

Ivana Vesić
Muzikološki institut SANU
Beograd

Tumačenje umetničkih praksi u diskursu Antonija Gramšija. Ka konstruisanju gramšijevske analize muzike u modernim i postmodernim društvima

274

Apstrakt: Antonio Gramši posvetio je znatnu pažnju razmatranju kulturnih praksi i njihovih funkcije u društveno-istorijskim procesima u svojim teorijskim spisima. Važan segment njegovog istraživanja predstavljala je i analiza umetnosti i književnosti modernog doba koju je na posredan način uključio u širu raspravu o problemu podesnosti istorijskog marksizma kao filozofske i društvene prakse, društvene moći i njene kulturne i istorijske pojavnosti, kulturne i političke emancipacije podređenih slojeva itd. Fokusirajući se u najvećoj meri na eksplikaciju sociokulturnih, političkih i istorijskih dimenzija italijanske književnost od renesansnog do modernističkog perioda, Gramši je razvio nacrt sopstvene verzije marksističke estetike, ponudivši specifična tumačenja problema društvene funkcije umetničkih praksi, prirode umetničkog stvaranja i umetničkog dela, kao i potrošnje umetničkih produkata. U ovom tekstu ćemo razmotriti Gramšijeve uvide o umetnosti u kontekstu njegovih obuhvatnih teorijskih, filozofskih i istorijskih ispitivanja sa namerom da na njihovoj osnovi izvedemo model za analizu muzičkih praksi modernog i postmodernog doba. Cilj takvog poduhvata je ispitivanje dometa / ograničenja gramšijevske analize muzike iz koga bi proistekao kritički osvrt na način primene ključnih koncepata ovog teoretičara u postojećim istraživanjima muzičkih pojava.

Ključne reči: Gramši, filozofija prakse, umetnost, sociologija umetnosti, sociologija muzike.

Deo interesovanja jednog od najznačajnijih teoretičara marksističke orijentacije iz prošlog veka, Antonija Gramšija, obuhvatao je, između ostalog, razmatranje fenomena u vezi sa umetnošću i umetničkim praksama u različitim istorijskim periodima.¹ Iako umetničke pojave nisu zauzimale centralnu poziciju u Gramšijevom diskursu primećuje se da im je on kontinuirano poklanjao pažnju u dužem vremenskom periodu počev od književnih kritika koje je objavljivao u listu *Avanti!* od 1916. do 1920. godine do fragmenata obuhvaćenih u okviru *Zatvorskih beleški* (*Quaderni del carcere*) nastalih tokom dvadesetih i tridesetih godina. Fokus ovog teoretičara bio je prvenstveno na italijanskoj književnosti modernog doba kao i na italijanskoj dramskoj umetnosti i teatru s početka 20. veka, dok su osvrtni na

1 Ovaj tekst je rezultat rada na projektu *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi*, br. 177004, finansiranog od Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije.

druge umetničke prakse (film, muzika) malobrojni i veoma sažeti. Uprkos tome, čini se da je moguće govoriti o opštim uvidima Gramšija u umetnost i umetničke prakse uključujući i muzičke prakse, tačnije da su analitički komentari, te hipoteze i interpretativni okviri koje je autor izneo u vezi sa književnošću primenjivi i na druge oblasti umetničkog delanja. Ovakva vrsta „intervencije“ podrazumeva kao neminovnu posledicu zanemarivanje distinktivnih odlika pojedinačnih umetničkih disciplina, to jest njihovih formalnih, izražajnih i tehničkih osobenosti, ali, što je važnije, ona daje priliku da se pojmi mesto umetničkog delanja u složenoj slici društvenog sveta koju je konstruisao sam Gramši.

Gramšijevi osvrtni na umetnost i književnost iako važni u kontekstu njegovih obuhvatnih razmatranja uloge kulturne sfere u generisanju političke i društvene moći, te društvenih promena nisu privukli značajniju pažnju teoretičara koji istražuju ove oblasti. Primera radi, nijedan autorov spis o umetnosti i književnosti nije uvršćen u antologiju *Marksizam i književna kritika (Marxism and Literary Criticism)*, kapitalno izdanje iz 1976. godine u kome je književni teoretičar Teri Iglton (Eagleton) po prvi put na engleskom jeziku izdvojio ključne tekstove o umetnosti i književnoj praksi marksistički orijentisanih autora nastale u periodu od polovine 19. veka do šezdesetih godina dvadesetog veka. Pored toga, ni poznati američki književni kritičar i proučavalac marksističke estetike Frederik Džejmson (Jameson) nije opširnije diskutovao o Gramšijevim stajalištima u svojoj studiji *Marksizam i forma (Marxism and form, 1971)*, načinivši samo kratak komentar o tome (Buttiegieg 1983). Jedan od razloga zanemarivanja Gramšijevih postavki umetnosti i književnosti, posebno u toku prvih nekoliko decenija nakon Drugog svetskog rata, mogao je da bude nedostatak adekvatnog uvida u celokupnu zaostavštinu ovog teoretičara u datom segmentu u vidu filološki stručno obrađenih i hronološki razvrstanih spisa, što je učinjeno tek 1975. godine, odnosno tokom osamdesetih godina prošlog veka. Ipak, stiče se utisak da je i decenijama nakon pojave kritičkih izdanja njegove kompletne zaostavštine i prevoda na najvažnije svetske jezike, izostalo temeljnije sagledavanje ovih postavki. Osobito je, u tom kontekstu, primetno nepostojanje detaljnijeg uvida u odnos između Gramšijevih tumačenja umetnosti i književnosti i njegovih pogleda na istorijski materijalizam, genezu i „disperziju“ društvene moći, kao i na fenomen subalternog. Svakako da umetničke i književne pojave uprkos „relativno autonomnoj“ pozicioniranosti u odnosu na političke i šire društvene pojave u okviru Gramšijevog istraživačkog opusa, ne mogu da se odvoje od njih budući da su, svaka pojedinačno, predstavljale važan segment obuhvatnog, interdisciplinarnog projekta istraživanja modernih društava i njihove istorijske trajektorije koji je na specifičan način predodčen u zatvorskim beleškama.² Za razliku od svojih savremenika Gramši nije ponudio celovitu

2 Mada je većina Gramšijevih književnih kritika, kao i deo spisa o umetnosti nastala pre njegovog odlaska u zatvor 1927. godine, to ne znači da ih ne treba imati u vidu prilikom razmatranja autorovog poimanja umetnosti u okviru modernih društava. Razlog tome je

i sistematično razrađenu teoriju umetnosti ili književnosti, ali je uključivši analizu umetničkih fenomena u okviru razmatranja političkih i sociokulturnih pojava iz različitih istorijskih perioda jasno ukazao na potrebu za pažljivijim odnosom prema „kulturnoj istoriji“ i istoriji umetnosti u okviru proučavanja razvoja društava, posmatrajući ih kao valjan izvor pokazatelja kratkoročnih i dugoročnih društvenih kretanja. Osvrćući se na umetnost i književnost pojedinih epoha iz tako široko postavljenog okvira, Gramši je uspeo da kreira distinktivno stajalište među teoretičarima, estetičarima i sociolozima umetnosti tog vremena, posebno od kraja dvadesetih do polovine tridesetih godina prošlog veka. Može se reći da je on, naročito kroz zatvorske beleške, nagovestio sopstvenu verziju marksistički zasnovane teorije umetnosti (i književnosti) koja je odudarala kako od tada aktuelne „marksističke estetike“ razvijene u Sovjetskom savezu, tako i od dominantnih pravaca u estetici, sociologiji i filozofiji umetnosti na tlu Evrope u ovom periodu.

276

U daljem tekstu razmotrićemo ključne pretpostavke na kojima se zasnivalo Gramšijevo tumačenje umetničkih praksi modernog doba, fokusirajući se na njegov odnos prema problemu društvene funkcije umetničkih praksi, prirode umetničkog stvaranja i umetničkog dela, te potrošnje umetničkih produkata. Posebnu pažnju posvetićemo sagledavanju Gramšijevih uvida o umetnosti u kontekstu njegovih obuhvatnih teorijskih, filozofskih i istorijskih ispitivanja, sa namerom da istaknemo vidove sudelovanja umetničkih praksi u društveno-istorijskim, te hegemonijskim i kontrahegemonijskim procesima. Nakon što predočimo okvire Gramšijeve pozicije u posmatranju umetničkih pojava ukazaćemo na moguću postavku analize muzičkih praksi koja bi iz nje proizašla imajući u vidu nekoliko ciljeva. Pre svega, „prevođenje“ Gramšijevih zamisli polja umetnosti i književnosti u oblast muzičkog polja omogućava da se uvide dometi/ograničenja analitičke aparature dedukovane iz autorovih originalnih teorijskih postavki kada je reč o proučavanju muzički praksi. To bi ujedno doprinelo formulisanju dovoljno utemeljenog kritičkog osvrta na načine primene Gramšijevih najznačajnijih koncepata, posebno koncepta hegemonije u postojećim istraživanjima muzičkih praksi.

Gramšijevo viđenje umetničkog delanja u kontekstu njegove „filozofije prakse“

Smatrajući da istorijski materijalizam u Marksovoj (Marx) interpretaciji može da predstavlja pogodnu platformu za razumevanje funkcionisanja savremenih društava uz izvesna preoblikovanja u vidu redefinisanja pojmova ili isticanja u većoj meri, te potiskivanja pojedinih dimenzija, Gramši je došao do sopstvene varijante ove filozofske paradigme u vidu takozvane filozofije prakse. Preuzevši pojam filozofije prakse od Antonija Labriole (Labriola) (Dainotto 2009) čije je napore s kraja

prvenstveno u činjenici da su u ovim tekstovima sagledani određeni aspekti umetničke produkcije koji su u zatvorskim beleškama ostali zapostavljeni.

19. veka da preusmeri marksističku misao od zaokreta u vulgarno-materijalističku ili idealističku orijentaciju posmatrao u afirmativnom svetlu, on je započeo rad na reviziji marksističkog diskursa koja bi omogućila njegovu veću operacionalnost i fleksibilnost spram tada aktuelnih društvenih pojava i ujedno bi služila kao protivteža pojednostavljenim „čitanjima“ Marksa, poput onog koje je izneo Buharin (Bukharin) u svom spisu *Teorija istorijskog materijalizma: popularni priručnik marksističke sociologije*. Vraćajući se na Marksa, odnosno insistirajući na reinterpretaciji njegovih postavki uz oslanjanje na Labrioline uvide, Gramši je došao do nekoliko ključnih inovacija u vidu, između ostalog, redefinisanja pojmova baze i nadgradnje (*Basis, Überbau*), kao i tumačenja relacija između dve „sfere“.³

Pre svega, jedan od značajnijih iskoraka u odnosu na Marksovu postavku jeste tumačenje struktura nadgradnje u koje Gramši pored takozvanog političkog društva (političke i juridičke institucije), uključuje i civilno društvo (obrazovne i religijske institucije, privatna udruženja, političke partije, mediji) smatrajući ih njenim najznačajnijim oblastima. Kao deo date strukture, to jest kao jedan vid ideoloških formi, on poima i naučnu i umetničku praksu, smatrajući da i one poput političke, juridičke i religijske prakse predstavljaju ovaploćenje „agonističkih formi koje se nadmeću da postanu esencijalne pojavnosti kontradiktornog sadržaja, nudeći razrešenje suprotnosti u ekonomskoj strukturi društva [...], tako što ih nivelišu i uravnotežuju ili ih dodatno pojačavaju dovodeći do momenata krize“ i ujedno omogućavaju društvenim akterima da na „praktičan“ način spoznaju činioce koji determinišu njihov život u konkretnim istorijskim okolnostima“ (Thomas 2009: 172, 101).

Umetničke prakse poput drugih ideoloških formi za Gramšija nisu mehanički odraz ekonomske strukture i njenih gibanja već su sa njom u dijalektičkom odnosu, čineći organski sjedinjenu celinu u vidu istorijskog bloka u kome su „materijalne sile sadržaj, a ideologije forma“ (Gramši 1999: 690, 707). Umetničko delanje, kao i druge vrste delanja oblikovano je spregom odgovarajućih društvenih i istorijskih uslova, opirući se preciznom uokvirivanju i definisanju. Ne može se, sudeći prema Gramšijevim spisima, govoriti o umetnosti *per se* već uvek o umetnosti u jasno određenim vremensko-teritorijalnim granicama, uslovljenim međud odnosom materijalnih, proizvodnih i ideoloških elemenata kako su formirani u tim granicama. Naime, kako on ističe, budući da „nije moguće zamisliti pojedinca izvan društva, pa prema tome ni bilo kojeg pojedinca koji ne bi bio povijesno određen, očito je da [se] [...] ni umetnik ni bilo koja njegova delatnost ne mogu zamisliti izvan društva, i to određenog društva“ (Gramši 1984: 58–59).

Kakva je priroda umetničkog delanja, kao i umetničke spoznaje, imajući u vidu Gramšijeve postavke? Ukoliko uzmemo u obzir odlomke iz *Zatvorskih beleški* ne

3 Detaljnije o Gramšijevim postavkama istorijskog materijalizma videti u: Dainotto 2009; Thomas 2009; Haug 2011.

nailazimo na jasnu definiciju umetničkog stvaranja. Gramši zapravo prepoznaje isključivo dve vrste motiva kada je reč o ljudskom delanju – praktični i naučni, pri čemu praktični motiv ima za cilj „razvoj ekonomskog života“, dok je naučni usmeren prema „otkrivanju poretka u prirodnom okruženju, opisivanju i klasifikovanju stvari“ (Gramši, prema Adamson 1980: 34). Budući da kreativni porivi koji usmeravaju umetnički rad svakako ne mogu da se svrstaju u jednu od dve pomenute kategorije, postavlja se pitanje pozicioniranja ove vrste delanja u Gramšijevoj teorij-skoj konstrukciji. Nesumnjivo je da je Gramši uviđao autonomnost estetske sfere u odnosu, na primer, na filozofsku i moralnu sferu, što se može zaključiti na osnovu činjenice da je, analizirajući umetničke prakse iz različitih epoha, jasno odvajao umetničke od drugih vrsta ciljeva – naučnih, političkih, moralnih, proisteklih kao kompleksan rezultat umetničkog stvaranja, ipak, za razliku od procesa koji se uspostavljaju *a posteriori* stvaralačkom oni koji ga prate ili mu prethode nisu detaljnije sagledani. Jedan od retkih osvrtâ na taj problem izneta je u fragmentu „Degeneracija umetnosti“ (Gramši 1984: 58–59) koncipirano kao kritički osvrt na Kročevu teoriju poetike. Naime, suprotstavljajući se stavu da umetnik kreira „to jest ’označuje’ izvanjski svoje fantazme samo da bi ih ’zadržao u sećanju’ kako bi mogao ponovno proživjeti stvaralački trenutak“, Gramši insistira na tome da je svrha umetničkog delanja „izvanjsk(o) oblik(ovanje), objektivira(nje), (te) čin(jenje) povijesnim svoj(ih) fantaz(ama)“. „Istorizovanje sopstvenih fantazama“, ako imamo u vidu Gramšijevu teoriju prakse, svakako ne predstavlja vid ispoljavanja slobodne volje pojedinca već je podložno višestrukim ograničenjima zahvaljujući posredovanju na relaciji pojedinac–kolektiv–društvo–istorija. Samim tim, umetnički čin se nameće kao rezultat složene interakcije između umetnika–pojedinca, umetničke zajednice, nacionalne zajednice sa svim njenim klasnim podelama i ideološkim formama, te internacionalne zajednice u konkretnom istorijskom trenutku.

Umetnik kroz stvaralački čin „sažima obeležja određenog socioistorijskog momenta“ na različite načine i sa nejednakim uspehom kada je reč o estetskim postignućima (Gramši 2000: 393), pri čemu Gramši ne problematizuje odnos između umetničkog delanja i različitih tipova umetničke produkcije koji postoje u datom momentu. Iako, naime, nedvosmisleno uočava podeljenost književne produkcije tokom 19. veka koja se manifestuje kroz distinktivnost njenih žanrovskih okvira, te postavljenih estetsko-komercijalnih dometa (Gramši 1984: 85–87), Gramši ne dovodi ovu pojavu u vezu sa samim stvaralačkim činom, odnosno ne apostrofirâ je u sklopu razmatranja motiva delanja umetnika. Svakako da je on svestan činjenice da su kvalitativne razlike u umetničkom stvaranju produkt, između ostalog, i razlika u ciljevima umetnikovog činjenja koje su oposredovane kroz žanrovsku hijerarhiju, međutim, njegovu pažnju prevashodno zaokuplja problem „društvene odgovornosti“ umetnika, odnosno svojevrsne osvešćenosti umetnika kada je reč o društvenoj i istorijskoj stvarnosti u kojoj dela. Umetnik, poput kritičara ili intelektualca, treba da ima uvid u klasne antagonizme i pojave koje iz njih proizlaze ra-deći na prevazilaženju sopstvene društvene i kulturne distance spram podređenih

slojeva. To posebno važi za umetnike Gramšijevog vremena koje je on, zajedno sa drugim predstavnicima kulturne i intelektualne elite smatrao važnim akterima u procesu realizacije (kontra)hegemonijskog projekta podređenih klasa kroz genezu nacionalno-narodne umetnosti kao novog tipa umetničke prakse.

Gramšijevi kriterijumi evaluacije umetničkih dela

Umetničko delo prema Gramšijevom mišljenju predstavlja jedinstvo sadržaja i forme (Gramši 1984: 54–57), pri čemu sadržaj proističe iz šireg sociokulturnog konteksta u kome ono nastaje, dok je forma rezultat tehničko-izražajnih kapaciteta dostignutih u određenom istorijskom trenutku. Dva aspekta umetničkog dela nisu u statičnom odnosu već u jednoj vrsti procesa permanentne transformacije koji je rezultat promenljivosti svakog od njih pojedinačno i u totalitetu u društveno-istorijskim okvirima. Iako je distinktivnost ovih aspekata nedvosmislena i jasno opaziva u različitim istorijskim aktuelizacijama, prosuđivanje dometa umetničkog dela neminovno mora da obuhvati praćenje njihovog dinamičnog međuodnošenja, jer u suprotnom izlazi iz okvira estetike ili istorije umetnosti krećući se u polju drugih disciplina u kojima nije moguće izdvojiti umetničke činjenice spram kulturnih, društvenih, političkih i dr. Shodno tome, Gramši odbacuje usredsređivanje isključivo na sadržaj umetničkog dela kao relevantnog merila njegovog značaja. Naime, kako on ističe:

279

Dva pisca mogu predstavljati (izražavati) isti društveno-povijesni trenutak ali jedan od njih može biti umjetnik, a drugi obično škralbalo. Tko misli da je sve riješio ograničavajući se na opis onoga što ta dvojica predstavljaju ili izražavaju na društvenoj razini, to jest više ili manje uspješno sažimajući obilježja određenoga društveno-povijesnoga trenutka, zapravo nije ni doirnuo pravu umjetničku problematiku. Sve to može biti, dapače, sve je zasigurno i korisno i važno, ali na nekom drugom području – mislimo na političku kritiku, kritiku običaja, borbu za rušenje i prevladavanje stanovitih strujanja osjećajnosti i vjerovanja, stanovitih stavova prema životu i svijetu; nije to kritika i povijest umjetnosti, pa i ne može biti predočena kao takva“ (Gramši 1984: 22).

Ili:

Možda sam odvajao estetski užitak i pozitivan sud o umjetničkoj ljepoti, to jest duhovno stanje oduševljenja za umjetničko djelo kao takvo, od moralnog oduševljenja, što znači od sudjelovanja u umjetničkom svijetu, a takvo mi se odvajanje čini ispravnim i potrebnim. Mogu se estetski diviti Tolstojevu *Ratu i miru*, a ipak ne prihvatiti ideološku bit knjige: kad bi se te dve činjenice poklapale Tolstoj bi bio moj *vademecum*, moj *livre de chevet* (Gramši 1984: 42).

Vrednovanje umetničkog dela iz perspektive kritičara ili estetičara, sudeći prema Gramšijevim postavkama (1984: 28–31) treba da proistekne iz sagledavanja procesa uobličavanja njegovih formalno-sadržajnih elemenata, kao i povezanosti tog procesa sa društvenim i istorijskim okolnostima u kojima je ono nastalo. Kao što posmatranje određenog ostvarenja kroz prizmu političkih ili moralnih „kvaliteta“ njegovog sadržaja podrazumeva negaciju umetničke prirode tog ostvarenja, isti efekat ima i fokusiranje isključivo na formalne elemente, bez osvrta na kulturnu, društvenu i istorijsku dimenziju. Zanemarivanje tih dimenzija neminovno dovede do redukovanja umetničkih tvorevina na puke aistorijske apstrakcije koje usled svoje transcendentnosti gube umetnički (i društveni) karakter. Budući da umetničko delo za Gramšija predstavlja rezultat oposredovanja određene društveno-istorijske stvarnosti, tačnije njenog objektiviranja i istorizovanja kroz stvaralački čin umetnika, samim tim, i način i sadržaj izvođenja tog procesa moraju da budu od podjednake važnosti u oceni njegovog dometa.

280

Jedan od bitnih kriterijuma vrednovanja umetničkog dela u Gramšijevoj postavci jeste i motiv delanja umetnika od koga zavise kako njegova ideološka tako i estetička svojstva. S tim u vezi, od posebnog značaja je uviđanje toga da li je umetničko delo proisteklo iz spontano doživljene i na individualan način „prevedene“ stvarnosti ili je reč o produktu zasnovanom na racionalnoj kalkulaciji, to jest na pretpostavci ostvarenja materijalne i simboličke dobiti uz reprodukovanje postojećih modela istorizacije. Gramši prepoznaje nekoliko kategorija umetnika, te oblika umetničkog delanja imajući u vidu umetnikov stav prema tipovima dobiti (društvena, materijalna ili simbolička) koje namerava da ostvari kroz stvaralački rad, kao i prema problemu inovativnosti (Gramši 1984: 37–38). Reč je o „racionalnim konformistima“ – umetnicima koji poštuju društvene konvencije u onoj meri u kojoj ih to ne sprečava da ispoljavaju svoju individualnost i „izvornost“, zatim o „lažnim konformistima“ – umetnicima koji teže strogoj konvencionalnosti, potiskujući svaki vid spontanosti i iskrenosti, kao i nekonformistima – umetnicima koji na sve načine pokušavaju da se razlikuju od drugih, tragajući za „jeftinom originalnošću i personalnošću“ (Gramši 1984: 38). Gramši je nesumnjivo bio naklonjen prvoj kategoriji, smatrajući da bi jedino kroz jednu vrstu „disciplinovane spontanosti“ u kojoj bi se ukrstili individualizam, iskrenost i afirmativan i aktivan odnos prema umetničkoj prošlosti moglo da nastane delo koje bi na odgovarajući način obuhvatilo gibanja njemu svojstvenog istorijskog trenutka. Nasuprot tome, izričito odbacivanje učinka prethodnika, kao i postuliranih umetničkih normi upućuje na površno i društveno „neodgovorno“ činjenje budući da kao rezultat ima prvenstveno privlačenje pažnje recipijenata proizvođenjem „efekta radi efekta“.

Za Gramšija lažni konformizam ili nekonformizam nisu problematični samo zbog specifičnog odnosa umetnika prema istoriji prakse u kojoj dela ili stvarnosti iz koje crpi umetnički građu, već i zbog svojevrsnog utilitarnog pristupa stvaralačkom radu bez obzira na to da li je reč o kreiranju radi postizanja određenog

političkog, moralnog ili komercijalnog efekta. U nizu odlomaka iz *Zatvorskih beleški* (Gramši 1984: 37–38, 64–66, 73) on se nedvosmisleno suprotstavlja oslanjanju na utilitarni princip u umetničkom delanju polazeći od pretpostavke da takva praksa sužava definiciju umetnosti, da je deautonomizuje i lišava posebnosti u odnosu na druga polja delanja. Stvaranje koje ne dovodi do estetskog uživanja, već ima za cilj isključivo političko i moralno prosvetavanje ili materijalnu korist umetnika, ne može da se pojmi kao čisto umetničko, jer ne uspeva da na umetnički specifičan način istorizuje društvene protivrečnosti iz kojih proističe, tačnije – ne predstavlja organsku umetničku ideološku formu, već „arbitrarnu, racionalističku ili 'voljnu'“ (Gramši 1999: 707).⁴ Ono jeste produkt određenog socioistorijskog trenutka, ali nije i istorično što je kvalitet koji nužno nastaje samo iz „umetnički“ orijentisanog umetničkog delanja – onog koje proizlazi iz čisto umetničkih razloga i zasniva se na izražavanju umetničkih problema potvrđujući autonomnost estetske sfere u strukturi nadgradnji.

Istoričnost i autonomnost umetničkog čina za Gramšija predstavljaju osnov kako za prosuđivanje tvorevina iz umetničke prošlosti, tako i savremene umetnosti i umetnosti budućnosti. Ta dva merila ključno su ishodište u negaciji projekta „proleterske umetnosti“ koji on označava pojmom „nova umetnost“ ili „nacionalno-narodna umetnost“. Osvrćući se na problem stvaranja umetnosti koja bi proisticala iz hegemonijskih aspiracija potlačenih slojeva, Gramši odbacuje mogućnost nastanka takve umetničke pojave bez odgovarajućih sociokulturnih preduoslova. S tim u vezi on napominje da je

281

jasno da treba govoriti o borbi za novu kulturu, a ne za novu umjetnost [...] Boriti se za novu umjetnost značilo bi boriti se za stvaranje novih individualnih umjetnika, što je apsurdno, jer umjetnika ne možemo stvoriti umjetnim putem. Moramo, dakle, govoriti o borbi za novu kulturu, to jest za nov moralni život koji mora biti intimno vezan uz novu intuiciju života sve dote dok ona ne postane novim načinom osjećanja i viđenja zbilje [...]. Kažemo li da se umjetno ne mogu stvoriti individualni umjetnici, to, dakako ne znači da novi svijet kulture za koji se borimo [...] neće nužno potaknuti i pojavu 'novih umjetnika'. Ne možemo, naime, reći da će Petar ili Pavao postati umjetnici, ali možemo ustvrditi da će iz toga gibanja nastati novi umjetnici“ (Gramši 1984: 26).

4 Odbacivanje utilitarnog principa kao primarnog pokretača umetničkog delanja, te kreiranja umetničkih ostvarenja nije u suprotnosti sa Gramšijevom idejom o društvenoj odgovornosti umetnika. Naime, sudeći prema pojedinim fragmentima iz *Zatvorskih beleški* (Gramši 2000: 364–370) društvena odgovornost umetnika leži u prevazilaženju klasnih razgraničenja otelovljenih u međusobno distanciranim i nesamerljivim kulturnim svetovima dominantnih i podređenih društvenih slojeva, tačnije u pronalaženju one vrste formalno-sadržajnog izraza koji bi imao u vidu i intelektualne potrebe needukovane i neprosvećene većine. Takvu vrstu izraza ne treba poistovetiti sa onom tipičnom za didaktičku ili angažovanu umetnosti, jer nema za cilj nametanje niti promovisanje konkretnih političkih programa ili moralnih vrednosti.

Određena vrsta „planiranja“ ili racionalne intervencije unutar umetničke prakse koja podrazumeva zanemarivanje njene usidrenosti u društveno-istorijsku stvarnost ne bi bila opravdana imajući u vidu kako umetničke rezultate, tako i samu potrošnju ovako stvorenih produkata. Zapravo, nesposobnost onih kojima je takva umetnost namenjena da je pojme, jer im za to nedostaju adekvatni mehanizmi apropijacije, samo bi dodatno naglasila njenu aistoričnost i neprikladnost.

Umesto promišljanja mogućih sadržajno-formalnih osobenosti „nove umetnosti“, što je za Gramšija neodrživo i problematično u teorijskom smislu, on usmerava pažnju na razmatranje okolnosti ustanovljenja nove kulture, razrađujući svoje postavke kontrahegemonije, organskih i tradicionalnih intelektualaca, obrazovanja podređenih slojeva i dr. Na taj način, on iznosi detaljnu i obuhvatnu teorijsku eksplikaciju preduslova za uspostavljanje hegemonijskog projekta subalternih klasa, verujući da će njihovo istorijsko otevljenje koje može da nastupi samo nakon intenzivnog prosvetavanja, adekvatnog političkog organizovanja i svojevrstne „katarze“ u vidu kolektivnog samoosvešćivanja rezultirati i transformacijom umetničke prakse.

282

Još jedna od bitnih pretpostavki koja proističe iz Gramšijevih razmatranja problema „nove umetnosti“ tiče se odnosa umetnosti prema istorijskom vremenu (Gramši 1984: 28–31). Umetnost, prema Gramšiju, nema sposobnost da nagoveštava moguće, te da naslućuje društveni svet u nastajanju i njegove naznake prisutne u društvenoj stvarnosti. Ona stoga ne može da ima utopijski karakter, jer je uvek okrenuta sadašnjosti onakvoj kakvoj ona jeste u određenom istorijskom trenutku. Upravo ta fokusiranost na „sada i ovde“, na fiksiranje specifičnih društveno-istorijskih vremenskih isečaka u umetničkom činu i tvorevinama, čini sferu umetnosti distinktivnom u odnosu na sferu politike, filozofije i dr., omogućavajući da se umetnički rad pojmi kao jedinstven u odnosu na druge vrste delanja.

Gramšijeva filozofija umetničkih praksi: osvrt na ključne elemente

Sistematizovanje Gramšijevih nesistematično iznetih pogleda na umetnost i književnost otkriva, s jedne strane, obuhvatnost autorove perspektive koja je rezultat problematizovanja različitih, veoma nesrodnih aspekata umetničke i književne prakse (ontoloških, epistemoloških, socioloških, antropoloških i dr.), a, s druge strane, postojanje određenih konceptualnih „enigmi“ poput nejasnoća značenjskih okvira predočenih pojmova i postavki. Kompleksnost Gramšijevе teorijske konstrukcije svakako treba tražiti u temeljnosti zahvata na kojoj je zasnovana u vidu široko shvaćene i dosledno sprovedene interdisciplinarnosti analitičkog postupka, ali i u načinu izvođenja tog zahvata čije su tekstualno opredmećenje pojedini autori uporedili sa formom lavirinta (Francioni 1984, prema Thomas 2009: 83).

„Složenost“ i „enigmatičnost“ kao ključne odlike Gramšijevе misaono-tekstualne kreacije mogu da se tumače, osim toga, a moguće je i razumeti ih kao rezultat specifičnog poimanja načina razrešenja jednog od najznačajnijih filozofskognoseoloških problema poput prevazilaženja dualizma teorije i prakse. Važnost datog problema na poseban način se ukazuje u slučaju Gramšijevih razmatranja umetnosti i književnosti, gde se dualizam teorija/praksa aktuelizuje ne samo kroz pronalaženje adekvatnih teorijskih modela eksplikacije različitih vidova pojavnosti umetnosti i književnosti i njihovog jezičkog i tekstualnog predočavanja, već i kroz stalno kruženje između perspektiva umetničke i književne teorije i umetničke (književne) kritike, estetike i sociologije umetnosti, kao i između distinktivnih dimenzija umetničkih ostvarenja – formalnih i sadržajnih, estetskih i ideoloških, čisto umetničkih i kulturnih (društvenih, istorijskih, političkih). Njegovi spisi o umetnosti, posebno oni iz „zatvorskog“ perioda jasno ukazuju na potrebu stalnog spiralnog kretanja između dualizama različitog tipa na nekoliko nivoa – najpre kroz pokušaj formulisanja filozofije umetničke prakse na osnovu filozofije prakse kao posebne verzije istorijskog materijalizma na osnovu posmatranja manifestacija umetnosti iz divergentnih istorijskih perioda (što bi predstavljao najopštiji nivo), potom kroz analizu pojedinačnih ostvarenja ili grupe ostvarenja određenog umetnika uz pomoć koje se istovremeno odvija primena, razrada i dopuna opštih teorijskih uvida i, najzad, kroz posmatranje određenih umetničkih tendencija u jasno definisanim istorijskim okvirima sa ciljem da se na konkretnim primerima ukaže na način funkcionisanja umetničkih praksi u kapitalističkim društvima, tačnije na relacije sa njima svojstvenim kulturnim i političkim praksama.

283

Kruženjem između različitih nivoa Gramši pokušava da obuhvati umetničke pojave u njihovoj višedimenzionalnosti istovremeno praveći otklon od redukcionističkih, vulgarnomaterijalističkih ili idealističkih pristupa karakterističnih za značajan deo njegovih savremenika. Važnost potrebe da se ukaže na složenu prirodu umetničkih ostvarenja uviđa se kako kroz načine definisanja umetničkog dela i umetničkog stvaranja, tako i kroz analize pojedinačnih dela ili umetničkih epoha. Misli se, pre svega, na insistiranje na sagledavanju formalnih i ideoloških aspekata umetničkih tvorevina, rekonstruisanju poetičkih i političkih okvira umetničkog stvaranja, uz paralelno razvijanje temeljnog prikaza istorijskog konteksta u kojima one nastaju što podrazumeva uočavanje klasnih antagonizama i njihove emanacije u kulturnoj sferi, uloge dominantnih slojeva u kreiranju umetničke potrošnje i obrazaca ukusa, značaja kulturnih potreba i navika konzumenata iz podređenih klasa, uticaja štampanih medija, borbi za ostvarivanje komercijalnog uspeha ili umetničkog prestiža u svetu umetnosti i dr. Ovim putem priprema se osnova za nacrt moguće verzije istorije umetnosti u kojoj bi u odgovarajućem vidu bile sažete različite dimenzije umetničkih dela bez upadanja u zamke redukcionizma u vidu njenog poistovećivanja sa kulturnom i političkom istorijom ili potpunog deistorizovanja.

Primećuje se da Gramši izbegava preciznije da odredi pojedine zamisli koje zauzimaju važno mesto u njegovoj filozofiji umetničke prakse. Reč je, pre svega, o konceptu objektiviranja stvarnosti, to jest istorizacije, čije se značenje ne sasvim jasno nazire u brojnim tekstualnim fragmentima u okviru *Zatvorskih beleški*. U jednom od njih Gramši je i sam načinio pokušaj da detaljnije objasni istorizaciju, ali je otvarajući niz važnih pitanja (Gramši 1984: 23) ipak izostavio odgovor. Takav postupak može da se tumači namerom da se dati koncept tretira kao otvoren koncept čije bi se granice uspostavljale na fleksibilan način stalnim uključivanjem novih i različitih primera iz istorije umetničkih praksi. U tom slučaju istorizaciju treba shvatiti kao skup različitih, pojedinačno izvedenih istorizacija u distinktivnim istorijskim, kulturnim i društvenim uslovima, a ne kao obrazac koji se reprodukuje i kroz taj proces transformiše. Ovakvo objašnjenje čini se da je u duhu Gramšijevog apsolutnog historicizma i imanentizma (Thomas 2009), međutim ostaju izvesne nedoumice u vezi sa tim kako, na primer, pojmiti društvenu odgovornost umetnika, to jest njegovo samoosvešćivanje i ulogu u kontrahegemonijskim procesima sa antiutopijskom zamisli umetnosti, to jest sa pretpostavkom fokusiranosti umetničkog dela na jedan segment parcijalno shvaćene realnosti, bez mogućnosti naslućivanja budućnosti.

284

Nacrt „gramšijevske“ analize muzičkih praksi

Budući da Gramši nije konstruisao zaokružen model za tumačenje umetničkih praksi, samim tim ni analiza muzike proizašla iz njegovih uvida svakako ne može da se zasniva na čvrsto postavljenim interpretativnim okvirima. Umesto toga, adekvatnija je jedna vrsta fleksibilnog i otvorenog analitičkog pristupa koji bi počivao na nekoliko ključnih pretpostavki. Pre svega, misli se na ideju o umetnosti kao društveno-istorijski determinisanoj praksi i kao instrumentu oblikovanja pogleda na svet, delanja i „osećajnosti“ društvenih aktera, umetničkoj sferi kao posebnoj, autonomnoj sferi u odnosu na političku, kulturnu, filozofsku (naučnu) i dr., umetničkim tvorevinama kao ideološkim formama ili kao segmentu strukture nadgradnji, te umetničkom stvaranju kao političkom delanju. Na osnovu datih pretpostavki, kao i pojedinačnih Gramšijevih analitičkih poduhvata, moguće je izvesti nacrt analitičkog postupka za istraživanje muzičkih praksi.

„Gramšijevska“ analiza muzike podrazumevala bi prvenstveno detaljno sagledavanje istorijskih, političkih, kulturnih i društvenih okolnosti u kojima funkcionišu proučavane muzičke pojave sa posebnim fokusom na klasne podele i njihovo političko i kulturno manifestovanje u konkretnom društvu. S tim u vezi važno je praćenje delanja dominantnih klasa, naročito sloja intelektualaca kao bitnih aktera u hegemonijskim procesima, ali i posmatranje subalternih slojeva, to jest njihovih kulturnih navika i potreba. Uloga umetničkih (muzičkih) praksi u stvaranju ili podupiranju kulturne distance između društvenih slojeva, te omeđenosti i hermetičnosti njihovih kulturnih svetova zahteva naročitu pažnju u analitičkoj

proceduri pri čemu je od izuzetnog značaja definisanje ključnih „varijabli“. Imajući u vidu Gramšijev primer, ne postoji jedan jasno uokviren skup pojava koje je potrebno pratiti, jer je umetnost/muzika determinisana brojnim, istorijski promenljivim činiocima. Ipak, to ne znači da nije moguće izdvojiti izvesne fenomene ili procese kao prioritetne prilikom posmatranja. Svakako, jedan od važnijih zadataka je uočavanje načina posredovanja društvenih protivrečnosti kroz muzičke prakse, tačnije nivoa i vidova kroz koji se ono realizuje u konkretnom istorijskom i prostornom kontekstu. U tom smislu, sledeći Gramšija, pored celokupnog polja kulture, načina njegove organizacije i relacija između aktera i institucija, važno je imati u vidu i medijsko polje, tačnije nadmetanja unutar njega i, naposljetku, čitavo civilno društvo sa sopstvenim podelama, antagonizmima i hijerarhijama. Budući da se proces posredovanja u različitim istorijskim periodima i tipovima društava odvija u divergentnim okolnostima, to zahteva fleksibilnost prilikom selekcije dimenzija ili parametara putem kojih se prati njegovo manifestovanje.

Jedan od bitnih koraka u analizi muzike predstavljalo bi i određenje tipa produkcije koji se proučava (komercijalni/popularni ili umetnički), s obzirom na činjenicu da to u značajnoj meri određuje sled analitičkih operacija. Poseban doprinos Gramšijevih proučavanja umetničkih praksi jeste ideja o nediskriminatornosti istraživača prilikom odabira tipa produkcije zasnovana na pretpostavci da i najkomercijalniji oblici nisu beznačajni u naučnom smislu uprkos neodgovarajućim umetničkim rezultatima, jer doprinose otkrivanju određenih kulturnih tendencija unutar proučavanog društva ili njegovog segmenta, kao i uviđanje potrebe za razvijanjem različito usmerenih analitičkih pristupa u vezi sa proučavanjem neistovetnih tipova umetničke produkcije. Naime, izuzev u slučaju kada se pravi jedna vrsta preseka umetničke prakse u konkretnom društvu, teorijski je neopravdano primenjivanje istih analitičkih kategorija na komercijalne i visokoumetničke tvorevine. Dok uviđanje formalno-sadržajnih elemenata može da bude plodotvorno u posmatranju ostvarenja sa umetničkim pretenzijama, dotle je diskutabilna njegova svrsishodnost ukoliko se imaju u vidu produkti komercijalnog karaktera. Kada je reč o analizi muzike, gramšijevski pristup bi, u kontekstu popularne muzike, počivao pre svega na razmatranju relacija između vida produkcije i potreba potrošača, a zatim i funkcije te produkcije u oblikovanju njihovog ponašanja i pogleda na svet, dok bi u kontekstu visokoumetničke muzike akcenat bio u većoj meri usmeren na formalno-strukturalne aspekte pojedinačnih dela, kao i na analizu stvaralačke poetike.

Ipak, ovakve vrste podela, to jest klasifikacije prioriternih dimenzija u analitičkom postupku treba shvatiti sasvim uslovno. Ukoliko bismo sledili Gramšijev primer, onda je jedini odgovarajući „metod“ istraživanja, bez obzira na vrstu umetničke produkcije koja se razmatra, onaj koji bi predstavljao svojevrsnu studiju slučaja zasnovanu na širokoj kontekstualizaciji određene pojave ili procesa funkcionalno usmerenu u pravcu problema koji su postavljeni kroz njegovu filozofiju

prakse. Analitičke operacije trebalo bi da prati autokritički i autorefleksivan osvrt istraživača na sopstveno delanje koji bi imao za cilj „samoosvešćivanje“ u pogledu društvenih i političkih dimenzija istraživačkog rada. Svest o mnogostrukim efektima delanja istraživača/kritičara, posebno onim koji prevazilaze neposredne okvire prakse, neophodno je inkorporirati u analitičke okvire, makar u indirektnom vidu. Pored toga, bitan element je i kritički odnos prema konceptualnom okviru na koji se istraživač oslanja, kao i strogost u njegovoj postavci i formulisanju. Neprecizna definicija pojmova ili nejasno formulisanje pretpostavki i njihovo izvođenje, kao i bilo koji vid logičke nedoslednosti bili bi u potpunoj suprotnosti sa pristupom koji je Gramši negovao proučavajući umetničke pojave.

286 Rezultati na ovaj način zasnovane „gramšijevske“ analize muzike, odnosno mogućnosti koje ona pruža u pogledu objašnjenja načina funkcionisanja i uloge muzičkih praksi u modernim i postmodernim društvima zavise od eksplanatornog potencijala same teorijske paradigme na kojoj je ponikla – u ovom slučaju reč je o specifično shvaćenom istorijskom materijalizmu kao filozofiji prakse. O primenljivosti Gramšijevе teorije u istraživanjima modernih i postmodernih društava i njima svojstvenih političkih i kulturnih praksi postoje različita mišljenja (videti Anderson 1976; Johnson 2007; Francese 2009; Thomas 2009; Green 2011) koja proizlaze iz distinktivnosti tumačenja njegovih ključnih teorijskih koncepata, kao i poimanja moguće operacionalizacije tih koncepata. U tom kontekstu, od posebnog značaja je neslaganje u vezi sa „čitanjem“ Gramšijevih pojmova hegemonije, kulture, civilnog društva i subjekta iz koga potom nastaju suprotstavljena vrednovanja naučnog značaja, primenljivosti i aktuelnosti njegove filozofije prakse.

Ne ulazeći detaljnije u raspravu o dometima Gramšijevih teorijskih postavki, ističemo da su nam bliža ona shvatanja u kojima se na afirmativan način posmatra njihova primenljivost u različitim istorijskim periodima, uključujući i savremeni period (na primer Thomas 2009), uz insistiranje na temeljnoj kritičkoj analizi pojedinačnih koncepata, potom na uvidu u kompleksnu postavku konceptualnog aparata, kao i na pažljivo „prevođenje“ koncepata prilikom razmatranja savremenih društava i kultura, značajno udaljenog od onog koji je autor imao u vidu formulišući svoju varijantu istorijskog materijalizma. Takva interpretacija Gramšijevе teorije pruža mogućnost za zasnivanje analize muzičkih praksi čiji bi cilj bilo iskorišćavanje njenih potencijala u većoj meri u odnosu na dosadašnja istraživanja, to jest pravljenje jedne vrste kvalitativnog iskoraka kada je reč o primeni Gramšijevih koncepata i postavki na oblast muzike. Naime, sagledavajući najčešći vid upotrebe Gramšijevе teorije u istraživanjima muzike nastalih u poslednje dve decenije pregledali smo publikacije pohranjene u elektronskim bazama podataka poput JSTOR-a ili *Google Scholar* i tom prilikom smo došli do nekoliko zaključaka. Pre svega, u pomenutim publikacijama uglavnom se koristi pojam hegemonije i to najčešće u vezi sa razmatranjem pojava u okviru popularne muzičke prakse. Pojam hegemonije se u ovim slučajevima primenjuje na način sličan onom koji je

opisao Piter Tomas (Thomas 2009: XVIII) osvrćući se na njegovu upotrebu u različitim oblastima društveno-humanističkih nauka. Reč je, naime, o površnim, nekritičkim primenama koncepta hegemonije uz приметnu nezainteresovanost za složen teorijski okvir u koji je on inkorporiran. Hegemonijski proces uglavnom se poistovećuje sa fenomenom kulturne/simboličke dominacije kroz ideološke aparate države bez oslanjanja na obuhvatnu istorijskomaterijalističku interpretaciju karakterističnu za Gramšija. Zahvaljujući ovakvom vidu dekontekstualizacije ne samo da se dovodi u pitanje višeslojnost i kompleksna konceptualna umreženost pojma hegemonije, već se u značajnoj meri umanjuje i ograničava njegov eksplanatorni potencijal.

Pojednostavljena primena pomenutog pojma osim što predstavlja simptom banalizacije Gramšijevih postavki, čini se da ne može da doprinese sticanju temeljnijih uvida u sociopolitičke aspekte muzičkih praksi različitih istorijskih perioda. Zapravo, na ovaj način se zanemaruje ili u potpunosti marginalizuje problem kompleksne društveno-istorijske determinisanosti sveta muzike, te njegove inkorporiranosti u različite sociokulturne procese umesto čega se afirmiše ideja o političko-ideološkom karakteru muzičkog delanja bez detaljnijeg razmatranja mehanizama posredovanja kao ključnog segmenta Gramšijevе teorije kulture i umetnosti. Koncept hegemonije kako je tumačen i primenjen u većini postojećih istraživanja muzike ima za rezultat svođenje odnosa muzike i društva na nekoliko formula, te konstataciju da muzičke prakse učestvuju u širenju dominantnih ideologija bez potrebe za njenom obuhvatnijom razradom. Nasuprot tome, pitanja na koji način muzičke prakse u konkretnom društvu i istorijskom periodu učestvuju u pomenutom procesu, šta je to dominantna ideologija, zatim putem kojih institucija ili polja se stvarnost ideologizuje ili ko i kako doprinosi procesu instrumentalizacije i sl. ostaju nedovoljno razjašnjena.

287

Poseban problem, s tim u vezi, predstavlja zanemarivanje efekta koji Gramšijevo tumačenje hegemonije ima na tradicionalno marksističko viđenje klasne strukture u kapitalističkim društvima, a potom i na pojam klasne svesti i društvene promene (revolucije) (videti, između ostalog, Eyerman 1981; Burawoy 2012) što se na posredan način reflektuje i na poimanje sociopolitičkih okvira umetničkih i muzičkih praksi u datim društvima. Pojava hegemonije dovodi se u vezu prvenstveno sa modernim kapitalističkim građanskim društvima predstavljajući vid otelovljenja socijalne kohezije kroz konsenzus različitih društvenih klasa. Shodno tendenciji karakterističnoj za kapitalističke procese da se iznova stvaraju proizvodne i tržišne promene kako bi se izbeglo, sistemski nužno, postepeno opadanje nivoa akumuliranog kapitala, dostignuta kohezivnost je pod stalnom pretnjom dezintegracije usled pukotina koje te promene generišu u društvenoj strukturi, kao i u političkoj i civilnoj sferi. U kapitalističkim društvima 19. veka koje je Gramši imao u vidu, ove pukotine se uspešno premošćuju putem takozvane pasivne revolucije, tačnije delimičnog restrukturisanja tih društava proizašlog iz uvažavanja potreba

slojeva pogodjenih proizvodnim i tržišnim inovacijama, te kanalisanja njihovog otpora i pritisaka. Ipak, budući da krizni momenti koje kapitalistički sistemi ciklično produkuju kontinuirano produbljuju stvorene pukotine to dovodi do sve većeg otuđivanja podređenih klasa, te njihove političke, kulturne i ekonomske marginalizacije. Zaustavljanje tog vremenom regresivnog procesa Gramši vidi u kreiranju kontrahegemonije, to jest u političkom organizovanju i aktiviranju podređenih društvenih slojeva, njihovoj kulturnoj emancipaciji putem obrazovanja, širem političkom udruživanju radi formiranja takozvanog istorijskog bloka, te stvaranju sopstvene intelektualne elite – organskih intelektualaca.⁵

288

U odnosu na Marksove postavke klase i revolucije Gramši pravi značajne iskorake. Pre svega, oslanjajući se na koncept hegemonije u okviru koga izrazito naglašava važnost političkog i kulturnog delanja, pored ekonomskog delanja kao činilaca u produkovanju i reprodukovanju društvene moći, Gramši usložnjava klasni dualizam tipičan za Marksa (buržoazija/proleterijat). Naime, ukazujući na značaj kontrole nad proizvodnim (ekonomskim) resursima, ali, isto tako, i nad obrazovnim, medijskim i kulturnim resursima kao izvorima dominacije, on širi dihotomni klasni model izdvajajući, primera radi, intelektualce kao posebnu, veoma uticajnu društvenu grupu, a zatim i insistirajući na frakcijskoj podeljenosti ekonomske elite. Zapravo, u Gramšijevom tumačenju dominantna klasa predstavlja istorijski blok – skup različitih grupacija i frakcija, različitih interesa objedinjenih oko zajedničkih ciljeva (ekonomskih, političkih, kulturnih i dr.) u konkretnom istorijskom trenutku. Reč je o nehomogenoj celini čija se kohezivnost ostvaruje kroz konsenzus oko hegemonijskog projekta jednog njenog segmenta. Sposobnost ostvarivanja dominacije tako izdiferenciranog skupa društvenih grupa nad ostalim slojevima zavisi od njene uspešnosti u sprovođenju hegemonije, što osim ublažavanja strukturnih antagonizama, podrazumeva i obezbeđivanje široke prihvaćenosti uverenja o adekvatnosti i prirodnosti kapitalističkog poretka. Osim toga, ona je determinisana i potencijalom podređenih grupacija da stvore sopstveni kontrahegemonijski projekat podređujući partikularne interese kolektivnim interesima.

Usložnjavanje dihotomnog klasnog modela kod Gramšija proističe iz usredsređivanja na različite tipove relacija ne samo između dominantnih i podređenih klasa, već i unutar njih samih, te fokusiranjem na ulogu hegemonijskih i proizvodnih

5 Za razliku od Marksa kod koga slom kapitalističkog poretka predstavlja istorijsku nužnost proisteklu iz logike kretanja istorije, Gramši takvu pojavu vidi pre kao mogućnost čija aktualizacija zavisi kako od razvijenosti i delotvornosti hegemonijskog aparata, tako i od sposobnosti podređenih klasa da se politički udruže i kreiraju sopstvenu alternativnu zamisao društvenog sveta. Revolucija, shvaćena kao društvena transformacija posredstvom kulturne i političke borbe za Gramšija je jedna od opcija koja može da doprinese prevazilaženju klasnog konflikta svojstvenog kapitalističkim društvima, ali svakako ne i jedina imajući u vidu sposobnost ovih društava da kroz strukturna prilagođavanja ublaže ili u izvesnoj meri neutrališu sopstvene antagonizme.

procesa u tom kontekstu. Eksploatatorski karakter kapitalističkog klasnog poretka, samim tim, samo je jedna od dimenzija društvene dominacije, ali svakako ne i najznačajnija. Naime, kada se neravnopravnost u pristupu ekonomskim resursima reflektuje u političkoj i civilnoj sferi ona dobija veoma složena otelovljenja koja se, zahvaljujući kompleksnim posredovanjima, ne mogu više jasno dovesti u vezu sa ekonomskim činiocima. Usled toga način aktuelizovanja klasnog poretka postaje jednako važan koliko i inicijalni ekonomski uzrok nastanka klasne podele što osim pomenute mreže relacija podrazumeva i sagledavanje istorijskog nasleđa posmatranog društva, zastupljenosti određenih religijskih uverenja, stepena obrazovanja populacije i sl. Bitna je, u tom kontekstu, i izdiferenciranost kapitalističkih društava nastala zbog razlika u njihovim istorijskim putanjama, naročito u pogledu vidova akumuliranja ekonomske, političke i kulturne moći kao faktoru od značaja za ispoljavanje distinktivnosti klasnih hijerarhija i modela društvene dominacije.

Šira i dinamičnija postavka kapitalističkog klasnog poretka kod Gramšija, te specifično tumačenje transformacije kapitalističkog tipa društva na poseban način određuje posmatranje muzičkih (i umetničkih) praksi, tačnije njihove političke i društvene funkcije. Svakako, važno je primetiti nemogućnost uspostavljanja stroge kauzalnosti između tendencija unutar društvene strukture i pojava u različitim svetovima muzike, jednako kao između društvene dominacije i konkretnih muzičkih žanrova ili pravaca. Budući da društvena struktura i društvena moć predstavljaju kontingentne fenomene, dok su muzičke prakse relativno autonomne u odnosu na svoje socioistorijsko okruženje, njihove relacije nisu neposrednog karaktera, već su izrazito indirektno. Samim tim, eksplikacija uloge muzike kako u hegemonijskim procesima tako i u kontekstu klasnih borbi i društvenih promena bez posmatranja različitih nivoa u okviru kojih se odvija odnos muzičkih praksi i konkretnog društva, to jest oslanjanjem pre na kauzalni model, umesto na sistem korelacija, predstavlja teorijski neopravdan i neutemeljen postupak. Upravo takav postupak čini problematičnim istraživanja muzike ponikla na primeni Gramšijevih koncepata, stvarajući potrebu za formulisanjem alternativnih pristupa, kao i istraživačkih poduhvata.

Kako bi se prevazišle manjkavosti dosadašnjih istraživanja muzike baziranih na Gramšijevoj teoriji i omogućilo oblikovanje interpretativnog modela distinktivnih kapaciteta u odnosu na postojeće modele kada je reč o objašnjenju funkcije i značaja muzičkih praksi u modernim i postmodernim društvima, neophodno je obuhvatno kritičko razmatranje njegove filozofije umetnosti i filozofije prakse posebno u vezi sa primenom na savremeni društveno-istorijski kontekst. Na taj način postavljena „gramšijevska“ analiza muzike trebalo bi da omogući deo odgovora na pitanje povezanosti procesa u okviru polja muzike sa procesima geneze društvene moći, društvene hijerarhije, dominacije i otpora i, samim tim, da doprinese širenju znanja o muzici kao specifičnoj društvenoj i kulturnoj pojavi.

Primljeno: 15. septembar 2012.
 Prihvaćeno: 25. septembar 2012.

Literatura

- Adamson, Walter L. (1980), *Hegemony and Revolution: A Study of Antonio Gramsci's Political and Cultural Theory*, London: University of California Press.
- Anderson, Perry (1976), „The Antinomies of Antonio Gramsci“, *New Left Review* 100: 5–78.
- Boelhower, William Q. (1981), „Antonio's Gramsci's Sociology of Literature“, *Contemporary Literature* 22 (4): 574–599.
- Burawoy, Michael (2012), „The Roots of Domination: Beyond Gramsci and Bourdieu“, *Sociology* 46 (2): 187–206.
- Buttigieg, Joseph A. (1983), „The Exemplary Wordliness of Antonio Gramsci's Literary Criticism“, *Boundary 2* 11 (1/2): 21–39.
- Dainotto, Roberto M. (2009), „Gramsci and Labriola: Philology, Philosophy of Praxis“, u J. Francese (prir.), *Perspectives on Gramsci: Politics, Culture and Social Theory*, New York: Routledge, str. 50–68.
- 290 Eyerman, Ron (1981), „False Consciousness and Ideology in Marxist Theory“, *Acta Sociologica* 24 (1/2): 43–56.
- Francese, Joseph (prir.), *Perspectives on Gramsci: Politics, Culture and Social Theory*, New York: Routledge.
- Gramsci, Antonio (1984), *Marksizam i književnost*, Zagreb: Školska knjiga.
- Gramsci, Antonio (1992), *Prison Notebooks*, I, (prir. i prev. Joseph A. Buttigieg), New York: Columbia University Press.
- Gramsci, Antonio (1999), *Selected Writings from the Prison Notebooks*, (prir. i prev. Quintin Hoare i Geoffrey Nowell Smith), London: ElecBook.
- Gramsci, Antonio (2000), *The Antonio Gramsci Reader: Selected Writings (1916–1935)*, (prir. David Forgacs), New York: New York University Press.
- Gramši, Antonio (2007), *Prison Notebooks*, III, (prir. i prev. Joseph A. Buttigieg), New York: Columbia University Press.
- Green, Marcus E. (prir.) (2011), *Rethinking Gramsci*, New York: Routledge.
- Haug, Wolfgang Fritz (2011), „From Marx to Gramsci, From Gramsci to Marx: Historical Materialism and the Philosophy of Praxis“, u M. E. Green (prir.), *Rethinking Gramsci*, New York: Routledge, str. 205–216.
- Johnson, Richard (2007), „Post-hegemony? I Don't Think So“, *Theory, Culture, Society* 24 (3): 95–110.
- Salamini, Leonardo (1974), „Gramsci and Marxist Sociology of Knowledge: an Analysis of Hegemony-Ideology-Knowledge“, *Sociological Quarterly* 15: 359–380.
- Thomas, Peter D. (2009), *The Gramscian Moment. Philosophy, Hegemony and Marxism*, Boston: Brill.

Ivana Vesić

The Interpretation of Artistic Practices in Gramsci's Discourse:
Towards the Gramscian Analysis of Music of Modern and Postmodern Times

Abstract

Antonio Gramsci dedicated a lot of his attention in his writings to the analysis of the cultural practices and their function in the socio-historical processes. An important segment of his work included the analysis of art and literature of modern times which was indirectly incorporated into the discussion of the problem of usefulness of historical materialism as a philosophical and social practice, social power and its cultural and historical appearances, cultural and political emancipation of subaltern classes etc. Mostly focusing on the explication of socio-cultural, political and historical dimensions of Italian literature of Renaissance and the modern period, Gramsci elaborated a sketch of his own version of Marxist aesthetic proposing specific interpretations of the problem of social function of artistic practices, the nature of artistic action and artwork and the consumption of artistic artifacts. In this paper we will discuss Gramsci's thought on art in the context of his comprehensive theoretical, philosophical and historical research aiming at elaborating a Gramscian model of analysis of music practices of modern and postmodern times. One of our results should be the examination of the possibilities of the analysis of music based on Gramsci's theory as well as the critical review of the application of its main concepts in the existing body of research on music.

291

Key words Gramsci, philosophy of praxis, art, sociology of art, sociology of music.

