom Wagner*, Problemi št. 4, Ljubljana, 1996.

⁴⁹ Žak-Alen Miler, „Uvod u učenje Žaka Lakana“, *Treći program* br. 68, Beograd, 1986, стр. 217. Из психоаналитичког појма 'симптом' изводим замисао 'музике-симптома'.

⁵⁰ Gregory Ulmer, "The Object of Post-Criticism", у Hal Foster (ed), *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1983, стр. 83–110.

⁵¹ Marjorie Perloff, "Music for Words Perhaps: Reading/Hearing/Seeing John Cage's *Roaratorio*" у *Postmodern Genres*, Norman, University of Oklahoma Press, 1989, стр. 224–225.

⁵² Изведено из Louis Marin, „Elementi za slikovnu semiologiju“, *Dometi* br. 7–9, Rijeka, 1981, стр. 39.

⁵³ David Carroll, *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, New York, Methuen, 1987, стр. 185–188.

нестабилни однос филозофије и музике, односно 'пројектовање' интертекстуалног и интермузичког 'права' музике⁵⁴ на променљиве, отворене и нестабилне индексне односе музике, музикологије, етномузикологије, теорије културе и филозофије.

⁵⁴ Могућности концепта 'права' музике на теорију, односно филозофију, нисам интерпретирао у овој расправи. Међутим, низ књига, студија и семинарских радова који су настали у контексту рада Катедре за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду усмерени су и на ово питање. Пре свега, то је књига Mirjane Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, као и низ 'расправа' у зборнику текстова *Изузетности и сапостиојање*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997. Такође, потребно је споменути и семинарске радове студенткиња четврте и пете године музикологије (1997–98) које су експлицитно или имплицитно постављале и решавале питања односа музичког дела (или ауторског опуса) и постструктуралистичких интерпретативних модела: Бојана Цвејић „Неки типови и технике приказивања код Straussa“, Ивана Стаматовић „Ерик Сати: *Сюртџи* и *разонода*. Могући углови разматрања“, Ивана Јанковић, „Karlheinz Stockhausen *Aus Den Sieben Tagen*“ и Јелена Новак „Постмодерна опера – Случај Филипа Гласа“.