

UDK: 32:78“19/20“
316.42:78.01“19/20“
330.831.8:78.036/.038
DOI: 10.2298/MUZ120201006R

Валентина Радоман
Академија уметности, Нови Сад
vradoman@yahoo.com

ПОЛИТИКА ИДЕНТИТЕТА, МУЗИКА И ГОВОР О МУЗИЦИ У ДОБА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

Апстракт: У раду је најпре успостављен теоријски оквир кључних појмова (идентитет, политичка уметност, моћ, дискурс, политика идентитета) помоћу којих је могуће артикулисати проблем односа између појединих примера уметничке музике, односно музичких дискурзивних пракси и процеса којима је обележено доба глобализације. Тако су концепт идентитета, те статуси музике као означитељске праксе и говора о музици као дискурса којим се производи, преноси и трансформише моћ у пољу савременог друштва, сагледани као хипердискурзивна мрежа. Овом мрежом је, с једне стране, успостављена слика света и уметности као хедонистичког места идентитетских трансакција, а с друге стране искристалисана је слика уметности као места моћи које је раније заузимала реал-политика. Потом је указано на чињеницу, коју нарочито истичу научници левичарске оријентације, да је одлука о приписивању уметности јасних, нескривених политичких компетенција заправо одлука успостављена у окриљу неолибералног капитализма ради убрзавања процеса глобализације или, другим речима, омогућавања несметаног протока капитала. Ова теза је илустрована примером уметничких дела Кевина Воланса и Александре Вребалов. Композиције ових аутора промовисао је и у свет уметности уписао пре свих *Кронос квартал*, музичка институција која је свој рад засновала на идеји промовисања мултикултурализма – пратећег феномена глобализације.

Кључне речи: политика идентитета, глобализација, музика, музички дискурс, неолиберални капитализам

О феномену идентитета до сада су исписане неизмерно бројне странице научних радова. Инсистирање на разматрању поменутог феномена постало је изразито у друштвеним и хуманистичким наукама – и посебно студијама културе као специфично интердисциплинарном

пољу – од шездесетих година XX века. Подстицај за усредсређивање истраживача на управо тај проблем стигао је из непосредне праксе – из бројних друштвених покрета који су у то време имали особит замах (феминистички покрет, покрет против колонијализма, расизма и др.).

Одавно је у науци постало очито да је за разлику од „традиционалних“,¹ ранијих схватања идентитета као центрираних, непроменљивих и хомогених ентитета који се указују као објективне друштвене чињенице, преовладао став да је идентитет сложен, вишеслојан, променљив, непостојан конструкт који настаје и мења своја значења у различитим историјским, друштвеним и дискурзивним контекстима.² Такође, у науци је већ образложено како је развијана идеја о томе да се идентитет конструише у „игри разлика“, односно у процесу разликовања од других идентитета, због чега је, између осталих и појам Другог постао неизоставни пратећи појам, односно читаво поље истраживања у оквиру говора о идентитету.

У првим фазама новијих истраживања феномена идентитета, разматрање видова представљања, односно уобличавања и предочавања идентитета у званичним документима, средствима информисања, друштвеним и хуманистичким наукама, свим областима уметности и другим друштвеним и дискурзивним праксама, извесно време било је у центру пажње научника. Међутим, крајем XX века, када су већ постале јасно изражене карактеристике или последице друштвеног феномена који се може означити појмом „глобализација“, тежиште истраживања је са разматрања начина конструисања идентитета померено на сагледавање појаве нових видова идентитета, односно умножавања, фрагментације или разарања постојећих идентитета. Наиме, друштвени феномени као што су: распад блоковске поделе света и концентрисање капитала у западним земљама, веома брз развој информационе технологије, те

¹ У овом тексту реч *традиционално* биће увек употребљавана као синоним за речи којима се неодређено упућује на „ранија времена“: *претходно*, *старије*, *раније*, како би била избегнута опсежна расправа о модерним и предмодерним схватањима одређених феномена или концепата, као и расправе о временским оквирима модерног и предмодерног доба.

² Може се додати да је у науци такође објашњено и како је и због чега је дошло до ове промене става о идентитету.

могућност повезивања великог дела света у глобалну мрежу средстава комуникације, смањење трошкова транспорта информација и роба итд., допринели су глобалном упознавању и потом мешању најразноврснијих стилова живота, друштвених пракси, политичких акција, идеолошких порука и др. Тако су створени и услови за настанак „културног супермаркета“ (Hall и сар. 1992: 303) у коме је могуће наћи и изабрати идентитет (национални, расни, родни, генерацијски, верски, политички... итд.), односно мрежу идентитета, а потом, по потреби заменити тај првобитни одабир неким новим скупом идентитета.³

Управо због тога се посебна пажња у оквиру најновијих расправа о идентитету може усмерити ка расветљавању питања у каквој су вези концепт идентитета, проблем његовог тумачења и феномен глобализације.⁴ Иако се ово питање може постављати, што је већ донекле и учињено, из различитих научних дисциплина или из интердисциплинарних истраживачких пракси, у овом тексту ће оно бити формулисано и размотрено пре свега на основу потреба, захтева и правила науке о музици – музикологије. То значи да ће избор терминологије и аутора чији се ставови прихватају или се са њима полемише, редослед и везе између постављених проблема итд. овде бити „преведени“ са језика старијих друштвених и хуманистичких наука на језик млађе научне дисциплине – музикологије, и то у овом случају, према личном нахођењу и ради концизности, оне музикологије заокупљене само музичким делима

³ Може се тврдити да су изучавања нових видова идентитета зависна од друштвених околности у којима се истраживања спроводе. Тако се, на пример, у појединим географским областима истраживачка пажња усмерава превасходно на расне проблеме и идентитете који су с овим питањем у вези, у другим срединама пажња је усмерена највише на проблем имиграције, у трећим на права стицања националног статуса или одржавања националних идентитета итд.

⁴ У овом тексту неће бити разматран проблем аналитичке валидности појма „идентитет“, нити ће бити прављена разлика између концепата „идентитета“, „идентификације“ и „заједништва“. Проблемом неадекватности појма „идентитет“ баве се стручњаци из дисциплина у којима је овај појам један од најважнијих аналитичких средстава. Због тога адекватни закључци проистекли из расправа о наведеном проблему треба да буду донети најпре у тим дисциплинама. Више о томе видети: Brubaker R. и Cooper F. (2000) “Beyond ‘identity’,” *Theory and Society* 29: 1–47. Доступно и на електронској адреси: http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/brubaker/Publications/18_Beyond_Identity.pdf

која припадају институционалном mainstream-у, односно савременим делима која би у ранија времена била претендовала, с пуним правом или не, на место у европоцентричном канону музичке уметности.⁵

Први проблем на који би требало обратити пажњу при артикулисању наведеног питања у музикологији односи се на сагледавање везе између политике и класичне музике, како би у следећој фази пажња могла да буде преусмерена на проблем везе између „политике идентитета“ и музике.

О вези између политике и уметности уопште, па самим тим и музике, већ је у низу радова писао, између осталих, естетичар и теоретичар уметности, Мишко Шуваковић. Ако се његова запажања овом приликом прихвате без даљих расправа и усложњавања којима и сам Шуваковић прибегава у својим бројним текстовима, онда се може издвојити Шуваковићева децидирана тврдња, исказана у одговарајућем контексту, са постструктуралистичких позиција теорије означитељске праксе: *уметност је политичка*, без обзира на то да ли је реч о уметничком објекту, ситуацији или догађају (Šuvaković 2006: 472). „Овде политичка не значи“, напомиње Шуваковић тумачећи одређене примере уметничких дела и пракси, „политички декларативна или жанровски, тј. тематски посвећена политици, напротив овде *политичка* значи да је уметност једна од многих *идеолошких инструмената* којима се скрива или, чак поништава ‘означитељска пракса’ у извођењу, појављивању и конституисању друштвеног“ (2006: 472). Идеолошки инструменти, међу којима је и уметност, а који се у ствари могу и сами појмити као неопходни део, ефекти, последица, посредници ‘означитељске праксе’ дакле, служе томе да сакрију „*оно* ужасно и разарајуће *несвесно*, у лакановском смислу Реално, које би уништило друштво када би се дало видети, предочити, чути, додирнути“ (2006: 471). Уметност се, међутим, не указује као

⁵И иначе ће у овом кратком тексту бити неминовно поједностављени и изложени једној врсти дисторзије бројни концепти којима је заокупљена савремена наука (и које читалац већ познаје или тек треба да се упозна с њима из примарних извора), под претпоставком да то неће угрозити разумљивост, а отуда и релевантност закључака који ће упркос тим ограничењима бити изведени.

видљива означитељска пракса или идеолошки инструмент, као што се ниједна означитељска пракса или идеологија не указују као видљиве. Уметност изгледа као *сама уметност*, не зато што она јесте ‘сама уметност’, истиче Шуваковић, већ зато што стварање *саме уметности* скрива могућност уочавања *означитељске праксе* (2006: 470). Због тога је, према Шуваковићевом мишљењу, аутономија уметности, тј. концепт *l’art pour l’art* „једна од најполитизованијих показности уметности“ (2006: 472). Може се тврдити да је Шуваковићев став о овом питању потпуно супротан од традиционалног (модернистичког) поимања односа између друштвене реалности и политике с једне стране и уметности – а нарочито музике као најапстрактнијег вида уметности – с друге, према којем је политика практична делатност којом се уређује реалност као приземни свет друштвене свакодневице, а уметност трансцендентна делатност која надилази друштвену реалност и заузима место у пределима узвишеног.⁶

Наравно, и схватање политике данас се разликује од некадашњих тумачења ове друштвене праксе. Постоји велики број дефиниција политике и још већи број научних углова из којих се те дефиниције могу изводити, као и низ нових појмова или концепата везаних за ову област људског деловања (политичко, био-политика, некро-политика, постполитика, полиција и др.). Ипак, овом приликом ће, као нека врста можда не сасвим легитимне, али неопходне пречице до циља – говора о вези између музике и политике идентитета, бити употребљена једна, у знатној мери флексибилна (широких оквира) дефиниција политике коју поставља Мишко Шуваковић – интерпретирајући мишљења других научника, пре свих Фукоа (Michel Foucault).

„Политика је“, каже Шуваковић следећи Фукоову мисао, „реализација друштвених односа према конститутивној моћи“ (Šuvaković 2009). Према традиционалном схватању, моћ је лоцирана у скупу одређених државних институција (због чега је у старијој научној литератури која је превођена са других језика на српскохрватски језик, за појам који данас,

⁶Другачију дефиницију политичке уметности, из другачије теоријске позиције, Шуваковић даје у другим текстовима. Видети, на пример, Šuvaković M. (2011) „Politička umetnost“, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art.

у контексту одређених текстова, означавамо речју „моћ“, употребљавана реч „власт“), тако да је репресија главна функција моћи. Фуко је, међутим, као што је познато, указао на то да модерна суверена држава, упркос моћи својих институција, није у стању да успостави мрежу односа моћи која би могла да прекрије читаво поље друштвеног. У ствари, управо је та целокупна мрежа односа моћи конститутивне за једно друштво, та комплексна спрега бројних микромоћи (Фуко употребљава термине микрофизика или микростратегија моћи), услов за постојање метамоћи државе.⁷ Осим што је, дакле, релациона (најмање двосмерна) категорија и свеprisутна појава (која се одвија и у сваком међуодносу различитих видова микромоћи), моћ је, притом, како објашњава Фуко, повезана са процесом стварања знања, односно производње истине и исказивања тог знања. Заправо, моћ се артикулише у исказивању знања – у дискурсу, она се њиме производи, преноси, трансформише, и обрнуто – моћ производи, трансформише, преноси дискурсе. Анализирајући историју сексуалности на пример, те уочавајући убрзано превирање дискурса о сексу почев од XVIII века, Фуко увиђа и истиче значај умножавања тог дискурса „и то на самом пољу вршења моћи“, истиче битност институционалног подстицаја да се говори о сексу „и то све више и више“, тј. „решеност инстанци моћи (у овом примеру Фуко говори о цркви и њеној институцији исповести – прим. В. Р.) да слушају да се о њему говори и да *њег*а натерају да (про)говори без увијања и с безброј појединости“ (Фуко 2006: 24). Упоредо с тим признавањем значаја дискурса као конститутивног елемента за моћ и отуда за само друштво које на моћи (мрежи микромоћи) почива, развија се и друштвена брига о дискурсу. Та брига се очитује у постављању услова за примену бројних дискурса, начине њиховог продуковања или чувања, затим у успостављању видова њиховог контролисања и ограничавања путем принципа дисциплине, коментара и проређивања или проређивања субјеката који говоре, установљавању диференцијације и хијерархије међу дискурсима итд. (Фуко 2007).

⁷Ту међусобну условљеност модерне суверене државе и модерне аутономије индивидуалног Фуко је у позним радовима означио термином „gouvernementalité“.

Посебно је занимљив феномен умножавања дискурса, та институционална принуда на говор, то „све реци“ и „марљиво, дакле, испитајте све моћи своје душе, памћење, расуђивање, вољу. Потанко испитајте и своја чула. Испитајте још и све своје мисли, све своје речи, и сва своја дела. Испитајте чак и своје снове да сазнате не дајете ли им, и када сте будни, свој пристанак...“ (2007: 26, 27). Опет изостављајући, неминовно, дуг пут од поставке једне тезе преко њене оспежне разраде до закључка, овде ће одмах бити изнета тврдња (закључак) да је умножавање дискурса о, на пример, друштвеној класи, већ крајем XIX века довело до инфлације дискурса класне идентификације у јавном простору. Грађанска права припадника различитих класа, освајана током XIX века, временом су добијала све већи број дискурзивних артикулација. У XX веку класна идентификација изложена је распарчавању дискурзивним артикулисањем нових видова идентитета. Неки од тих идентитета настајали су борбом за признање у пољу уметности (на пример, супкултурни идентитети), други у социјалним покретима (на пример, родни идентитети), трећи у ратним окршајима (на пример, постколонијални или постреволуционарни национални идентитети) итд. Тако су у демократским друштвима створени услови за спровођење микрополитике, „политике идентитета“, и то укрштањем логика дискурса грађанских права и представничког система, као чин залагања за *чулну предочивост* одређених социјалних група (скупова индивидуа многоструких, нестабилних идентитета које имају заједнички интерес да прихвате и обзнане баш један одређени идентитет) у *јавној друштвеној сфери*, за могућност *именовања* тих социјалних група (јер губитак имена, као политички доличног, попут замрачивања у наше време имена „радник“ именом „усељеник“, једнако је престанку политике која је повезана са тим именом /Вађју 2008: 82/), дакле за њихово друштвено признање.⁸

⁸Треба обратити пажњу на чињеницу да нису сасвим јасне границе могућности именовања идентитета. Ипак, сасвим је извесно да није смислена нити је могућа бесконачна продукција идентитета. Због тога, тврдња изнета у неком музиколошком тексту да је, на пример, позиција одређеног музичара као „ауторитативније личности у групи сарадника“ заправо идентитетска позиција, излази из оквира релевантног говора о проблему идентитета.

Питање везе између политике идентитета и уметничке музике, које је коначно дошло на ред, тако се своди на питање *како* музика артикулише, конструише или заступа потенцијалне или реализоване индивидуалне и групне идентификације, односно *зашто* баш (музичка) уметност то чини и *како* и *зашто* то чини у данашње време – доба глобализације. У српској музикологији и теорији уметности први део овог питања већ је подробно разматран и у начелу и на одговарајућим појединачним примерима.⁹ У оквирима музикологије уопште, ово питање у толикој мери заокупља научнике да је музикологија, осим расправа у окриљу целокупног корпуса музикологије, добила своје посебне огранке попут феминистичке музикологије, queer музикологије, постколонијалне музикологије, студија популарне музике итд. који се баве искључиво том темом. Други део питања, међутим, још увек није исцрпно сагледан, те и даље изискује додатна разматрања. У овом тексту, тај део питања, наравно, захтева најпре разјашњење самог појма „глобализација“. О овом појму већ постоји обимна литература у оквиру различитих научних дисциплина, те овом приликом неће бити изложени резултати бројних полемика које се жустро воде о овом феномену, нити ће бити уведени појмови или концепти који су у вези са процесом глобализације, а који овом приликом нису

⁹Видети: **а)** Šuvaković М. (2000) „Fatalni ‘rod’ muzike“, *Pro-Femina* 21–22: 161–169; **б)** Стаматовић И. (2005) „Третман женског лика у опери са становишта теорије рода“, магистарска теза одбрањена на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду (касније објављена: Илић I./2007/ *Fatalna žena: reprezentacija roda na operској sceni*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti); **в)** Радоман В. (2006) „Елементи импресионистичког стила у српској музици прве половине 20. века“, необјављена магистарска теза одбрањена на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Симптоматично је да су поједини чланови комисије за одбрану поменуте тезе, инспирисани управо тим радом и сами касније обратили пажњу на наведени проблем у низу текстова изложеним на музиколошким симпозијумима и на предавањима, при конципирању обавезних или изборних факултетских курсева, избору тема за дипломске радове студената и слично. Остаје, међутим, да се провери да ли је појам „идентитет“ и начин интерпретације музике који тај појам намеће, адекватно коришћен у тим текстовима, који су све разлози због којих је тај појам до сада примењиван, у вези са којим темама је употребљаван и у којим радовима је допринео стицању заиста неких нових увида о разматраним музичким делима до којих иначе не би могло да се дође применом традиционалних појмова и видова интерпретације музике; **г)** Милановић Б. (2007) „Колективни идентитети и музика“, *Музикологија* 7: 119–134;

неопходни.¹⁰ Напротив, овде ће бити истакнути они аспекти глобализације који су од непосредног значаја за разматрање политичког статуса или функција музике у доба глобализације. Због тога ће бити најпре напоменуто да процес глобализовања није савремен феномен, али да ће у овом тексту глобализација бити схваћена као одлика савременог света – од осамдесетих година XX века до данас, као „неолиберална капиталистичка интеграција економских, културалних, политичких и друштвених система успостављањем надређеног и обухватног мрежног односа (...) глобалне потрошње и локалне производње“ (Šuvaković 2011: 290). Притом, биће наглашено да један од основних симптома глобализације јесте увођење замисли „стандардизације“, због чега се глобализација „редефинише као друштвена пракса којом се свакодневни живот у својој локалној специфичности и затворености стандардизује на светском нивоу“ (2011: 291).¹¹ Овај феномен стандардизације, наиме, нарочито је занимљив у контексту уметничких збивања. Он није непознат у историји музичке

¹⁰ Евентуално се може скренути пажња читаоцима на неке од најистакнутијих аутора, из различитих научних дисциплина, који се баве овом проблематиком: Beck U. (1998) *What is Globalization?*, Cambridge: Polity Press; Bauman, Z. (1998) *Globalization: The Human Consequences*, New York: Columbia University Press; Benhabib S. (1999) "Citizens, Residents, and Aliens in a Changing World: Political Membership in the Global Era," *Social Research* 66 (3); Giddens A. (1999) *Runaway World: how globalization is reshaping our lives*, London: Profile (Giddens A. /2005/ *Odbegli svet: kako globalizacija preoblikuje naše živote*, Beograd: Stubovi kulture); Held D. и McGrew, A. (yp.) (1999) *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, Cambridge: Polity Press; Jameson F. и Miyoshi, M. (yp.) (2000) *The Cultures of Globalization; Post-Contemporary Interventions*, Durham N.C: Duke University press; Scholte J.A. (2000) *Globalization: A Critical Introduction*, New York: St. Martin's (Šolte J. A. /2009/ *Globalizacija: Kritički uvod*, Podgorica: CID); Castells M. (2001) "Identity and Change in the Network Society," *Conversations with Manuel Castells*, UC Berkeley: Institute of International Studies; Castells M. (2000) *Informacijsko doba: ekonomija, društvo i kultura*. Sv. 1, *Uspon umreženog društva*, Zagreb: Golden marketing; Castells M. (2002) *Informacijsko doba: ekonomija, društvo i kultura*. Sv. 2, *Moć identiteta*, Zagreb: Golden marketing; Castells M. (2003) *Informacijsko doba: ekonomija, društvo i kultura*. Sv. 3, *Kraj tisućljeća*, Zagreb: Golden marketing; Keane J. (2003) *Global Civil Society?*, Cambridge: Cambridge University Press.

¹¹ Оваква дефиниција је у складу са тврдњама појединих стручњака да је глобализација политичко-идеолошки пројекат економске либерализације који државе и индивидуе почивава све снажнијим притисцима тржишта. Видети на пример: Hirst P. и Thompson G. (1996) *Globalization in Question*, Cambridge: Polity Press; McMichael P. (2000) *Development and Social Change: A Global Perspective*, Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press; Више о вези између културе, капитализма и процеса ширења тржишта видети: Valerštajn I. (2003) "Kultura kao ideološko poprište modernog svetskog sistema", *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* 71/17: 265–283.

уметности (напротив, довољно је сетити се грегоријанског корала као првог вида унифицирања музичке праксе – из властодржачких разлога, дакле, из потребе за контролом), али се сада појављује у новом виду, јер се стандардизација (музике) данас не постиже глобалним наметањем сличности, већ, наизглед, сасвим супротним поступком – поштовањем разлика, тј. спровођењем политике идентитета.¹²

Узорни пример једне од важних музичких институција која је међу првима, још од свог оснивања, 1973. године, препознала потенцијал промоције културалних различитости на музичком тржишту, али и у ширем пољу културе неолиберално-капиталистичког света јесте амерички ансамбл – *Кронос квартет*. О појединим особеностима овог ансамбла већ је писано и у српској музикологији.¹³ Скренута је пажња читаоцима на преступе које је – у односу на до тада уобичајену праксу ансамбала као што је гудачки квартет, *Кронос квартет* начинио (наручивање композиција од неафирмисаних, из различитих разлога маргинализованих аутора; избор композиција којима се пројектује политички ангажман ансамбла, а с тим у вези и активистички ангажман ансамбла у друштву; увођење технолошких иновација које су овом квартету, у време – како се чинило – превазиђености овог медија, омогућиле извођење музике „било којих географских, историјских, културалних, као и акустичких одређења“; суочавање високе културе и популарних „жаргона“ западне музике; постављање сопствене ауторске интенције изнад појединачних композиција – избором наслова албума, концепцијом програма и слично /Цвејић 2003/). Истакнута је мисија овог ансамбала: „За *Кронос квартет* музика је данас експлозија разноликих звукова, сваки са својим зачуђујућим гласом, од којих понеки носи поруку која доскора можда није била добродошла у концертној сали“.¹⁴ Притом

¹² У вези са проблемом наводних поштовања разлика који би било занимљиво разградити, али за шта у овом тексту не постоје услови, може се цитирати мисао Алпара Лошонца исказана у другачијем контексту: „Ако иоле дубље примењујемо Фукоову аргументацију у односу на модерно управљаштво, биће јасно да улог није у изискивању признавања различитости, него у *промишљању управљаштва у односу на исте различитости*“ (Lošonc 2010: 214).

¹³ Цвејић Б. (2003) „Аутор као продуцент; *Кронос квартет* у перформативним мутацијама света музике“, *Нови Звук* 22: 27–37.

¹⁴ Из пратеће програмске књижице за први албум *Кронос квартета* (*Kronos Quartet, Elektra/ Asylum/ Nonesuch*, 1986). Наведено према: Цвејић 2003: 33.

је уочено да „у свим Кроносовим ‘походима’ на друге културе доминира егзотичка фасцинација другим, непознатим извођачким идиомом“, затим то да „ниједна музика ‘друге’ културе није представљена без наративног подтекста ‘уосећавања’ западног субјекта који у сваком музичком узорку налази ‘прилике’ за лирске, сентименталне или драматизоване, спектакуларне нарације“, као и то да „Кронос досеже крајње могућности трансгресије ансамбла за савремену музику суочавајући се са политичким процесима у властитој култури“ (2003: 34–35).

Овакво представљање *Кронос квартета* 2003. године било је луцидно. Данас се, међутим, слика о овом ансамблу може допунити и сагледати у контексту нових схватања о природи неолибералног капитализма или феномена као што је мултикултурализам, односно политика идентитета.¹⁵ Најпре треба напоменути да од свих могућих идентитета *Кронос* ансамбл најчешће афирмише звук различитих етничких/националних заједница. Истовремено, не треба сметнути с ума научне увиде о комплексности, тј. вишеслојности идентитета, па у том смислу и чињеницу да етнички/национални идентитет заправо садржи мноштво других идентитета: расне, верске, генерацијске... итд. Можда је тај

¹⁵ То је можда нарочито важно због данашњег, све снажнијег критичког става према политици идентитета. „Мноштво различитих пројекција током последње деценије“, каже Алпар Лошонц, истичући из тог мноштва ставове Алана Бадјуа (Alain Badiou), Ђорђа Агамбена (Giorgio Agamben), Мајкла Харта (Michael Hardt) и Антонија Негрија (Antonio Negri), „чије би се име могло сажети у један поклич, ‘бити с оне стране идентитета’, извештавају о критичко-корективном ставу према идентитетским формама“. (Lošonc 2010: 209). Више о вези или напетостима између неолибералног капитализма и мултикултурализма, о појмовима „мултикултурализам“, „политика идентитета“, „политика признања“ и „политика разлике“ видети, на пример: Kymlicka W. (1995) *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*, Oxford, Oxford University Press (Kymlicka W. /2002/ *Multikulturalno građanstvo: liberalna teorija manjinskih prava*, Novi Sad: Centar za multikulturalnost); Glazer N. (1997) *We All Multiculturalists Now*, Cambridge, Mass: Harvard University Press; Williams M. (1998) *Voice, Trust, and Memory: Marginalized Groups and the Failings of Liberal Representation*, Princeton: Princeton University Press; Young I.M. (1990) *Justice and the Politics of Difference*, Ewing, New Jersey: Princeton University Press (Young I. M. /2005/ *Pravednost i politika razlike*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk); Benhabib S. (2002) *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton: Princeton University Press; Paić Ž. (2005) *Politika identiteta; Kultura kao nova ideologija*, Zagreb: Antibarbarus; Song S. (2008) “The Subject of Multiculturalism: Culture, Religion, Language, Ethnicity, Nationality, and Race?” у B. de Bruin и C. Zurn (yp.) *New Waves in Political Philosophy*, New York: Palgrave MacMillan.

проблем могуће објаснити на примеру одређених аспеката стваралаштва појединих композитора које је управо *Кронос квартет* промовисао и одиста увео у свет уметности.

Ако се већ може говорити о једном од нових музичких канона које је успоставио *Кронос квартет*, несумњиво се може тврдити да опус Кевина Воланса (р. 1949), композитора који је рођен у Јужноафричкој Републици, а који сада живи у Ирској, припада том канону (поред опуса Алфреда Шниткеа /Alfred Schnittke/и Хенрика Горецког/Henrick Górecki/, на пример). Музика Кевина Воланса, искази овог композитора о сопственом раду, стваралачким циљевима и тежњама, као и музиколошки текстови о његовом опусу умногоне могу допринети разумевању улоге музике у савременом свету. Ипак, у исту сврху може послужити и пример стваралаштва композиторке Александре Вребалов (р. 1970), рођене у Југославији, која сада живи у Сједињеним Америчким Државама. Иако до крајности сужен и у потпуности артифицијелан, овај избор композитора чини се ипак одговарајућим за илустровање најкарактеристичнијих политичких претензија једног тока савремене музике.¹⁶

О музици Кевина Воланса и Александре Вребалов могу се, наравно, писати, што је већ и чињено, и музиколошки аналитички текстови строго формалистичког усмерења. У овом тексту, међутим, биће указано само на оне одлике музичког писма – у композицијама писаним за *Кронос квартет* – ово двоје уметника које недвосмислено упућују на његову политичку димензију. Дакле, Шуваковићева тврдња да је *уметност политичка*, овде ће, наизглед парадоксално, бити поткрепљена примерима уметности која уопште и не скрива своје механизме моћи, тј. политике. Оно што, међутим, треба овде размотрити јесте врста или сврха (политичке) моћи која се овим делима промовише.

¹⁶ Иако је *Кронос квартет* током 40 година свог досадашњег рада сарађивао са око 750 аутора, у овом тексту је избор од два композитора направљен према следећим критеријумима: Кевин Воланс је изабран због чињенице да је постао један од истакнутијих аутора са којима је *Кронос квартет* сарађивао, а Александра Вребалов због тога што је пореклом из Југославије. То је и разлог што се у данашње време њена музика изводи и у Србији и што се о њеној музици пише у српској музикологији и медијима.

Композицију *String Quartet No 1: White Man Sleeps* Кевина Воланса, написану 1984. године, премијерно је извео *Кронос квартет* у Лондону, две године касније. Током 1989. и 1992. године то је била најпродаванија композиција за гудачки квартет у историји музичког тржишта.¹⁷ Касније је Воланс за *Кронос квартет* написао још низ композиција (1987. *String Quartet No 2: Hunting-Gathering*, 1993. *String Quartet No 3: Songlines*, 2003. *New String Quartet*, 2004. *8th String Quartet*), али је заправо дело *White Man Sleeps* оно које је Волансу отворило најважнија врата уметничког музичког света. Оно што у контексту Волансове каријере представља поменута композиција, у случају стваралаштва Александре Вребалов чине најпре композиција *Pannonia Boundless* коју је *Кронос квартет* први пут извео 1998. године, а затим и дело *...hold me, neighbor, in this storm...* премијерно изведено 2008. године.

Све три композиције, истакнуте као најважније у опусима наведених аутора, засноване су на комбиновању фолклорног музичког материјала и елемената западноевропске уметничке музике, што је иначе уобичајена пракса у стваралаштву композитора из тзв. периферних култура, још од XIX века. Тако се у композицији *White Man Sleeps* користе елементи музичког наслеђа субетничких јужноафричких заједница (Венда, Сан и других) у комбинацији са елементима барокног стила и постминималистичке музике. Композиција *Pannonia Boundless* заснована је на идиому музике коју, према речима композиторке, изводе ромски музичари по чардама,¹⁸ док је композиција *...hold me, neighbor, in this storm...* саткана од звукова гусала, тапана, снимака црквених звона, песме мујезина и певаних одломака народних песама (*Пасла ми је једна ружа бела*), затим узвика, удара, парафраза инструменталних мелодија (*Шева*, рум. *Ciocârlia*) и густог афективног звука ауторског идиома. Овакво истицање одговарајућих музичких материјала одређених етничких/националних заједница, у музиколошким радовима је препознато и у данашње време се тумачи као представљање или заступање музиком етничких/националних идентитета (осим што се уочава и као одржавање

¹⁷ Податак преузет 16. децембра 2011. године са званичног сајта: <http://www.kevinvolans.com>

¹⁸ Видети: <http://www.aleksandravrebalo.com> Реч је о песмама *Марош Марош*, *Те твоје очи зелене*, *Phirav mange korkoro*.

или обogaћивање старих музичких конвенција).¹⁹ Што се тиче праксе апропријације²⁰ а потом комбиновања различитих музичких материјала која је постала уобичајена у периоду постмодерне, а која је у случају наведених композиција заснована у највећој мери на присвајању и комбинацији различитих музичких материјала одређеног географског и историјског порекла, може се рећи оно што је већ приметио Фредрик Џејмсон, а то је да је нестанак буржоаске монаде – централног, појединачног субјекта, односно идентитета, проузроковао рађање данас готово универзалне праксе пастиша или компилације. Произвођачи културе, каже Џејмсон, данас немају коме да се окрену осим прошлости: они имитирају већ мртве стилове и говоре кроз све маске и гласове ускладиштене у имагинарним музејима садашње глобалне културе (Jameson 1988).

Али, судећи према речима самих композитора, еkleктичност њихових микростилова није само последица друштвених притисака на уметнички субјект, већ она има посебно, симболичко значење. Комбиновањем музичких материјала (заступника идентитета који су у друштвеној реалности често неспојиви), уметници, заправо, изражавају свој политички став. Тако Воланс, као композитор одрастао у земљи у којој је апартхејд деценијама био на снази, сучељавањем оних елемената афричке и западноевропске музике који су у основи слични (слободна форма, репетитивност, нефункционална хармонија, посебност боје звука и др.) покушава да направи бешавну синтезу афричке и европске естетике и тиме, према његовим речима, музиком створи слику једног неконфликтног мултикултуралног друштва у којем се традиције различитих култура међусобно уважавају и размењују искуства.²¹ Александра Вребалов, истичући најпре традицију сукоба у земљи из које потиче, говори о потреби да у својим композицијама истакне специфичност звучног

¹⁹ Више о томе како је музика одувек заступала звук локалних заједница или идентитета одређених заједница видети: Taruskin R. (2001) "Nationalism" у Stanley Sadie и John Tyrrell (ур.) *The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Ltd, XVII, 687–706.

²⁰ Више о појмовима „апропријација“, „представљање“ и „заступање“ у уметности видети: Šuvaković 2011.

²¹ Волансова намера симптоматична је ако се зна и податак да је као дете у школи носио тробојну униформу: бела боја је била симбол белаца, црна припадника Зулу етнице, док је црвена боја симболисала крв проливену међу белцима и припадницима Зулу етничке заједнице (Taylor 1995: 510).

наслеђа своје домовине и жељи да музиком учини културне разлике и конфликте – премостивим.²² Обоје уметника, дакле, замишљају и стварају свет уметности у којем се бришу неправде почињене у свету свакодневице. Њихов идеални, бесконфликтни, звучно шаролик свет у којем некада потиснуте, локалне традиције (у својој идеализованој форми) добијају пуну пажњу и значај, *Кронос квартет* потом изводи широм демократског света који званично прихвата различитост као постулат свог опстанка.²³

²² Видети даље у тексту тумачење композиције *...hold me, neighbor, in this storm...* које је понудила сама композиторка. Осим поменутог тумачења, занимљива је дилема коју је Александра Вребалов имала у вези са коришћењем фолклорних музичких материјала пореклом са Балкана, с обзиром на то да је та музика својевремено употребљавана, како каже композитора, у политичке сврхе: „Тих година када сам одрастала започели су ратови које су иницирали националисти, а ја свакако нисам желела да имам везе с тим. Заиста није долазило у обзир користити било који материјал који би вас подсећао на сопствено културно и национално порекло, јер је то значило да сте стали на страну људи који су то користили у политичке сврхе. Чак и након што сам дошла у Америку схватила сам да врста музике и традиција из које потичем и која ме занима постављају етичко питање: Да ли заиста желим тиме да се служим знајући за шта је то било коришћено?“ (“In the years I was growing up, the wars started and the wars were initiated by nationalists and I certainly didn’t want to be associated with that. It was really not an option to use any kind of material that would remind you of your own cultural or national background because that meant that you sided with people who used that for political reasons. Even when I came to the States, I realized that the kind of music and the tradition that I am coming from and that I am interested in posed an ethical question: Do I really want to go into that knowing what kinds of things it was used for?” Видети: Oteri F.J. (2011) “Aleksandra Vrebalo—Finding Your Roots by Replanting Them,” <http://www.newmusicbox.org> (преузето 12. децембра 2011).

²³ *Кронос квартет* је након тзв. демократских промена у Србији наступио у Београду 2002. године, у оквиру Београдских музичких свечаности, изводећи, између осталих и композицију *Pannonia Boundless*. У контексту разматрања политичке димензије композиција које изводи *Кронос квартет*, занимљиво је оно што је поводом поменутог концерта рекла Александра Вребалов: „Mog prethodnog učešća na Bemusu (2002. године – прим. В. Р.) сећам се kroz prizmu NATO bombardovanja i hrabre odluke tadašnje selektorke Ivane Stefanović da na Bemus pozove američki *Kronos kvartet*. Iako je moj komad na tom programu bio kratak, osećala sam da sam deo nečeg važnijeg čak u širem smislu važnijeg od same umetnosti. *Kronos* je nastupao to veče u Sava centru. Posle šetnje ulicom Kneza Miloša – sećam se dugačke tišine dok smo hodali pored srušenih zgrada u centru Beograda. Sećam se da je Dejvid Herington, violinista kvarteta, u najavi *Panonije* (mog komada koji su tada svirali) rekao kako su presrećni da su tu muziku doneli njenoj kući. Tim gostovanjem *Kronosa* u Beogradu moja muzika je počela da se izvodi u Srbiji. U publici je bio Zoran Đinđić (...): „Isprepletenost ideja i života“, *Danas* 5129–5130, 15–16. oktobar 2011: IV–VI. Симптоматична је изјава композиторке да је одлука селекторке БЕМУС-а да позове један амерички ансамбл, 2002. године, била храбра, иако и сама композиторка схвата да је била део нечег „важнијег од саме уметности“. И сама композиторка, наиме, наслућује да је Зоран Ђинђић том концерту присуствовао као представник државе и политичке струје која је успоставила добре односе са Сједињеним Америчким Државама, те да у том смислу није реч о „храбрости“ селектора, већ о политичкој одлуци да се сарађује са ансамблом добре уметничке репутације, али и одређене политичке идеологије. Осим ако нису употребљене (што је највероватније) као пригодне речи захвалности организаторима Београдских музичких свечаности, без неког дубљег значења, ове речи којима се сугерише могућност

Занимљиво је да се осим заступања етничких/националних идентитета у наведеним композицијама ово двоје композитора могу уочити и заступања других идентитета. Тако се у вези са композицијом *White Man Sleeps* може говорити о указивању на расни проблем, с обзиром на наслов композиције којом се сугерише да је музички процес усмераван идејом о томе да се „белацне пробуди“. У композицијама *Pannonia Boundless* и *...hold me, neighbor, in this storm...* Александре Вребалов могу се уочити елементи „мачо“ културе, како то композиторка назива, тј. патријархалне културе. У првој композицији реч је о, као што је поменуто, апропријацији и представљању „кафанске музике“, док се у другој композицији елементи патријархалне културе могу уочити у избору инструмената као што су гусле и тапан, које традиционално свирају мушкарци, као и у енергетском току музике, али и узвицима и ударима ногу извођача о под којима се у музички процес уписује мушко тело и репрезентује мушка снага. Женско тело, пак, уписује се гласом (композиторкине) баке која пева одломак народне песме, чиме се и родно и генерацијски прави контраст у односу на основу музичког тока. Поред тога, карактеристичним звуцима верских институција заступају се и препознатљиви религијски идентитети.

Дакле, може се рећи да се поменути композицијама звуци некада маргиналних култура чине сада, захваљујући композиторима и *Кронос квартету*, чулно предочивим у јавној друштвеној сфери – у најважнијим музичким уметничким институцијама у свету, као и у ширим оквирима музичког тржишта. Осим тога, овим композицијама се указује на нарочито важне друштвене проблеме – на конфликте или запостављеност одређених социјалних заједница. Овакви уметнички поступци, каже Тимоти Тејлор, можда могу изгледати наивно, али се ипак, додаје овај музиколог, не може довести у питање тај уметнички апел, нити снага којом уметност делује на многе од нас (Taylor 1995: 512).

да је 2002. године међу српском публиком један амерички уметнички ансамбл могао да буде бојкотован или нешто горе од тога, резонирају са музичким опусом композиторке. У том опусу свет српске нације представљен је звуцима архаичних и патријархалних социјалних групација. Овај уметнички поступак је сасвим легитиман и врло занимљив и инспиративан у свету „уметности ради уметности“, али у политичком читању уметности (истој оној политичкој димензији према којој и сама композиторка има претензије) он може да добије посебно значење.

Тимоти Тејлор би свакако био у праву да тај уметнички апел не носи још и естетски и политички подтекст који није можда сваком учљив на први поглед – нити је обавезно јасан самим уметницима – али који је симптоматичан у случају многих композиција заступљених на репертоару *Кронос квартета*.²⁴ Овај подтекст се може ишчитавати из објашњења које су Воланс и Александра Вребалов давали у вези са својим композицијама.²⁵ Док Воланс у интервјуима истиче да је у својим делима покушао да преплете афричку и европску музику како би подигао свест Европљана о афричкој естетици (1995: 514), да би потом нагласио да је композиција *White Man Sleeps* важна као пример савременог гудачког квартета, а не као пример стилизованог афричког плеса (1995: 519), Александра Вребалов о композицији *...hold me, neighbor, in this storm...* изговара следеће речи, у маниру чистог балканистичког дискурса,²⁶ тј. балканизма:

„Balkan, sa svojim bogatstvom kulturnih i verskih identiteta, imao je mukotrpnu istoriju etničke netrpeljivosti. Za moju generaciju Titovih pionira i komunističke dece, odrastanje u bivšoj Jugoslaviji podrazumevalo je učenje i pamćenje o bitkama i nebrojenim etničkim konfliktima koji sežu pola milenijuma u prošlost, kao i negovanje poštovanja prema precima koji su u njima poginuli. Do tog trenutka, daleka prošlost se već počela stapati sa neposrednom, tako da su oni kojih se sećamo iz Drugog Svetskog Rata naše deke i bake. Njihove smo priče slušali iz prve ruke. Posle nekoliko razornih etničkih ratova

²⁴ О преплитању естетике и политике видети: Rancière J. (2000) *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique (Rancière J. /2004/ *The Politics of Aesthetics: The Distribution of The Sensible*, London: Continuum International Publishing Group).

²⁵ Притом не треба сметнути с ума Фукоове напомене о институционалној подршци одговарајућим дискурсима као видовима продукције истине, тј. знања, о друштвеној контроли дискурса и субјеката којима је омогућено да говоре и да се њихово мишљење друштвено признаје.

²⁶ О карактеристикама балканистичког дискурса, тј. о балканизму као језику апсорбованих политичких, идеолошких и културних фрустрација видети: Todorova M. (1997) *Imagining The Balkans*, New York: Oxford University Press (Todorova M. /1999/ *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek). Осим тога, треба напоменути да је Александра Вребалов написала композицију *...hold me neighbor, in this storm...* за *Кронос квартет* под покровитељством институција Carnegie Hall и Clarice Smith Performing Art Center у Мериленду, уз помоћ средстава програма под називом Leading College and University Presenters Program добротворне фондације Doris Duke. Додатну помоћ пружила је институција James Irvine Foundation. Подаци су преузети 26. јануара 2012. са званичног сајта Културног центра Новог Сада: <http://www.kcns.org.rs/kronos/.pdf>

1990-tih, ušli smo u novi vek, a ovaj put svako od nas lično je poznao nekog ko je stradao. Dok ovo pišem u novembru 2007, na YouTubu, nova generacija Albanaca i Srba postavlja svoje ratne pesme prikupljajući snagu za novi sukob, polažući svako svoje pravo na zemlju i istoriju, radije nego da izaberu neku drugu vrstu zajedničke budućnosti. Začudo, kulturne i verske razlike koje su dovele do neprijateljstava u svakodnevnom životu, izrodile su – posle vekova burnog suživota – najneverovatnije spojeve u muzici. Skoro kao da je naša muzika uspela umesto nas da učini ono što nismo mogli da postignemo rečima i delima – spoj, mešavinu, da postanemo nešto bolje i bogatije zajedno. Kompozicija ... hold me neighbor, in this storm... inspirisana je narodnom i verskom muzikom regiona, čiji postojani ritmovi i harmonije stvaraju osećaj neizbežnosti, ritualni trans opsesivne, mračne energije. Mirni prelazi se izdižu iz prefinjeno izvijene, neuhvatljive, često mikrotonalne melodije molitvi, kao i eskapističkih kafanskih pesama regiona, kako ih se seća moja baka. Za mene, ...hold me, neighbor... predstavlja način da se spoje zvuci crkvenih zvona srpskih pravoslavnih manastira sa islamskim pozivom na molitvu. To je način da se povežu istorije i mesta u jedinstvu jednog od najcivilizovanijih zvukova zapadne klasične muzike – zvuka gudačkog kvarteta – sa etničkim instrumentima Balkana, gusala i tapana. To je način da se ponovo sastave komadići naših identiteta koji su lomljeni vekovima netrpeljivosti, i posegne u slavu zemlje tako bogate svojom raznolikošću, zemlje koja bi bila puna pepela, prazna i nezdrava, kada bi zafalio bilo kod od nas, toliko različitih“.²⁷

Дакле, док Воланс „подиже свест Европљана“, дотле Александра Вребалов спаја „најцивилизоване звукове класичне западне музике са етничким инструментима Балкана“ (али не и обрнуто) којима се производи „ритуални транс опсесивне, мрачне енергије“. Обоје уметника изражавају неку врсту моралног прекора, али их притом упућују у различитим смеровима. Осим тога, обоје се користе методом коју, као што је познато, Весна Голдсворти, истражујући област књижевности, назива „колонизација маштом“. Ова метода, чији је један сегмент Фредрик Џејмсон у другачијем контексту окарактерисао, што је већ поменуто,

²⁷ Податак, без икаквих исправки, преузет 26. јануара 2012. са сајта Културног центра Новог Сада: <http://kcns.org.rs/kronos7.pdf>

као преовлађујућу праксу данашњице, подразумева преузимање или искоришћавање локалних сировина (легенди, прича, јунака, обичаја, атмосфере, звукова итд.) зарад глобалне индустрије маште или забаве, односно проширења капиталистичког тржишта. 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 (Goldsvorti 2000). То је озбиљан процес због тога што једна велика културна сила (или њени заступници) присваја и искоришћава ресурсе једне области, а у исто време утискује нове границе на њеној духовној мапи и ствара замисли које, када повратно делују, имају способност да (пре)обликују стварност. Степен у којем се овај процес може одвијати простире се у распону од покушаја стварања препознатљивог лица „маштаоцу“ зарад економске добити све до значајнијег утицаја унапред утврђених представа на процесе одлучивања који одређују обим страних зајмова и улагања, степен војне и хуманитарне помоћи, и брзину којом се појединим земљама дозвољава да уђу у, на пример, Европску унију или било коју међународну организацију (2000: 2). Кевин Воланс, због тога, врло опрезно упућује слушаоце на формалну димензију своје композиције. Александра Вребалов, међутим, покушава да путем музике, „западњачки цивилизоване“, односно путем „најцивилизованијих звукова западне класичне музике – звука гудачког квартета“ апелује, са иностраних и националних концертних подијума, на оне делове два национална колективитета (српског и албанског) који су у њеној уметничкој визији замрзнути у неком давно прошлом времену када су, наводно, утврђене „суштине“ ових колективних идентитета.²⁸ Такав начин мишљења карактеристичан је за органицистичке (на пример, националистичке) идеологије, али је тражен и на капиталистичком тржишту које жуди за увек новим, другачијим, наводно полуцивилованим, егзотичним културним производима. Та недотакнутост цивилизацијом може се, пак, увек пронаћи у наводно непроменљивој „суштини“ појединих националних колективитета, „суштини“ која се замишља као безрезервно *доступна*, *присвојива* свим припадницима истог идентитета, због чега се може

²⁸ У музици су те „суштине“ представљене инструментима: гуслама и тапаном.

аскриптивно и међугенерациски постулирати (Lošonc 2010: 207).²⁹ Та недотакнутост цивилизацијом може се пронаћи или произвести у свим замислима, представама националних колективитета у којима прошлост увек може или мора да буде садашњост.³⁰ Такав начин мишљења који налази своје звучно отелотворење у композицији *...hold me, neighbor, in this storm...*, то присвајање звучних образаца прошлости два колективитета којима се сада захваљујући њиховом преплету у „цивилизованом гудачком квартету“ апелује, са уметничког тржишта, на заједништво колективитета у „цивилизованој“ будућности³¹ није наивно, како то у другом контексту и примеру, Тимоти Тејлор сматра да можда може бити. С једне стране, такав начин мишљења потпуно је легитиман у уметности и тржишно је пожељан. На иностраном тржишту он производи тражене представе егзотичних колективитета, а на националном тржишту, одговарајућим социјалним групама може бити привлачан јер потврђује „древну суштину“ колектива. С друге стране, то произвођење „древне суштине“, тог извора различитости и егзотичности, које мора да буде радикално јер је глобално тржиште („истих различитости“ како каже Лошонц) већ преплављено мноштвом других егзотичних производа,³² утискује, како то истиче Весна Голдсворти, важне поруке у духовне мапе публице (слушалаца). У тако

²⁹ Зато у изградњи балканског идентитета, према схватању композиторке Вребалов, етнички конфликти и приче о њима сустижу једни друге, прелазећи оквири свих генерација. О истом оваквом виђењу Балкана и потенцирању слике о Балкану као поднебљу континуираног конфликта, анализирајући, за почетак, симптоматичан пример извештаја за Карнегијеву задужбину америчког дипломате Џорџа Кенана, писала је историчарка Марија Тодорова у књизи *Имагинарни Балкан*. Према речима ове историчарке сврха писања поменуте књиге у којем се анализира балканистички дискурс, није само у томе да искаже морално згражавање над туђим моралним згражавањем, већ и у томе да се објасни како непроменљива слика о Балкану упорно опстаје (Todorova 1999).

³⁰ Зато су у таквим уметничким замислима као што је композиција *...hold me, neighbor, in this storm...* гусле/тапан непролазни симбол српског/албанског, наводно, непроменљивог културног идентитета.

³¹ У националним оквирима, с обзиром на савремени политички контекст и композиторкине аутопоетичке исказе, у овом преплету звукова може се препознати метафора о преплитању српског и албанског националног идентитета у њиховој будућности, можда у Европској унији или у неком другом ширем административном или симболичком оквиру.

³² Део понуде тог тржишта може се сагледати, на пример, у америчкој радио-емисији *New Sounds* чији је аутор Џон Шефер (John Shafer). Архивирани текстови о савременој музици и музички примери из ове емисије могу се пратити и на сајту: <http://www.wnyc.org/shows/newsounds/articles/new-sounds-podcasts/>

произведеним представама о националним колективитетима нема чак ни заступања потиснутих или нових видова идентитета које би било у складу са савременим културним токовима,³³ већ само присвајања и (непрестаним подсећањем) утврђивања најкарактеристичнијих, најупадљивијих аспеката патријархалних култура. За тржиште, начин произвођења културне робе нема значаја докле год је крајњи резултат очекиван и задовољавајући.³⁴ У обликовању „духовних мапа“, пак, управо начин произвођења – конструисања представа о одређеним идентитетима увек има пресудни значај.

У глобализованом свету у којем се политика више не спроводи у некадашњим политичким институцијама, већ у економским и културним, оваква уметничка дела попут Волансових и Александре Вребалов одају симптоме онога што Шуваковић у контексту визуелне уметности назива „битним променама у *ткиву* уметности“ (Šuvaković 2002). Најзначајнија битна промена у односу на уметност модернизма – која је била субверзивна, бунтовна, ангажована или саучесничка, отворено политичка или (привидно) аутономна, очитује се сада у беспоговорно преузетом задатку појединих токова уметности да међу различитим слојевима популације или различитим културама успостављају компромисе и формулишу циљеве заједничке за различите социјалне групе или читава друштва. Тако поједини композитори крајем XX и почетком XXI века поново посежу, као у периоду с краја XIX и почетка XX века, између осталог, за локалним фолклорним традицијама. Овога пута, ипак, то се чини у име „стандардизације“ на тржишту, односно у име транснационалне еманципације локалног израза у наизглед децентрираној мултикултуралној визији света. Потенцирање наводне звучне посебности одређене културе

³³ У композицији *...hold me, neighbor, in this storm...* нема заступања идентитета који нису већ доминантни и стога друштвено признати у патријархалним заједницама.

³⁴ То потврђује и пример *Кронос квартета* којем је важна егзотичност звучног идиома, у овом случају афричког или балканског, без обзира на то да ли је тај звук симболично изједначен са звуком канонског западноевропског идиома или је у односу на тај идиом, макар речима, девалвиран.

или неких њених сегмената нема више, као крајем XIX и почетком XX века, смисао заступања локалног, партикуларног као нечег што је субверзивно у односу на самопрокламовану „универзалност“ у уметности. Напротив. То локално сада јесте у служби „универзалног“ које је, међутим, досегнуто (нескривено) тржишним/економским путем, а не путем уметности. То локално је сада у служби заступања *идеала*, како кажу Жижек и други аутори, *привида* универзалног, толерантног мултикултуралног друштва које не допушта хијерархијске, етничке, расне, родне и друге изворе друштвених конфликта – али не због идеалистичке заштите етничких, расних, родних и других ентитета већ због обезбеђивања услова за што лакше одазивање индивидуа на идеологију, односно због омогућавања неометаног протока капитала.

Уметност, а посебно музичка уметност – због своје апстрактности, тј. немогућности денотативног означавања, најчешће се указује као нешто посебно и изузетно, односно, *изузето* од друштва и његових непрестаних материјалних и симболичких конфликта. Уметност се указује као идеално подручје људскости и тиме реализација идеологије хуманизма – идеологије која поставља људскост као највишу вредност друштва. Уметност је тиме предочена као нешто по себи *лепо* и *позитивно*. Уметност је, међутим, део (привида слике) друштва и као таква подложна је свим манипулацијама друштвеног којима су изложене и све друге области човековог деловања. Политички декларативна или не, ангажована или затворена у сопствени свет, уметност је увек-већ урођена у свет у којем нема „чистих руку“, већ само непрестане борбе за тумачење стварности и правила која ће у тој стварности неко време важити. Зато уметници, као ни теоретичари „нису месије, видовањаци, спасиоци или идеалне свете краве, већ произвођачи, продуценти, извођачи или потрошачи који кроз своју праксу или некакву ‘животну активност’ откривају (или прикривају, свесно или нехотице – прим. В. Р.) пукотине, мрље или слепе улице великих истина и обећаних спасења“ (Šuvaković 2001: 161).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Badju A. (2008) *Pregled metapolitike*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, I. P. „Filip Višnjić“.

Цвејић Б. (2003) „Аутор као продуцент; *Кронос квартет* у перформативним мутацијама света музике“, *Нови Звук* 22: 27–37.

Fuko M. (2006) *Volja za znanjem; Istorija seksualnosti I*, Loznica: Karpos.

Fuko M. (2007) *Poredak diskursa; Pristupno predavanje na Kolež de Fransu (1970)*, Loznica: Karpos.

Goldsvorti V. (2000) *Izmišljanje Ruritanje; Imperijalizam mašte*, Beograd: Geopoetika.

Hall S. (1992) “The Question of Cultural Identity,” у S. Hall, D. Held и T. McGrew (ур.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press.

Jameson F. (1988) „Postmodernizam или kulturna logika kasnog kapitalizma“, у Ivan Kuvačić и Gvozden Flego (ур.) *Postmoderna; Nova epoha или zabluda*, Zagreb: ITRO „Naprijed“.

Lošonc A. (2010) „Da li identitetski obrasci predstavljaju apoteozu kapitalizma?“, *Treći program* 147: 205–236.

Šuvaković, M. и сар.(2001) „Da li Srbija ima evropsku inteligenciju?“, *Treći program* 112: 43–171.

Taylor T.D. (1995) “When We Think About Music and Politics: The Case of Kevin Volans,” *Perspectives of New Music* 33(1–2): 504–536.

Todorova M. (1999) *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Valentina Radoman

IDENTITY POLITICS, MUSIC, AND MUSICAL DISCOURSE
IN THE AGE OF GLOBALIZATION

(Summary)

An immense number of scientific works has been written about the phenomenon of identity. Insisting on consideration of the aforementioned phenomenon has become prominent in social and humanistic sciences – and especially in cultural studies being a specific interdisciplinary field – since the sixties of the 20th century. The numerous researches, unlike the previous studies and understanding of identity as a centered, unchangeable and homogeneous entities that appear as objective social facts, at first led to the conclusion that the identity was complex, multifaceted, changeable, unstable construct which occurred and changed its meaning in various historical, social and discursive contexts. After that, the focus of the research was shifted from the consideration of ways of constructing identity to understanding the occurrence of new aspects of identity, that is, multiplication, fragmentation and destruction of existing identities, especially in the era of globalization.

Along with an explained statement that each art is political, as art by itself is one of ideological instruments which conceals horrible, in terms of Lacanian Real, which would destroy the society if it could be seen, visualized, heard or touched, there have been discussed some aspects of creativity of Kevin Volans and Aleksandra Vrebalov, composers whose works have been promoted and entered into the world of music by *Kronos Quartet*, a musical institution whose work is based on the idea of promoting multiculturalism--an accompanying phenomenon of globalization.

Modern open politicization of works of art and musical institutions, being by themselves political instruments, have been interpreted, in the spirit of conclusions of left-oriented scientists, as a social decision, within neo-liberal capitalism, which enables acceleration of the process of globalization, that is, unimpeded flow of Capital.