

почецима), примеренији споменици или романсираној биографији. Наш генерални закључак гласио би да је тексту била неопходна много радикалнија лектура, у циљу кондензовања и систематизовања излагања. Овако, стручна јавност ће писцу замерити на оптерећењу текста редунданцом, празним ходом и фразама; просечни читалац ће се, пак, тешко сналазити у Катунчевом непрегледно сročеном тексту, испуњеном дигресијама, у којем се многе битне информације подразумевају, а небитне пренаглашавају. Ове примедбе не утичу на генерално позитивну оцену Катунчеве књиге, али можемо само жалити што клавирски опус Милоја Милојевића, у свом првом целовитом презентовању нашој културној јавности, није задобио много кохерентнији и убедљивији третман.

Ивана Медић

786.1.036 Milojević Miloje

Vesna Mikić

MUZIKA U TEHNOKULTURI

Univerzitet umetnosti (едиција „4Ф САЈБЕР“), Beograd 2004.

Књига *Музика у технокултури* је скраћена и делимично измењена верзија текста истоимене докторске дисертације која је одбрањена 2002. године на Факултету музичке уметности у Београду. Објављивањем у издању Универзитета уметности у Београду, стручној, али и широј културној јавности, постала је доступна ова необично релевантна студија нашег истакнутог музиколога Весне Микић, којом је, по први пут у историји овдашње музикологије, дотакнуто поље савремене музичке продукције везане за контекст информацијског друштва. Поред тога, књига *Музика у технокултури* нуди и вредан појмовник терминологије везане за компјутерску музику, индекс имена, као и импресиван списак литературе од 277 библиографских јединица и списак значајних CD издања.

Примарна тема којом се бави Весна Микић јесте електроакустичка музика настала у осамдесетим и почетком деведесетих година прошлог века. Било је и раније есеја и студија који су се експлицитно бавили проблемом електронске и електроакустичке музике у нас, поменимо само Владана Радовановића и Срђана Хофмана, али је тек књига *Музика у технокултури* понудила сагледавање електро-

акустичке праксе из угла и у садејству са савременим теоријама медија, медијског друштва и кибер–света.

Као свој метод обраде феномена савремене музике ауторка узима методологију студија културе, јер јој та методологија дозвољава интердисциплинарни приступ и ширу контекстуализацију испитиваних феномена. Опредељујући се за музику као део технокултуре, Весна Микић показује и шта је за њу савремена музика – то је музика настала пре свега осамдесетих и у првој половини деведесетих година у окружењу компјутерске и електроакустичке парадигме.

За разумевање студије *Музика у технокултури* неминовно се намеће потреба дефинисања самог појма *технокултура*. Весна Микић се зато у првом поглављу свог текста опредељује за екстензивно третирање граница теоријске употребе овог појма, истовремено избегавајући да се определи за једну, обавезујућу дефиницију технокултуре. Налик кибер–простору интернета и нове технологије, који је нехијерархијски и линеаран, ауторка евидентира елементе и чиниоце феномена технокултуре. Ипак, иако се ауторка определила за широки преглед појавности технокултуре као такве, њена методологија остаје у домену историцистичког приступа у музикологији.

Наиме, два поглавља која следе после уводног и темељног поглавља *Технокултура – контекст, појам, особености* везана су за историјски преглед технологије и техноуметности. Ту настају неки од проблема ове студије. Но, кренимо редом.

Друго поглавље је насловљено *Историјски приказ технологије и уметности*. Овако формулисан, овај наслов указује на два паралелна историјска приказа – историје технологије и историје уметности. То, међутим, не може бити и није циљ студије која се бави другачијом проблематиком. Једним сумарним приказом развоја термина *techne* и његовог значења у филозофији и примењеним наукама постиже се стварање контекстуалног поља, што је и био циљ ауторке. Јер, многострукост термина технологија и однос технологије и науке јесу предмет посве различитих студија које се морају водити из неких других дисциплинских усмерења.

Проблем односа технологије и уметности, односно уметничке технологије, ближе и прецизније је обрађен у следећем поглављу под називом *Техноуметности – претече и особености*. И поред тога што за сваки савремени феномен може бити више *претеча*, и што однос између технологије сликарства и самог креативног сликарског чина јесте манифестно постављен у доба ренесансног истраживања перспективе, односно у импресионистичком сликарству после изума фотографије, посебно је интересантно оно поглавље које ки-

бер–субјекта тражи у феноменим поп–културе као што су стрип или цртани филм. Тако у групу *генетских киборга* спадају и суперхероји као што су Супермен, Спјадермен или Флеш. У овом би контексту могао бити интересантан стриповани јунак *Инспектор Гаџет*, инспектор–направа који можда понајбоље показује савремену опседнутост разним помоћним средствима високог технолошког нивоа.

Преузимајући дефиницију киборга од Доне Харавеј (Donna Haraway), Весна Микић покушава да протумачи шта је то субјект у технокултури – тај кибер–субјект који пролази кроз хипертекстуалне равни и умрежава се са другим сличним индивидуалностима у кибер–свету. Ипак, ауторка не покушава да понуди какву футуристичку теорију музичке праксе, већ да истражи садашњи феномен, за који већ на почетку студије каже да је можда феномен у одласку, односно да је и сâмо информацијско доба на свом заласку.

Ова два претходно разматрана поглавља књиге могу се посматрати из угла интернетског линка – дакле повезивања и у крајњој линији „скакања“ с једног информацијског кластера на други, али је зато требало донекле одустати од сталног провлачења *историјског принципа* јер он са собом носи потпуно други низ методолошких проблема и теоријских очекивања.

И четврто је поглавље, *Музика у технокултури*, постављено у историцистичку раван, а поднаслови су *Историјат компјутерске музике, технички и креативни аспект, Појам техномузике, Особности извођачке праксе, Анализа електроакустичке–техномузике, Популарна музика–преглед*.

Један од најзначајнијих доприноса ове студије налази се у подвођењу електроакустичке или електронске музике под термин техномузика. Тако Весна Микић каже: „(...) почев негде од осамдесетих, са кулминацијом деведесетих година [...] технологија прожима и продире у све аспекте наших живота, онда је могуће за музику у таквом окружењу извести термин **техномузика**“ (стр.133) и даље, „ознака природе техномузике јесте да је она медиј, тачније њен електронски техно/аспект јесте засебан, трећи медиј музике“ (стр. 134).

У нашој савременој музиколошкој мисли веома је мали број аутора који су уопште приступили феномену електронске музике из угла шире културне праксе. Ипак, питање да ли ће се овај термин усталити остаје отворено. Близина термина *техномузика* и одређених субкултурних музичких пракси је велика, тако да се овај термин у широј јавности може и погрешно протумачити. Због тога је Весна Микић на крају поглавља у коме се бави музиком у доба технокултуре дала преглед популарне музике стваране уз помоћ

компјутера и аналогно-дигиталне технологије (sampler, turntables) у последње две деценије.

У последњем поглављу *Огледи о техномузици* ауторка се бави самом анализом електроакустичке музике кроз сагледавање дела Горана Капетановића, Зорана Ерића, Срђана Хофмана, Фабија Чифарела Чардија (Fabio Cifarello Ciardi) и Јасне Величковић. Тако електроакустичка музика постаје техномузика Весне Микић, она која показује своје процепе, уписе, лејере, однос према телесности и субјективности.

Анализа електронске музике јесте један од највећих изазова савремене музикологије и за сваку похвалу је управо храброст Весне Микић да закорачи у ово тешко и још увек недовољно истражено поље. Увођењем нове терминологије ауторка испитује границе једног на први поглед стабилног термина као што је електроакустика – и на тај начин указује на парадоксе и непознанице ове термилошке одреднице. Остаје питање на који начин аналитички третирамо ону електронску музику која је без нотног записа – која постоји само као компјутерски програм, само као извођење или само као записани звук? Весна Микић се опредељује за она дела која поседују запис, говорећи при том о границама класичног музиколошког дискурса у сусрету са електроакустичким доменом.

Весна Микић је храбро приступила и феномену извођења електронске музике, односно феномену извођаштва као кључног за разумевање дисперзије и виталности електронике данас. Врло мало музиколошких студија које се пишу код нас и у свету узимају у обзир извођачку инвестицију као кључну за разумевање и тумачење било које музичке праксе.

Ауторка је показала истанчан осећај за уочавање музичких феномена у развоју, чија се теоријска уобличења тек очекују. Ова курентност самог поља истраживања није карактеристична ни за домаћу музикологију, ни за светску музиколошку продукцију везану за „mainstream“ токове данашње музикологије. Треба подсетити на то да је једна од награђиваних студија *Утрка са ђаволом: моћ, род и лудило у хеви метал музици (Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music)* Роберта Валзера (Robert Walser), шефа најавангардније музиколошке катедре у светским оквирима, катедре Универзитета у Лос Анђелесу, написана којих десетак година пошто је самим поп–културним круговима већ било јасно да је *heavy metal* феномен који почиње да припада прошлости рок музике XX века. За електронску и електроакустичку музику се овако нешто још не може тврдити – ни из угла савремене композиторске, нити поп–културне праксе. Ипак, та курентност, та актуелност јесте и

оно што је опасност сваке студије која се бави догађајима чије је агрегатно стање још увек променљиво. И утолико је приступ Весне Микић одважнији, јер бављење музиком у техно култури усмерено је ка стварању једне нове, оперативне музиколошке мисли о актуелним музичким феноменима и на тај начин стреми ревитализовању музиколошке дисциплине као такве, избављујући је из загрљаја академске рефлексije нераскидиво везане за „сјајни говор о музичкој прошлости“.

Ксенија Стевановић

78.038:316.7]:004

Bojana Cvejić

**OTVORENO DELO U MUZICI.
BOULEZ / STOCKHAUSEN / CAGE**

Studentski kulturni centar (edicija „Muzika“), Beograd 2004.

У новој едицији *Музика*, коју је покренуо (и, нажалост, зауставио) Студентски културни центар у Београду, изашло је током 2004. неколико књига младих ауторки, које афирмишу ’нови сензибилитет’ савременог говора о музици/уметности и њеној теорији. Међу њима је и студија *Отворено дело у музици*, прва и изванредна књига младог музиколога Бојане Цвејић, и уједно, у нашој музикологији прво свеобухватно разматрање ове круцијално значајне појаве у ’новој музици’ и теорији уметности XX века.¹

Теорије и праксе отвореног дела су у књизи Бојане Цвејић представљене и разматране интердисциплинарно, у контексту студија културе, као сложене, међусобно повезане појаве, у чијим односима ауторка луцидно запажа најсуптилније тачке сусрета али и ’неузглобљености’, уочавајући њихове корене у различитим идеолошким матрицама и културним традицијама.

¹ Европска и америчка пракса отвореног дела разматране су у неколико обимнијих музиколошких студија написаних на нашем језику, али корпус теорије отвореног дела – иако је на њега указивано – у оквиру ових студија није посебно разматран. Уп. Mirjana Veselinović–Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983; Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, (Biblioteka „Musica Theoretica“, knj. 1), Zagreb, 1987; Tijana Popović–Mladenović, *Muzičko pismo*, Clio, Beograd, 1996.