



ORION | ART



Bojana Radovanović

EKSPERIMENTALNI GLAS

Bojana Radovanović

EKSPERIMENTALNI GLAS

fö
böwö
fümmsbö
böwörö
fümmsböwö
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötääää
fümmsböwötääää
böwörötääääUu
fümmsböwötääääUu
böwörötääääUu pö
fümmsböwötääääUu pö
böwörötääääUu pögö
fümmsböwötääääUu pögö
böwörötääääUu pögiff
fümmsböwötääääUu pögiff
kwiiEe.

BIBLIOTEKA
PH – PREKO HUMANISTIKE

ORION ART

BOJANA RADOVANOVIĆ

EKSPERIMENTALNI GLAS
Savremena teorija i praksa

Orion Art
Beograd, 2018.

*Mojim roditeljima,
Mirjani i Srđanu*

Biblioteka
PH – preko humanistike

Bojana Radovanović
EKSPERIMENTALNI GLAS

Izdavač
Orion Art, Beograd

Direktorka Orion Arta
Nadežda Kovačević

Glavni i odgovorni urednik
Dragorad Kovačević

Urednik biblioteke
dr Miodrag Šuvaković

Recenzenti
dr Miodrag Šuvaković
dr Vesna Mikić
dr Dubravka Đurić

Dizajn i prelom
Bojana Radovanović i Aleksa Milanović

Ilustracija na koricama
Milana Jović, *the expression*, 2018.

Ilustracije u ovom izdanju su štampane ljubaznošću i sa dozvolama Itanga Čena, Antonije Ber, Golana Levina, Stiva Mekaferija, Geti istraživačkog instituta i izdavačke kuće Edition Peters.

Štampa
Donat Graf, Beograd

Tiraž
300

ISBN 978-86-6389-073-2

ORION | ART

SADRŽAJ

Kako čujem/razumevam glas? / 11

Opšta teorija glasa / 15

Glas - *pogled* iz psihoanalize / 17

Glas i politika / 29

Taj glas nikako ne može poticati iz tog tela - Glas i telo / 37

Glas / telo u izvođačkim umetnostima / 53

Kratka istorija glasa u muzici, poeziji i teatru / 53

Izvođačke umetnosti i studije izvođenja / 69

Virtuozitet i političnost izvođenja. Izvođenje kao vrsta rada / 71

Ekperimentalna izvođačka umetnost. Ekperimentalni glas? / 74

Ekperimentalni glas / 77

Merz i glas - Švitersova *Ursonata* / 77

Glas kao *mogući protivotrov paradoksu znaka* – Stiv Mekaferi o/u zvučnoj poeziji / 87

Glas u *Teatru okrutnosti* / 93

Novi vokaliteta u teoriji i praksi Ketii Berberijan / 99

Podignite glas! Političnost u delima Dijamande Galas i Lori Anderson / 108

Glas koji *oživljava slike* - rane *opere* Roberta Vilsona / 118

Glas *mesečevog deteta* / 126

Glas u *Teatru smeha* – *Rire / Laugh / Lachen* / 131

***Izvođenje* epiloga / 137**

Prilog / 141

Novi vokaliteta u savremenoj muzici (1966) – Ketii Berberijan / 141

Kratke biografije umetnika / 145

Glosar / 151

Bibliografija / 153

Indeks imena / 161

Summary / 169

Beleška o autorki / 171

Hvala...

...mom mentoru, dr Miodragu Šuvakoviću, na pažljivom vođenju mog rada na osnovu kog nastaje ova knjiga, na pravovremenim pitanjima, komentarima i savetima, i, konačno, upornosti da se ovo izdanje ostvari.

...recenzentkinjama izdanja i članicama komisije, dr Vesni Mikić, na dugogodišnjoj plodonosnoj saradnji i svakom podstreku na mom putu, i dr Dubravki Đurić, koja mi je otvorila vrata eksperimentalne poezije i potakla me u traganju i interesovanjima u ovom polju.

...Antoniji Ber, Stivu Mekaferiju i Golanu Levinu, na inspiraciji i dozvoli za korišćenje njihovih partitura i fotografija.

...Ani Đorđević, Stefanu Saviću i Milošu Braloviću, sa kojima profesionalno i lično rastem od prvog susreta. Hvala na svakom čitanju teksta, razgovoru i ohrabrenju.

...mojoj porodici, na bezgraničnoj podršci, sigurnom utočištu i podsticaju da iskoristim svaku priliku koja se učinila kao da je 'stvorena za mene'.

...Milanu, sa kojim svakodnevno učim i koji je moj oslonac u svakom novom izazovu.

KAKO ČUJEM/RAZUMEVAM GLAS?

Istraživanje glasa uopšte, a stoga i u izvođačkim umetnostima, pred teoretičara postavlja jednu „paradoksalnu enigmu“.¹ Da bih se uhvatila u koštac sa ovim izazovom, postaviću troslojnu tezu o svom razumevanju glasa. Najpre, sledeći stav italijanske filozofkinje i feminističke teoretičarke Adrijane Kavarero (Adriana Cavarero) tvrdim da je glas zvuk, a ne govor. Glas je više od govora. Potom, na tragu Rolana Barta (Roland Barthes), Brendona Labela (Brandon LaBelle) i drugih teoretičara na toj liniji razmišljanja, smatram da postojanje glasa gotovo neminovno garantuje postojanje tela, odnosno, subjekta kojem glas pripada, subjekta kog glas, iako je „izbačen iz usta, nikada zaista ne napušta“.² Konačno, u trećem sloju ove teze ukazujem na to da, osim toga što se glas može postaviti kao „najintimnije jezgro subjektiviteta“, on se istovremeno može tumačiti i kao osnovna potka društvenosti.³

Postavljajući ovako shvaćen glas kao svoju polaznu tačku, krećem se, sa jedne strane, ka njegovim savremenim teorijskim postavkama, a sa druge, ka umetničkim praksama 20. i 21. veka koje sa posebnom pažnjom promišljaju i izvode glas. Fokus na izvođenje, odnosno, odvijanje izvesne radnje ili zbivanja u vremenu, prvobitno je, verujem, bio uslovljen mojom muzikološkom vokacijom. Bavljenje muzikom neminovno najsnažnije baca svetlo na njeno postojanje u protočnoj, vremenskoj dimenziji, koja se ispostavila kao osnova i za razumevanje glasa. Teoriji glasa i pitanjima glasa u muzici, teatru i poeziji ipak nije potpuno svrsishodno pristupiti iz snažno utvrđenih pozicija muzikologa, teatrologa ili teoretičara književnosti, već se baš zbog prirode materijala i

¹ Brendon LaBelle, *Lexicon of the Mouth Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York, Bloomsbury, 2014, 11.

² Ibid., 12.

³ Mladen Dolar, *Glas i ništa više*, Beograd, Fedon, 2012, 23.

usredsređenja na sâm glas, treba okrenuti brižljivo biranim inter- i trans- disciplinarnim metodologijama i načinima pristupa predmetu izučavanja. U tom smislu, u ovoj studiji me zanimaju:

- aktualne opšte teorijske postavke glasa sa akcentom na *objektnost* glasa, njegovu političnost i vezu glasa i tela;
- performativnost/izvodljivost glasa u eksperimentalnim umetničkim praksama 20. i 21. veka;
- glas u liminalnim zonama između poezije, muzike i teatra.

Imajući u vidu moje polazište, cilj ove studije je ispitivanje performativnosti glasa u liminalnim prostorima izvođačkih umetnosti i lociranje mesta korenitih promena u savremenim umetničkim praksama nastalim na području evropskih zemalja, Sjedinjenih Američkih Država i Kanade. Ove promene uočljive su kada se istraživačka pažnja usmeri na pojavu približavanja različitih umetničkih disciplina, te status, ulogu i mesto tela i glasa u tom procesu. Usredsređenost na polje „između“ muzike, poezije i teatra, izvođačkih umetnosti i rituala, teorije i prakse, omogućava mi da ispratim dinamične odnose koji se uspostavljaju u ovim zonama. Ispostavlja se, što postavljam kao još jednu širokopoteznu tezu, da je glas jedan od značajnih vezivnih elemenata za sve ove oblasti delovanja. Eksperimenti sa glasom vršeni su kroz preispitivanje i raskidanje sa tradicionalnim načinima posmatranja, između ostalog, tela, jezika/teksta i vokalne tehnike.

Odabrane studije slučaja bave se umetnicima koji su, dolazeći iz sveta muzike, poezije, teatra, performans umetnosti, nastojali da manifestno, konceptualno i promišljeno deluju na svoje svetove umetnosti. Počevši od Artoovog (Antonin Artaud) *Teatra okrutnosti*, koji je snažno uticao na poimanje teatra u drugoj polovini 20. veka i Švittersovog (Kurt Schwiters) kolažno-kompozitorskog rada u oblasti zvučne poezije, širila sam krug eksperimentalnih glasovnih dostignuća ka *Novom vokalitetu* Keti Berberijan (Cathy Berberian), zvučnoj poeziji Stiva Mekaferija (Steve McCaffery), politički angažovanim performansima Dijamande Galas (Diamanda Galás) i Lori Anderson (Laura Phillips „Laurie“ Anderson), eklektičnom vokalnom virtuozerstvu Majka Patona (Michael Allan „Mike“ Patton), te glasu u postoperi Roberta Vilsona (Robert Wilson) i *pozorištu smeha* Antonije Ber (Antonia Baehr).

U tom smislu, savremenu umetnost u ovoj studiji shvatam u najširem određenju: kao umetnost 20. i 21. veka. Na taj način želim da se ogradim od upotrebe nešto specifičnijih termina poput moderne, avangardne, postmoderne

umetnosti. Pored toga, značajnu odrednicu predstavlja i pojam *eksperimentalna* umetnost, ili, drugačije rečeno, *eksperiment u umetnosti* koji ću takođe shvatiti šire od njegovog uobičajenog definisanja (potpoglavlje „Eksperimentalna izvođačka umetnost / Eksperimentalni glas?“, v. str. 74).

Računajući Uvod i zaključna razmatranja, ova studija ima ukupno pet poglavlja. Drugo poglavlje, „Opšta teorija glasa“, ima za cilj da osvetli važne teorijske postavke glasa u psihoanalizi, (bio)politici i studijama glasa i tela. U trećem poglavlju, naslovljenom kao „Glas / telo u izvođačkim umetnostima“, razmatraju se odlike i uloga glasa u istoriji muzike, poezije i teatra. Takođe, ovo poglavlje pruža kontekstualni okvir za sagledavanje studija slučaja, budući da govori o stvaranju liminalnih zona između izvođačkih umetnosti u 20. veku, ustanovljenju studija izvođenja i mogućim pravcima razmišljanja kada je reč o eksperimentalnim dostignućima u pomenutim izvođačkim umetnostima. Pojedinačnim studijama slučaja posvećeno je četvrto poglavlje, „Eksperimentalni glas“, nakon kog slede zaključna razmatranja („Izvođenje epiloga“).

OPŠTA TEORIJA GLASA

Naizgled, glas je jedna sasvim obična pojava koja nas okružuje. Izvodimo je i svakodnevno opažamo sijaset različitih glasova. Oni potiču iz nas samih (tu su, osim osobenog, ličnog, jedinstvenog Glasa kojim se oglašavamo, i svi naši glasovi u glavi), dopiru do nas od ljudi sa kojima komuniciramo, kao i iz aparata (poput radija, televizora i kompjutera) koji nas okružuju. Poznati ili nepoznati, o njima uglavnom ne razmišljamo, percipirajući najpre poruku koju oni prenose. To bi, uslovno rečeno, mogla biti njihova uloga.

Poruke, međutim, ne moraju biti jezičke prirode, artikulisane u vidu niza označitelja kojima se sporazumevamo. One, samom činjenicom da je glas tu i da ga opažamo, mogu ukazivati na prisustvo, telo, subjekat. Upravo će ta problematika biti razmatrana u ovom delu teksta.

Ipak, ako sam, sasvim ovlaš i sa pregršt mogućih fusnota, dotakla pitanje uloge glasa, valja se zapitati i šta je sâm glas. To je, zapravo, pitanje koje uzrokuje najviše nedoumica. Kako definisati glas i njegovu materijalnost? Da li se on nalazi u nama ili izvan nas? Kada slušamo poruku koju glas prenosi, a kada sâm glas i njegove jedinstvene kvalitete? Da li smo svesni toga da je svaki glas jedinstven kao i otisak prsta i da li to na taj način percipiramo?

Kompleksnom problematikom koja se tiče glasa nije se bavilo mnogo autora. Međutim, doprinosi koji postoje nude zanimljive teze i temeljne razrade u različitim teorijskim i filozofskim pravcima.

Mišel Dankan (Michelle Duncan) navodi da postoje tri registra u kojima se glas teorijski razmatra. Prvi i najuobičajniji podrazumeva izučavanje jedinstvenog glasa subjekta koji se uglavnom dovodi u vezu sa pitanjem identiteta i subjektiviteta. Jedinstveni glas podstiče diferencijaciju individualnih i kolektivnih tela, i kao takav može se pojaviti u vidu individualnog glasa, autorskog

glasa i narativnog glasa. U drugu kategoriju spadaju teorijski uvidi u kojima se posmatra glas koji nastaje izvan subjekta, tj. glas koji „poziva subjekta u postojanje“. To su glasovi Drugog kod Lakana (Jacques Lacan), Boga kod Dolara ili pak ideologije kod Altisera (Louis Althusser); za Lakana i Altisera glas zakona/ideologije je povezan sa performativnim činom, dok Dolar tvrdi da „nema Zakona bez glasa“.¹ Treća kategorija odnosi se na pristupe koji glas sagledavaju kao silu performativnog iskaza sa višestrukim pojavnostima. Sa osloncem na Ostinovu (J. L. Austin) teoriju performativa nastaju dva moguća pravca: glas koji je konstituisan od materije – kao, npr. kod Deride (Jacques Derrida), i glas koji izaziva materijalni efekat, kakav se razmatra u teorijama Šošane Felman (Shoshana Felman) i Džudit Batler (Judith Butler).²

Imajući, dakle, u vidu podelu na jedinstveni glas, glas koji postoji izvan subjekta i glas kao silu performativnog iskaza koju Dankan prezentuje, moje sagledavanje „opšte teorije glasa“ može biti okarakterisano kao kompendijum različitih teorijskih pristupa glasu, uobličениh prema tome na koji način se glas ‘ponaša’ u odnosu na čovekovu psihološku konstrukciju (u potpoglavlju „Glas – pogled iz psihoanalize“), na njegovo telo („Taj glas nikako ne može poticati iz tog tela“), te na njegovo društveno delovanje („Glas i politika“). Kao najvažnija teorijska uporišta u svom istraživanju, istakla bih nekoliko inspirativnih studija. Tu je, najpre, knjiga *Glas i ništa više* slovenačkog filozofa Mladena Dolara, objavljena u originalu na slovenačkom jeziku 2003. godine, u kojoj Dolar prikuplja, objedinjuje i učvršćuje fragmente svoje teoretizacije objekta glasa. Potom bih pomenula knjigu Adrijane Kavarero *For more than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005) i filozofiju jedinstvenosti glasa koju ovde prezentuje. Konačno, važne uvide i smernice pronašla sam u knjizi *Postopera: reinventing the Voice-Body* (2015) muzikološkinje Jelene Novak, u kojoj autorka na temeljima istaknutih teorijskih postavki glasa promišlja način na koji se uloga glasa izmenila od ‘zlatnog doba opere’ do savremenih operskih ostvarenja, te kako je ta promena uticala na *ponovno osmišljavanje* odnosa glasa i tela u postoperi.

¹ Mladen Dolar, „The Object Voice“, u: Renata Salecl and Slavoj Žižek (Eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, NC, and London, Duke University Press, 1996, 7–31, 27. Prema: Michelle Duncan, „The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity“, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 16, No. 3, *Performance Studies and Opera* (Nov., 2004), 283–306, 290.

² Cf. Ibid.

Glas – *pogled* iz psihoanalize

Ovo potpoglavlje posvećeno je problematici postavke glasa u teorijskoj prihoanalizi, i to u napisima i stavovima nekih od vodećih figura ove oblasti kao što su Sigmund Frojd (Sigmund Freud), Žak Lakan, Slavoj Žižek i Mladen Dolar. Od zasnivanja ove discipline, pitanja glasa i njegovih različitih pojavnosti i uloga su, manje ili više izraženo, provocirala teorijsku misao iz različitih uglova, bilo da je u pitanju njegov objektivitet, veza sa nesvesnim ili ideja o glasu kao vodiču, etičkom/političkom zakonu.

U savremenoj teorijskoj psihoanalizi figurira koncept *glasa-objekta*. Njega je, zajedno sa konceptom *pogleda-objekta*, Žak Lakan kao dopunu uvrstio na Frojdiv spisak parcijalnih objekata, gde se već, kao takvi, nalaze majčine grudi, izmet i falus. Frojdovi objekti „koji se odvajaju od tela“; a koje Lakan naziva *objets petit autres* ili *objets petit a* (objekti sa samo malo „drugosti“, objekti želje), krucijalni su za proces kastracije kroz koji prolazi subjekt u najranijem detinjstvu. *Objet petit a* je „u lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi ostatak koji označava fundamentalni, konstitutivni manjak“, i on se kao izvorno izgubljen ili pak nemoguć objekt „podudara sa samim gubitkom (odvajanjem od tela) i utelovljuje prazninu“. ³ To je objekt fantazma koji izaziva našu želju i za kojim žudimo, ali, paradoksalno, to čini retroaktivno – tek nakon što je taj objekt želje izgubljen. *Objet petit a* uvek je vezan za otvore na telu, on je nešto od čega subjekt mora da se odvoji kako bi se konstituisao. ⁴ Istovremeno, on preuzima ulogu simbola nedostatka.

Prva podela između subjekta i objekta dešava se u „fazi ogledala“, kada dete po prvi put percipira sebe i to kao unapred kulturalno posredovanu sliku. Koncept „faze ogledala“ predstavlja prvi veliki Lakanov doprinos psihoanalizi. Ovu zamisao prvi put je izneo u javnost 1936. godine, kada počinje i njeno usloznavanje. Faza ogledala predstavlja osnovu za građenje subjektivnosti i kod Lakana sredinom 20. veka ima dvostruku vrednost – kao odlučujuća tačka u mentalnom razvoju deteta i kao fenomen koji označava esencijalnu vezu tela-slike. U trenutku kada dete prepozna svoj odraz kao sliku sebe, okreće se odrasloj osobi koja predstavlja velikog Drugog, kako bi potvrdilo ovu spoznaju. Faza ogledala je takođe usko povezana sa narcizmom, pojmom koji je izveden iz čuvenog mita o Narcisu, iz ljubavi prema sopstvenoj slici. Osim

³ Cf. Miško Šuvaković, „Objekt malo a“, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011, 505.

⁴ Jacques Lacan, „Seminar of 21 January 1975“ in: Juliet Mitchell and Jacqueline Rose (Eds.) *Feminine Sexuality*, New York, Norton, 1983, 164; Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. by Alan Sheridan, New York, Norton, 1978, 103. Nav. prema: Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, 7.

zaljubljenosti u sopstveni odraz, priča o Narcisu se usložnjava njegovom „neobičnom ‘aferom’ sa nimfom Eho“,⁵ koja je ponavljala njegove reči poput *akustičkog ogledala*, ne uspevajući da sama započne sopstveni govor. Glas Narcisa koji mu je Eho uzvraćala nije bio njegov sopstveni, već „njegov glas preobražen u drugog“.⁶ Situacija se sa glasom tu dodatno usložnjava. Neverica i iznenađenost koji se pojavljuju kada dete prvi put ugleda svoj odraz u ogledalu čak je i naglašenija kada, npr. po prvi put čujemo svoj glas snimljen na traci. Dolar piše: „Možemo iskusiti narcističko zadovoljstvo gledajući svoj odraz u ogledalu, ali slušanje sopstvenog snimljenog glasa je neprijatno – jaz koji to uvodi u „čuti sebe kako govorimo“ dovoljan je da omete narcizam: uvek postoji nešto zazorno u vezi sa tim“.⁷

Dakle, proces subjektivizacije neizbežno je vezan za odvajanje ‘sebe’ od drugog, za prepoznavanje sebe kada se Ja odvoji od poznatog objekta. Taj poznati objekt u fazi ogledala najčešće jeste figura majke. Formiranje kulturalnog identiteta subjekta zavisi od odvajanja od objekta za kojim će subjekat uvek da čezne, jer bez njega nikada neće biti kompletan, kao u periodu pre faze ogledala kada se to poslednji put desilo.⁸ Kaja Silverman (Kaja Silverman) ističe da se čak može reći da u trenutku „kada je objekt izgubljen, subjekat biva pronađen“.⁹

Kada je reč o konceptu *akustičkog ogledala*, stručnjaci se pozivaju na uvek-dvojni prirodu glasa – on se istovremeno može emitovati i čuti, „slati i primati“.¹⁰ Majčin glas funkcioniše kao akustičko ogledalo u kojem dete može da otkrije i prepozna svoj vokalni identitet. Glas majke, kao prva reprezentacija dimenzije drugog, utiče na razvoj deteta i pre nego što nastupi faza ogledala. Dete uči da govori imitirajući taj glas,¹¹ pri čemu on postaje „prvo gnezdo i prvi kavez“,¹² glas koji tvori fantazije, o kojima će biti reči u daljem tekstu.

Kako dolazi do gubitka objekta glasa, do njegovog odvajanja? Sve dok se glas ne izusti, dok, konačno, ne podlegne procesu subjektivizacije, on je objekt glasa. On „stoji u grlu“ i postoji kao takav sve dok se ne artikuliše u vidu zvuka.¹³

⁵ Mladen Dolar, *Glas i ništa više*, op. cit., 56.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Upor. sa: Kaja Silverman, op. cit., 7.

⁹ Ibid.

¹⁰ Guy Rosolato, „La voix: entre corps et langage“, *Revue française de psychanalyse* 37, no. 1, 1974, 79, nav. prema: Ibid, 80

¹¹ Ibid., 80–81.

¹² Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 57.

¹³ Slavoj Žižek, „‘I Hear You With My Eyes!’ or, the Invisible Master“ in: Renata Salecl and Slavoj Žižek

U trenutku kada subjekt pusti glas, progovori (ili zapeva, zaplače, nasmeje se...), objekt nestaje, a subjekt počinje da pati za svojim gubitkom. Situacija sa glasom kao objektom želje je, dakle, analogna sa drugim parcijalnim objektima – nakon što je nepovratno izgubljen, objekt glas postaje nešto bez čega subjekt nikada neće biti celovit i za čim će neprestano žudeti.

Kao pogodno mesto za izvođenje novih teoretizacija pokazuje se odnos između objekta glasa i objekta pogleda, dva važna elementa naknadno dodata na Frojdovu listu objekata. Naime, smatrajući da „čujemo jer ne možemo sve da vidimo“, Žižek ističe da glas ukazuje na svojevrsni precep (*gap*) u polju vidljivog. Tako se postavlja pitanje odnosa između *gledanja* i *slušanja*, teme jedne od važnijih debata u fenomenologiji. Pored toga što je slušanje vezano za temporalnost, tj. proticanje vremena i percepciju zvukova u njihovoj dinamičkoj sukcesiji, a gledanje za stalnost, tj. postojanje posmatranog objekta u vremenu i prostoru, važna razlika između ove dve radnje tiče se pozicije samog subjekta. U odnosu na zvuke koje sluša, subjekt je uvek u pasivnoj poziciji: telo je okruženo/uronjeno u zvuk bez mogućnosti da se odupre, da to predvidi ili kontroliše. Sa druge strane, subjekt koji gleda zauzima aktivnu poziciju, birajući da li će i koliko dugo posmatrati dati objekat. Treba istaći da, za razliku od zvuka, objekat posmatranja ne utiče na subjekta tako što ga okružuje, uzvraća pogled ili zahteva od njega da ga posmatra.¹⁴ Upravo zbog toga Žižek vidi glas koji čujemo kao dodatak čulu vida.

Ukoliko se ova postavka obrne i počne se potraga za prekidom u polju čujnog, tada se dobija slika koja ukazuje na postojanje zvuka/glasa, ali taj glas ostaje tih, zaglavljen „u grlu“. Takav je Munkov *Krik* koji nam ‘pokazuje’ da (krik) možemo „čuti (...) *svojim očima*“.¹⁵ Iako sadržaj gesta prikazanog na slici ne odgovara mediju koji ga prikazuje, on je ‘zvučno’ prisutan „u obliku onih velikih koncentričnih krugova, u kojima zvučni trzaji konačno postaju vidljivi (...) u beskonačnom vraćanju koje se lepezasto širi iz trpljenog i postaje geografija kosmosa, u kojem sad bol govori i vibrira kroz materijalni zalazak sunca i pokrajinu“.¹⁶

Ipak, videti nešto što ne možemo da čujemo nije isto kao i čuti nešto što ne možemo da vidimo. Odnos između glasa i pogleda analogan je onom između života i smrti: glas oživljava, a pogled prestravljuje.¹⁷ Žižek kao primer

(Eds.) *Gaze and Voice as Love Objects*, op. cit., 90–126, 93.

¹⁴ Cf. Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. by Paul Kottman, Stanford, Stanford University Press, 2005, 37.

¹⁵ Slavoj Žižek, op. cit., 94.

¹⁶ Emil Hrvatin, „Krik“, *ProFemina*, br. 23/24, jesen/zima 2000, 193–205, 201

¹⁷ Slavoj Žižek, op. cit., 94.

navodi zaključak Žaka Deride da „čuti sebe (Ja?) kako govori“ (*s'entendre-parler*) za subjekta uvek znači „doživeti sebe kao živo biće“, dok „videti sebe (Ja?) kako gleda“ (*se voir voyant*), kada pogled *qua* objekt više nije slepa tačka nego je uključena u polje vidljivog, subjekta neupitno upućuje na smrt – u susretu sa dvojnikom (Doppelganger) subjektivom pogledu uvek izmiču njegove oči jer onoga trenutka kada se pogledi susretnu, tada je subjektiv život završen.¹⁸

Frojdovi glasovi

Glas je bio višestruko značajan i za samog Frojda. Dolar ističe da se u Frojdovim tekstovima pojam glasa javlja na raznovrsne načine, te su tako, pored glasa u psihozi i glasa superega koji su najčešće predmet diskusija, predmet njegovog razmatranja glasovi koje Frojd *čuje* u fantaziji, želji i u nagonima.

O statusu glasa u psihozi pisao je, između ostalih, Slavoj Žižek, poredeći mogućnost da objekt koji posmatramo „vrati pogled“ sa situacijom u kojoj, kada god se oglašavamo, mi zapravo odgovaramo na primordijalno obraćanje Drugog.¹⁹ Kao što ovo obraćanje ne možemo vezati za neku specifičnu pojavu nego ono mora da ostane prazan „uslov mogućnosti“ našeg govora, tako i pogled ne može (i ne treba da bude) subjektivizovan.²⁰ Psihoteični poremećaji nastaju onda kada „tačka praznine“ onoga što čujemo, odnosno, vidimo, postane deo naše realnosti. To znači da „u psihozi mi efektivno čujemo glas primordijalnog Drugog koji nam se obraća“, odnosno, „mi efektivno znamo da nas neko posmatra sve vreme“.²¹ Kako je Lakan isticao, *objet petit a* (glas ili pogled) tada je uključen u realnost, iako bi ga, radi „normalnog pristupa realnosti“, trebalo isključiti ili potisnuti na „primordijalnom“ nivou.²² Glas kao *objet petit a* je, dakle, onaj čije se prisustvo mora ignorisati, onaj čija se *pesma sirenâ* ne sme svesno oslušivati. Čitajući dalje Frojdove i Lakanove glasove, Mladen Dolar postavlja etički glas u suprotnosti sa glasom superega.

Ukoliko je „ljudska svest stvar glasa“, tj. konstantna bitka među glasovima u kojoj pobeđuje etički glas (glas razuma, savesti), tada taj nadmoćni, čisti unutrašnji glas može biti povezan sa nadmoćnim prisustvom Drugog. Tokom istorije je glas savesti, neophodan i „pouzdan vodič u pitanjima etike“, najčešće bio tumačen kao božanski glas, „pravi glas nasuprot lažnim glasovima“ ili glas morala i razuma, koji ne zapoveda ništa konkretno već apeluje na našu sopstvenu odgovornost.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., 90.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., 90–91.

²² Ibid., 91.

To najbolje možemo videti u kratkom pregledu istorije etike koji je Mladen Dolar sačinio po uzoru na korake filozofa Bernarda Basa (Bernard Baas). Sažetu istoriju glasa u etici Dolar započinje sokratovskim glasom, daemonom. Jedan odlomak iz *Odrbane Sokratove* u kome je istaknuta Sokratova izjava pred sudom da ga od rane mladosti prati jedan glas koji ga „uvek [...] odvraća da ne čini ono što namerava da čini, ali ga nikad ne navraća“, podstakao je Dolara da dođe do koliko crtica kojima će objasniti prirodu ovog fenomena.²³

Poreklo tog glasa je natprirodno, „božansko i demonsko“.²⁴ On se nalazi u najdubljim, najintimnijim sferama svesti i u onim „najtranscedentnijim“. Sokratov glas odvraća od činjenja loših postupaka, ali ne govori kako da se čini dobro; on je uvek u pravu, bez obzira na pitanja logike; on nije univerzalan, on pripada samo Sokratu, njegova je veza sa božanskim koja „definiše njegovu misiju u filozofiji: načiniti je univerzalno dostupnom“. U kantovskoj opoziciji moralnosti i zakonitosti, *daemon* stoji na strani morala i podržan je nepisanim zakonima. Ovako shvaćen glas postao je inspiracija čitavoj jednoj tradiciji, koja će donekle transformisati njegovu ulogu i početi da ga posmatra kao unutrašnjeg nosioca moralnih zakona i pouzdanog vodiča u etičkim pitanjima.²⁵

Interpretacije Sokratovog *daemon*a granaju se sa iste osnove u različitim pravcima, dajući tako nova objašnjenja za glas uma i razuma, glas fantazije, glas nesvesne želje i moralnih načela. Jedno od tih tumačenja jeste Rusoovo (Jean-Jacques Rousseau) shvatanje božanskog glasa, koji bi u ljudskoj svesti trebalo da bude nadmoćniji od svih drugih („Izgleda da je ljudska svest stvar glasa, bitka među glasovima“).²⁶

Sa druge strane, Kantov (Immanuel Kant) glas „zahteva, neumoljivo nameće, isključivo jednu stvar: podvrgavanje volje racionalnosti i formalnosti moralnog zakona, kategoričkom imperativu“.²⁷ Njegovo shvatanje etike i moralnosti ne zasniva se, kao što je to slučaj kod njegovog savremenika Rusoa, na poštovanju najmoćnijeg među glasovima, nego pre svega počiva na univerzalnim vrednostima utemeljenim u umu. Priroda ovog glasa je čisto formalna, njegova funkcija je da zastupa um i univerzalne moralne zakone. Međutim, Dolar primećuje da u Kantovom tumačenju postoji diskrepancija između glasa i subjekta koji moralne zakone objavljuje, čime se subjekt objavlivanja i glas uma „čije se poreklo ne može utvrditi“ svode na tačku strukturne

²³ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 115–116.

²⁴ *Ibid.*, 115.

²⁵ Cf. *Ibid.*, 118.

²⁶ *Ibid.*, 119.

²⁷ *Ibid.*, 124.

podudarnosti.²⁸ Tako, utvrđuje on, Kant popušta pred dugom tradicijom prihvativši da glas uma potiče, kao i najdublje područje svesti, sa mesta izvan svesti, koje pripada nekoj vrsti božanskog autoriteta.

Napredujući na istorijskoj lestvici prema današnjem trenutku, primećujemo da je glas uma (ili pre razuma – *Verstand*-a, pre nego *Vernunft*-a) razmatrao i Sigmund Frojd, međutim, ne toliko minuciozno, konkretno i precizno kao Kant. Oni, ipak, dele zajedničku početnu pretpostavku da ovaj glas nema nikakvu povezanost sa božanskim, ali da je paradoksalno povezan sa nesvesnom željom. Naime, prema Frojdu, razum je u suprotnosti sa nagonima, a njegov glas se podudara sa glasom superega. Ipak, nadovezujući se na Lakanovu primedbu da, uprkos težnji da se oni razgraniče, postoji veza između „glasa razuma“ i „želje nesvesnoga“, Dolar povezuje „neobičnu sudbinu frojdoovskog uma“ sa nesvesnim.²⁹ Kao i nesvesna želja, i glas uma dolazi iz kategorije potisnutog. Lakan je Kantov kategorički imperativ čak i poistovetio sa željom „u svom čistom obliku“.³⁰ U vezi sa željom i pitanjima etike, on je u svojoj Etici psihoanalize napisao da je etika „istrajavanje želje“, iz čega proizlazi maksima „ne popustiti vlastitoj želji: *ne pas céder sur son désir*“.³¹

Na kraju, Dolar je sagledao na koji način je Hajdeger (Martin Heidegger) shvatao etički glas. Njegov glas „ništa posebno ne izgovara, već istrajava kao čisto naređenje“ – „Savjest govori jedino i stalno u modusu šutnje“.³² Kao i na samom početku ove istorije, i kod Hajdegera postaje aktuelna rasprava o poreklu i pravoj lokaciji ovog glasa.

Uzimajući u obzir Frojdov koncept superega, interesantan je način na koji Dolar izvodi debatu o odnosu etičkog glasa i glasa onog dela strukture ličnosti koji se bavi moralnim pitanjima. Naime, pored *ida* i *ega*, superego je jedan od tri dela strukture ličnosti. U tom smislu, *id* predstavlja primitivne, instinktivne i impulsivne komponente koje potiču iz nesvesnog i prema principu zadovoljstva traže zadovoljavanje nagona, a *ego* svesni deo ličnosti koji je oblikovan direktnim uticajem spoljašnjeg sveta i rukovodi se principom realnosti kako bi mogao da posreduje između instinktivnih težnji *ida* i zakona stvarnog sveta. Superego se, u ovakvoj postavci, smatra onim delom ličnosti koji se formira u najranijim godinama detinjstva, tokom procesa socijalizacije i koji nosi moralne vrednosti društva, nasleđene od roditelja i okoline, kontrolišući impulse *ida*

²⁸ Ibid., 125.

²⁹ Ibid., 128.

³⁰ Cf. Ibid., 129.

³¹ Ibid., 130.

³² Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Zagreb, Naprijed, 1985, 311, prema: *ibid.*, 132.

koje društvo ne odobrava, a pre svih – nagone za seksom i agresijom, kojima upravljaju Eros i Tanatos.

Sposobnost oglašavanja superega – glasovnost, jedna je od njegovih najznačajnijih osobina, kojom su se bavili i Frojd i Lakan. Tragom Lakana, Dolar izvodi zaključak da je „razlika između etičkog glasa i superega (...) razlika između glasa čistog iskazivanja i krupnog glasa“, a da krupni glas „uvek pristize sa uputstvima“ koja se jedino mogu poveriti glasu.³³ Etički glas je, u smislu čistog iskazivanja, ispit moralnosti u kojem mi sami moramo da nađemo ispravan iskaz.³⁴ Ukoliko se ovde na trenutak prisetime sokratovskog glasa, jasno nam je da Dolar ovde upućuje upravo na takav glas – onaj koji odvraća od loših postupaka, ali ne ukazuje na konkretno rešenje ili ispravan put. „Krupni glas“, glas superega, dolazi sa moralnim uputstvima i vrednostima naučenim u detinjstvu. Glasovnost superega, međutim, za Dolara otkriva nove mogućnosti tumačenja.

U Frojdom shvatanju, superego ne može da „porekne svoj izvor u stvarima koje smo čuli [*seine Herkunft aus Gehörtem*]“ koji se „prikazuje u obliku kategoričkog imperativa“ pod kojim ego mora da se povinuje „poput deteta koje je nekad bilo pod prinudom da poslušna roditelje“.³⁵ Ipak, Dolar tvrdi suprotno. Superego, prema njegovom mišljenju, nije moralni zakon, kako to tvrdi Frojd, već način za izvrđavanje zakona. Glas je ono po čemu se zakon i superego razlikuju – zakon je fiksiran slovom, dok superego u svojoj glasovnosti ima na raspolaganju mogućnost za kršenje tog zakona. Dakle, glas, u svojoj uvek dvostrukoj prirodi (pripada subjektu, ali pripada i Drugom), čini da superego „u isti mah [bude] zakon i njegovo kršenje“.³⁶ Zakon je, prema Frojdom shvatanju, ustanovljen ubistvom praoca. Međutim, ukoliko je glas opstao – jer nema zakona bez glasa – to dalje znači da otac nikada nije bio sasvim mrtav.

Pored superega koji je zasnovan na zvučnim impresijama iz detinjstva, Frojd je smatrao da fantazije takođe nastaju usled slične čulne stimulacije, te da su „povezane sa stvarima koje smo čuli na isti način na koji su i snovi povezani sa stvarima koje smo videli“.³⁷ Fantazije, kao specifične konstrukcije koje se retroaktivno interpretiraju, izgrađene su na osnovu zvučnih impresija iz najranijih faza detinjstva. U svojim prepiskama, Frojd je razmatrao ideju

³³ Ibid., 138.

³⁴ Cf. Ibid., 137.

³⁵ Sigmund Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Pelican Freud Library Vol. 2, Harmondsworth: Penguin, 1979, 374; 394.

³⁶ Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud (Le séminaire livre, Livre I, Ed. Jacques-Alain Miller)* Paris, Seuil, 1975, 199, nav. prema: Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 142.

³⁷ Sigmund Freud, *The Origins of Psychoanalysis. Letters to Wilhelm Fliess*, New York, Basic Books, 197–198.

fantazije koja „uvek proističe iz stvari koje se čuju u ranom detinjstvu, i tek se kasnije razume“.³⁸ One su svojevrsne odbrambene strukture, jer istovremeno služe za „sublimaciju i doterivanje činjenica“.³⁹ Dolar ističe da su osnovne fantazije primarno vezane za glas, kao i da postoji specifična vremenska petlja, raskorak između percepcije i razumevanja, koja je jedna od najvažnijih odlika fantazije.⁴⁰ Vreme fantazije locirano je između trenutka slušanja glasa (trenutka koji predstavlja zagonetku i traumu koja istrajava uprkos tome što nije shvaćen), i trenutka razumevanja tog glasa.⁴¹ Ovo vreme naziva se još i vremenom subjektivizacije.

Prema Lakanovoj zamisli o tri logička vremena – trenutku viđenja, ili, u slučaju pred nama, slušanja (*l'instant de voir/d'écoute*), vremenu za razumevanje (*temps pour comprendre*) i momentu zaključivanja (*le moment de conclure*) – vreme fantazije smešteno je upravo u vremenu za razumevanje. Momenat ispravnog zaključivanja, ipak, nikada ne dolazi – kada subjekt zaista shvati, to je „uvek-već“ prekasno. Novo razumevanje hrani fantaziju i postaje njen talac.⁴² To znači da se fantazija vremenom razvija i tokom tog procesa asimiluje nova razmišljanja subjekta o njoj, samim tim postajući uvek nedostižnom i nedokučivom. Ako bi neko i uspeo da čuje i razume glas fantazije, to bi verovatno vodilo u „čist slučaj psihoze“⁴³ (setimo se Žižekove primedbe o glasu Drugog koji ne smemo da oslušujemo).

Glas želje, prema Frojdovim uvidima, postaje očigledan u specifičnom jezičkom događaju – omaški. U studiji *Psihopatologija svakodnevnog života* Frojd je razmatrao „zvučne postavke nesvesnog“, odnosno, jezičke omaške u kojima nastaju nove tvorevine. One mogu da zvuče besmisleno, međutim, njihova pojava omogućava stvaranje nekog novog smisla, a otkrivanju mogućih značenja može, kao ‘najkompetentniji’, da pristupi isključivo sâm govornik.

Kako bismo bolje razumeli Frojdovo objašnjenje omaške, kao i Lakanov koncept *jezika (lalangue)*, osvrnuću se ovde na odnos između jezika i glasa, sagledan iz ugla lingvistike i teorijske psihoanalize. Nesvesno je, kako kaže Lakan, strukturirano kao jezik, ali, dodaje Dolar – kao jezik sa kojim se postupa na najčudniji mogući način. Kakva je uloga glasa u tom postupanju? Zbog procvata lingvističkih teorija u 20. veku, moguće je utvrditi da je odnos između glasa i jezika vrlo vibrantna tema, a naročito, odnos između glasa i označitelja.

³⁸ Ibid., 193.

³⁹ Ibid., 196.

⁴⁰ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 185–186.

⁴¹ Ibid., 186.

⁴² Ibid., 187–188.

⁴³ Ibid., 187.

Kako je to interpretirao psihoanalitičar Žak-Alen Miler (Jacques-Alain Miller), glas prema Lakanu figurira kao onaj deo označitelja koji ne doprinosi stvaranju smisla.⁴⁴ Oslanjajući se na sosirovsku lingvističku postavku u kojoj je označitelj „običan svežanj razlika i nema nikakvu pozitivnu karakteristiku ili sopstveni identitet“, Dolar smatra da se njegova materijalna realizacija pokazuje nebitnom za označitelj, ali nimalo nevažnom za glasovnu vrednost.⁴⁵ Glasovna vrednost, u kontekstu označitelja, za Lakana jeste paradoks označiteljske logike.⁴⁶ Lakan je tokom svoje karijere dao nekoliko, čak i protivrečnih definicija označitelja, prelazeći put od tumačenja u polju lingvističkog postsosirovskog određenja, preko materijalističke interpretacije, pa sve do metafizike subjekta.⁴⁷ Za potrebe ove diskusije, uzeću u obzir definicije onih usmerenâ koja ovde igraju važnu ulogu, dakle, lingvističkog i materijalnog: označitelj je, prema Lakanu, sam po sebi bez značenja, on je nešto različito od značenja; on je moment kojem je oduzet smisao i predstavlja čistu materijalnost koja je otvorena za primanje različitog smisla.⁴⁸ Posmatran iz perspektive lingvistike, glas postaje depersonalizovana fonetska podloga za jezički sistem označavanja,⁴⁹ „ono što ne doprinosi stvaranju smisla“.⁵⁰ Prema tome, glas je shvaćen kao zaostatak, „izmet označitelja“.⁵¹ Zaostatak, koji izgleda kao da je otporan na označitelja, može se očitovati u vidu akcenta, intonacije i boje, tj. individualnosti glasa. Ovim specifičnim kvalitetima, tj. svojom materijalnošću, glas ‘uvezuje’ i podržava označitelje.

Postoje, takođe, tačke govora u kojima glas preuzima primat u odnosu na smisao.⁵² Jedna od njih je pevanje u govoru, koje Dolar ističe kao „materiju koja omogućava blesak pojavljivanja nesvesnog“.⁵³ Frojd je za ovu pojavu skovao novu reč *hearsing*, koja je oblikovana kao mešavina engleskog i nemačkog jezika i označava trenutak kada glas, nekadašnji zaostatak označavanja, počinje da prožima sam proces označavanja. Prema Frojdovom zapisu u

⁴⁴ Jacques-Alain Miller, „Jacques Lacan et la voix“, u: Ivan Fonagy i dr., *La voix. Actes du colloque d'Ivry*, Paris, La lysimaque, 1989, 180. Nav. prema: *ibid.*, 194.

⁴⁵ *Ibid.*, 195.

⁴⁶ *Ibid.*, 197.

⁴⁷ Miško Šuvaković, „Označitelj“, *op. cit.*, 513.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Adriana Cavarero, *op. cit.*, 9.

⁵⁰ Mladen Dolar, *Glas...*, *op. cit.*, 25.

⁵¹ *Ibid.*, 31.

⁵² O ispoljavanju glasa van govora Mladen Dolar je pisao kao o „Lingvistici ne-glasa“, usredsređujući se na „prejezičke i „postjezičke“ fenomene. O ovim pojavama biće reči kasnije u tekstu.

⁵³ Mladen Dolar, *Glas...*, *op. cit.*, 195.

Tumačenju snova, reč *Hearsing* označava izmišljeno ime stanice iz njegovog sna, nastalo kombinovanjem engleske reči *hearsay* („rekla-kazala“, „glasina“) i nastavka *-ing*, koji je čest u nazivima stajališta na ruti bečkog tramvaja.⁵⁴ Dolaru je upravo ova kovanica najindikativnija za trenutak u kojem glas preuzima vođstvo nad smislom. Slušanje (*hearing*) onoga što ne doprinosi označavanju, tj. slušanje pevanja (*singing*) u govoru (*saying*) znači analitički obratiti pažnju na *hearsing*, na sâm glas i njegov materijalni kvalitet – naravno, ukoliko zauzmemo stav da glas pri pevanju nema značajnu ulogu u procesu označavanja, da je u pitanju njegov „puki zaostatak“.⁵⁵

Lakanov koncept *jezika* predstavlja svojevrsno razilaženje označitelja i objekta glasa (stoga, i uživanja) koje je označitelj u sebe upio, i koje na taj način pokazuje unutrašnji rascep jezika kao njegovo dato stanje. Termin se, dakle, odnosi na nekomunikativne aspekte jezika zbog kojih nastaje *jouissance*, kod Lakana shvaćeno kao ekstatičko, nekontrolisano uživanje. *Jezezik* stoji u suprotnosti sa jezikom, on je osnovni haotični supstrat višeznačnosti iz kojeg jezik nastaje.⁵⁶ Koncept *jezika* pokazuje da postoji uživanje u govoru, odnosno, „element uživanja u samom procesu stvaranja smisla“.⁵⁷

Frojd smatra da postoje zakoni koji uređuju zvučne kontaminacije u govoru, ali da oni nisu dovoljno delotvorni da bi omeli proces ispravnog govora. Ono što jeste delotvorno u tom smislu jeste nesvesna želja, čiju zamisao otkriva kompleksnost veze između želje i jezika. Naime, želja ne može da se postavi van jezika odakle bi mogla da reguliše omaške kao njihov uzrok, već se pojavljuje jedino u omašci, čitljiva je u retrospektivi i ne postoji kao unapred pripremljena mogućnost manipulacije jezikom.⁵⁸

Poslednji od Frojdovih glasova koje ispituje Mladen Dolar jeste i najparadoksalniji – glas nagona koji se očituje u ćutanju. Frojd je nagone opisao kao tihe ili čak neme, a Dolar bira da ovo stanovište tumači iz ugla koncepta

⁵⁴ „U jednom svom dužem i zbrkanom snu u čijem je prividnom središtu putovanje brodom, dešava se da se sledeća stanica zove *Hearsing* a naredna *Fliess*. Ovo poslednje je ime moga prijatelja u B., i to mesto često je predstavljalo cilj mojih putovanja. A reč *Hearsing* kombinovana je iz mesnih naziva našeg bečkog lokalnog tramvaja koji se tako često završavaju na „ing“. *Hicing* (Hietzing), *Lizing* (Liesing), *Medling* (Modling), staro ime Medelitz, *meae delieae*, dakle „*meine Freude*“ (= moja radost), od engleske reci *hearsay* (= po čuvenju), što upućuje na klevetanje i uspostavlja odnos prema indiferentnom izazivaču sna preko dana: prema jednoj pesmi objavljenoj u šaljivom listu *Fliegende Blatter* od strane jednog ogovaračkog kepeca „*Sagter Hatergesagt*“. Prevodilac ovog teksta, Albin Vihar, ukazao je da „izmišljeno ime „*Sagter Hatergesagt*“ treba rastaviti na članove: *sagt er* (= kaže) i *hat er gesagt* (= rekao je)“. Cf. Sigmund Frojd, *Tumačenje snova I*, Novi Sad, Matica srpska, 1979, 301.

⁵⁵ Cf. Mladen Dolar, *Glas...*, op.cit., 195.

⁵⁶ Cf. Dylan Evans, „*language*“, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1996, 100.

⁵⁷ Cf. Mladen Dolar, *Glas...*, op.cit., 198.

⁵⁸ *Ibid.*, 205.

ćutanja, koje ne predstavlja samo odsustvo govora/pevanja/glasova, nego i zauzimanje određenog stava ćutanjem. On grupiše vrste ćutanja na osnovu tri Lakanova registra (simboličko, imaginarno i realno), te postavlja pitanje „pragmatike ćutanja“, odnosno, upotrebe ćutanja u „komunikaciji“. ⁵⁹ Pozivajući se na pamflet *Umetnost ćutanja* (1771) opata Dinuara (Abbé Dinouart) i njegovu fenomenološku postavku, Dolar izdvaja deset vrsta ćutanja: razborito, neprirodno, popustljivo ćutanje, podrugljivo, duhovno, glupo, odobravajuće, prezrivo, ćudljivo i političko ćutanje. Tako, u različitim kontekstima ćutanje može dobiti najrazličitije uloge u komunikaciji, čija se raznovrsnost sigurno ne zaustavlja na ovih deset kategorija.

Frojdovo „okeansko osećanje“, mistični kosmički mir koji je „izvor religiozne energije“ ⁶⁰ a pri tom je veći od svake religije, primer je „mističnog ćutanja“. Međutim, „to nije ćutanje usled manjka, već usled pretpostavljene punoće“. ⁶¹ Kada je reč o ćutanju i nagonima, Frojd nadovezuje svoje tumačenje na ideju dualizma Erosa i Tanatosa, nagona života, tj. libida i nagona smrti, te zaključuje da libido sa sobom nosi „buku života“, dok je nagon smrti obeležen ćutanjem i tišinom. ⁶² Treba napomenuti da se Dolar, kao i mnogi teoretičari osim njega, ne slažu u potpunosti sa Frojdom binarnom isključivošću.

Dolar predlaže tezu da se *ćutanje nagona* može poistovetiti sa ćutanjem analitičara u psihoanalizi. On, imajući u vidu razmatrane Frojdove glasove u psihonalazi, na zanimljiv način konstruiše postavku jedne psihoanalitičke sesije koja je vođena vokalnom vezom. Analitičar zauzima poziciju drugog koji ćuti; analizand se služi govorom koji uzima oblik *jezezika*, uživajući u procesu stvaranja smisla. U izvesnom trenutku reči analizanta počinju njemu samom da zvuče šuplje i udaljeno. Tada se dešava proces eksproprijacije, *razvlaštenja glasa*, u kojem glas biva lišen svoje odgovarajuće prirode i prestaje da bude vlasništvo samoprisustva i autoafekcije subjekta/analizanta. Glas odzvanja u praznini Drugog, a interpretacija *jezezika* koji odzvanja u praznini Drugog vodi ka njegovom ukorenjivanju u fantazam. Vraćena poruka postaje glas čiste rezonance. Evidentno, analitičar ovde zauzima poziciju posrednika Drugog, za kojeg se istovremeno „pretpostavlja da zna“ i da u njemu glas odjekuje. ⁶³ Kada

⁵⁹ Poznata je poslovice „ćutanje je zlato“, u kojoj je oličeno ono što se smatra mudrim ćutanjem, ćutanjem koje ima filozofsku auru i veliki vrednost. Cf. Ibid., 209.

⁶⁰ Sigmund Frojd, „Nelagodnost u kulturi“, prev. Đorđe Bogićević, u: Žarko Trebješanin (prir.), *Antropološki ogledi: kultura, religija, umetnost – Sigmund Frojd*, Beograd, Prosveta, 2011, 21–88, 21.

⁶¹ Cf. Mladen Dolar, *Glas...*, op.cit., 212.

⁶² Spekulativnu prirodu ove „mitologije“ priznaje najpre sam Frojd, a potom kritikuju i mnogi njegovi sledbenici. Cf. Ibid., 214.

⁶³ Ibid., 220.

se glas vrati kao čisti odjek, tada se „poruka želje vraća kao glas nagona“,⁶⁴ a na želju analizanta odgovara glas nagona koji dolazi iz Drugog. Krug analitičkog diskursa bio bi zatvoren kada bi analizand prešao u poziciju analitičara, čime bi stvorio mogućnost otvorenog prostora u kojem bi se dalje vršio prelom u kontinuitetu „tela i glasova“.

Dolarov objekt glas

Od ustanovljenja pogleda i glasa kao *objets petit a*, pogled je bio taj koji je preuzeo primat i postao atraktivna tema za izučavanje. Temeljnija izučavanja objekta glasa su do sada uglavnom izostajala. Mladen Dolar uvideo je potrebu za uspostavljanjem teorije glasa koja bi se bavila glasom kroz prizmu Lakano-
vog objekta želje.

Dolarova inicijalna ideja bila je da pokaže da, pored glasa koji prenosi značenje i glasa koji služi estetskom uživanju, postoji i treći glas, glas-objekt koji „ne iščezne u momentu predaje značenja, i koji ne očvrсне u objekt fetišističkog obožavanja, već je objekt koji deluje kao slepa mrlja u pozivu i koji osujećuje estetsko vrednovanje“.⁶⁵ Usmerenje na estetski kvalitet glasa neminovno vodi njegovoj fetišizaciji, što dalje uzrokuje konačni gubitak objekta. Kako ću kasnije u ovom tekstu pokazati, upravo je ova odlika glasa veoma važna kada se razmatraju umetnosti poput muzike/pevanja, budući da se, u nekim instancama njihove recepcije, teži posmatranju/*slušanju* glasa kao objekta fetiša u čijem se nastupu gubi značenje koje sam tekst treba da prenese.

Već pomenuti dualistički princip predstavlja osnovu Dolarovih razmatranja različitih aspekata glasa. Počevši od stanovišta da su ljudi društvena bića zahvaljujući glasu i posredstvom glasa, koji istovremeno čini potku društvenosti i najintimnije jezgro subjektiviteta, kao i ideje o strukturalnoj manjkavosti reči koje „izneveravaju“ u nijansiranju značenja suočene sa „beskrajnim prelivima glasa“,⁶⁶ Dolar ispituje lingvističke, metafizičke, fizičke, etičke (o čemu je bilo reči) i političke odlike glasa. Glas se tako nalazi na preseku između označitelja i objekta fetiša, tela i jezika, subjekta i drugog, golog i političkog života (*zoe* i *bios*), čistog glasa i razumljivog govora (*phone* i *logos*).

Objekt glas definisan je u odnosu na to „šta on nije“: objekt glas nema pripisano značenje; nema funkciju označitelja jer se ponaša kao neoznačavajući podsetnik, nešto što se opire označavajućem procesu; on je ostatak koji nije jednak sa svodivom individualnošću glasa, nije nadgradnja za standardizovanu

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid., 9–10.

⁶⁶ Ibid., 22.

bazu; nije, takođe, svodiv ni na ono što Bart naziva *zrnom glasa* (*the grain of voice*).⁶⁷ U kontekstu psihoanalitičke teorije i prakse, Dolar objekt glas u možda najčistijoj formi vidi u tišini koja je prouzrokovana afonijom, histeričnim simptomom koji se odlikuje gubitkom kontrole nad glasom i rezultira tišinom na koji je glas prisiljen.⁶⁸ Uzevši u obzir navedeno, Jelena Novak Dolarov objekt glas shvata kao „telesnost koja je strukturirana u jeziku“.⁶⁹

Dolarova „teorija glasa“ od velikog je značaja za ovu studiju – njegovi uvidi uticali su na moje razumevanje ove problematike na različite načine i u različitim intenzitetima, upravo zbog njihove sveobuhvatnosti i lociranja nekih od najznačajnijih pitanja koja se tiču performativnosti, telesnosti, subjektivnosti i političnosti glasa.

Glas i politika

Pri spoju reči *glas* i *politika* mogu se pojaviti mnoge asocijacije. Među prvima verovatno jeste ona koja se vezuje za osnovne postavke demokratije i pojavu glasanja. Glas, u tom smislu, važi za zastupnika političkog subjekta. Iako se danas izbori uglavnom izvode ‘tiho’, u mnogim jezicima širom sveta, kao i u slovenskim, moguće je primetiti da opstaje formulacija „dati *glas* nekome“ – *für jemandem stimmen, seine Stimme abgeben* (nem. za nekoga glasati, dati svoj glas), *compter les voix, donner sa voix* (fran. brojati glasove, dati svoj glas), *att rösta på* (šved).⁷⁰ Osvrt na istoriju govori da su se izbori nekada vršili usmeno, poput izbora katoličkih monaha koji su glasom izvodili aklamacije. Takođe je čuvena izreka *Vox populi, vox Dei*, popularna pri izborima monarha, koja pokazuje da je smatrano da se božija volja izražava kroz glas naroda.⁷¹

Ovaj deo teksta posvećen je pitanjima glasa i politike, od ustanovljenja političke filozofije u Staroj Grčkoj pa sve do pojedinačnih praksi u kojima se pokazao politički značaj glasa, bilo da je u pitanju izražavanje pojedinačnih političkih tela, specifičnih vladarskih praksi ili uloga glasa u određenim društveno-političkim situacijama i ritualima.

⁶⁷ Jelena Novak, Postopera: *Reinventing the Voice-Body*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2015, 73. O Bartovom zrnu glasa biće više reči u daljem tekstu.

⁶⁸ Mladen Dolar, “The Object Voice,” op. cit., 15.

⁶⁹ Jelena Novak, op. cit., 74.

⁷⁰ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 154.

⁷¹ Ibid., 154–155.

Političnost govora / suverenost glasa

Za nastanak političkog glasa bilo je potrebno najpre ustanoviti razliku između čistog i razumljivog glasa. Tu mislim na podjelu nastalu još u Staroj Grčkoj, sa Aristotelovom *Politikom* i rađanjem političke filozofije. U *Politici* čovek je okarakterisan kao *zoon politicon*, tj. kao „životinja *polisa*“ pre nego uvreženo „politička životinja“⁷² a ono što ga od životinje razlikuje jeste upotreba glasa. Naime, poznato je da su Grci za označavanje čistog glasa koristili termin *phone*. *Phone* označava svako animalno – životinjsko ili ljudsko – oglašavanje, koje nema formu ni namere razumljivog govora. Čist glas je, dakle, zajednički ljudima i životinjama. Glas koji je karakterističan za čoveka, odnosno, *za životinju koja govori*, Aristotel je nazvao *phone semantike* – glas koji označava. *Phone semantike* ili, jednostavno, govor, u komunikaciju uvodi normu rasuđivanja. Hana Arent (Hannah Arendt) takođe ističe da je upravo govor ključan element zbog kojeg se čovek, i to svaki pojedinačni jedinstveni čovek koji se izražava svojim govorom, definiše kao političko biće.⁷³ Prema njenom mišljenju, ono što govor čini političkim jeste mogućnost jedinstvene ekspresije, nezavisno od sadržaja koji je izložen.⁷⁴

Mladen Dolar na jednom mestu gotovo poistovećuje govor sa *logosom*, koji u izvornom značenju označava, grubo rečeno, sakupljanje reči u smislenu celinu. O glasu, logosu i označavajućem glasu biće više reči u potpoglavlju „Glas/telo vs. misao/duh“, dok će ovde fokus biti usmeren na Dolarovo razmatranje političkog glasa, zasnovano na Aristotelovim i Agambenovim (Giorgio Agamben) definicijama ovde aktuelnih pojmova.

Kako bi se razumela podjela između *phone* i *phone semantike*, odnosno, *logosa*, mora se imati u vidu osnovna podjela na dve vrste života – *zoe*, goli život, i *bios*, život u zajednici, *polisu*, tj. politički život. Dalje razmatranje političkog života i političkog glasa izvešću iz Agambenovog uvida da „[ž]ivo biće ima *logos* tako što oduzima i čuva sopstveni glas u njemu, baš kao što obitava u *polisu* izuzimajući iz njega sopstveni goli život“, koji je za polazište uzeo i Dolar.⁷⁵

Iz citiranog je moguće izvesti analogiju između podjela života i glasa: *phone* se odnosi prema *logosu* kao *zoe* prema *biosu*. Dolar to slikovito prikazuje, ostavljajući glasu mesto u preseku, preklapanju ovih sfera. Čisti glas je, smatra on, poput ogoljenog života, nešto što je navodno spoljno u odnosu na političko.⁷⁶ Situacija se, međutim, usložnjava, kako u pogledu statusa glasa, tako i sa pitanjem golog života.

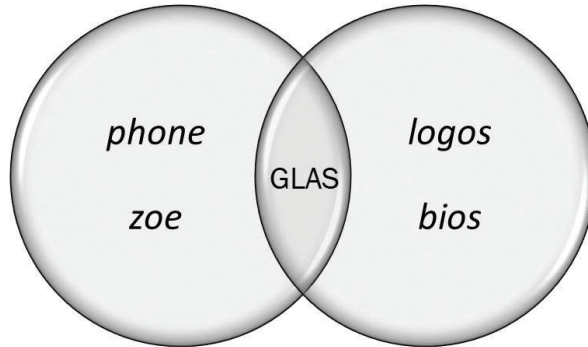
⁷² Adriana Cavarero, op. cit., 184.

⁷³ Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998, 3.

⁷⁴ Cf. Adriana Cavarero, op. cit., 190.

⁷⁵ Đorđo Agamben, *Homo sacer*, Loznica, Karpos, 2013, 21.

⁷⁶ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 147.



Ilustracija 1: Dolarova shema pozicioniranja glasa

Naime, Agamben u svojoj knjizi *Homo sacer: suverena moć i goli život* izvodi nekoliko „radnih zaključaka“ kojima pokazuje da je topologija političkog zasnovana na paradoksalnoj „uključujućoj isključivosti“ golog života. Upoređujući postulate rimskog prava i, u ovom slučaju, pitanja političkog funkcionisanja savremenog društva, on tvrdi – pored toga da je izgnanstvo izvorni politički odnos i da je logor, a ne grad, ono što predstavlja današnju zapadnu biopolitičku paradigmu – da je proizvodnja golog života kao osnovnog političkog činioca i praga koji razdvaja prirodu i kulturu najvažnija aktivnost suverene moći.⁷⁷ Dakle, proizvedeći konstatno vanredno stanje kao pravilo, svaki politički život postaje goli život zato što se vanrednim stanjem suspenduju ona prava garantovana zakonom koja se odnose na lične slobode. U vanrednom stanju, pravo i moć da rukovodi životom i smrću ima suveren. Tako državna moć, smatra Agamben, nije definisana posredstvom političke volje, nego golim životom.⁷⁸ U tom kontekstu, Agamben pominje i marksističku poddelu na građanina i običnog čoveka, gde se čovek smatra „ultimativnim i neprozirnim nosiocem suvereniteta“, poput golog života, a termin građanin zastupa raznolike oblike života u zajednici zasnovane na socijalno-pravnim identitetima glasača, radnika, roditelja, studenta, porno zvezde, itd.⁷⁹ Čovekovo telo tako biva dvoglavo biće koje istovremeno predstavlja podređenost suverenoj moći i zastupa građansku slobodu.⁸⁰ Fukoov (Michel Foucault) izraz „biopolitika“, od kog i Agamben polazi, uočavanjem nastojanja da se ljudski život izjednači sa

⁷⁷ Cf. Đorđo Agamben, op. cit., 263.

⁷⁸ Giorgio Agamben, „Forms of Life“, in: Paolo Virno and Michael Hardt (Eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis and London, Minnesota University Press, 150–159, 151.

⁷⁹ Cf. Ibid., 152.

⁸⁰ Đorđo Agamben, op. cit., 181.

političkim, precizno cilja na uništenje distinkcije između *bios* i *zoe*; podela se urušava, a u prvi plan nužno se stavlja goli život, koji svako ima pravo nekažljivo da ubije – „Takav je život Jevreja, uzornih *homines sacri* naših dana“.⁸¹

U ovakvoj postavci, ispostavlja se, glas nastanjuje najparadoksalnije mesto, koje se zaista može poistovetiti sa golim životom.⁸² Njihova obligatorna uključivost/isključivost u društvu i *logosu* predstavlja sâm uslov društvenosti i potku političkih odnosa. Način na koji *zoe* postaje element na kom se gradi suverena politička moć, u analogiji je sa načinom na koji se glas ponaša u *logosu* – potreban je za iskazivanje, ali svojom nestalnom prirodom ometa njegovu metafizičku uzvišenost i transcendentnost misli (detaljnije o devokalizaciji *logosa* u potpoglavlju „Glas/telo vs. misao/duh“). U tom duhu Dolar ističe da je glas proizvod samog *logosa*, koji ga u isti mah i podržava i uznemirava.⁸³ Dvoglavo biće, koje je moralo da se odrekne svog golog života radi života u zajednici, a koje je u isto vreme neophodni činilac u prividu građanske i političke slobode zajednice, takođe ima i glas. Prvobitno, taj glas je bio čisti glas koji je morao da se odrekne samog sebe radi *polisa* i smislenosti govora, zadržavajući se ipak u paradoksalnom, liminalnom prostoru, u konstantnom kretanju od *zoe* ka *biosu*, od *phone* do govora.

Suverenost, koju Agamben definiše kao paradoks gde je suveren istovremeno izvan i unutar pravnog poretka („ (...) ja, suveren, koji sam izvan zakona, proglašavam da ništa nije izvan zakona“), takođe se strukturalno temelji na izuzetku.⁸⁴ Suveren je taj koji u vanrednom stanju može da odlučuje o intenzitetu opasnosti, a njegove odluke ne moraju biti u skladu sa zakonom. U ovom slučaju, pokazuje se da se moć suverena iskazuje glasom, koji nadjačava pisano slovo zakona. Strukturalno posmatrano, glas se nalazi na istoj poziciji kao i suverenost, što mu omogućava da suspenduje zakone i uvodi vanredno stanje.⁸⁵ Dolarov objekt glas i ovde se nalazi na preseku između odnosa glasa/*logosa* i glasa/slova.

Totalitarizmi kakve poznajemo u istoriji, težili su stanju u kome glas potiskuje slovo, tj. pisane zakone. Kako bi poentirao ovu hipotezu, Dolar navodi ličnost koju u filmu *Veliki diktator* (1940) tumači Čarli Čaplin (Charlie Chaplin). Primećuje se, svakako, da Čaplin, imitirajući Hitlera, odnosno, izvedeći ulogu Hinkla, diktatora nepostojeće zemlje Tomanije, ne govori pravim već izmišljenim jezikom, koji zvuči kao groteskni nemački jezik. Izvedba se u

⁸¹ Cf. Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 163.

⁸² Ibid., 147–148.

⁸³ Ibid., 148.

⁸⁴ Ibid., 167.

⁸⁵ Ibid., 168.

potpunosti oslanja na glas izvan značenja, koji je, kao takav, „samo inscenacija i koreografija glasa“. Pored toga, prisutan je i prevodilac, koji u prevođenju za velikog Drugog – istorijsku evidenciju – ublažava reči diktatora, čineći ih „politički korektnim“.⁸⁶ Firer je prepoznat na osnovu materijalnosti i specifičnih kvaliteta samog glasa. „Uprizorenje“ i glasanje „velikog diktatora“ smešteno je u medij filma, imajući tako moć da sugeriše i predstavi čitav kontekst dobro poznatog primera totalitarne vladavine. Na ovom primeru može se videti i kako u praksi može deluje jedan totalitarni glas. On, naime, ima moć da suspenduje zakone, Firerova reč postaje zakon – njegova „volja i plan“ su izraženi kroz usmena uputstva, i, kao takva, automatski postaju „pozitivan zakon“.⁸⁷ U njegovom telu, kako Agamben primećuje, dolazi do preklapanja političkog i fizičkog tela, *zoe* i *bios* neprestano prelaze jedno u drugo,⁸⁸ te tako čine da se telo suverena nalazi u sferi izuzetka, zajedno sa njegovim glasom.

Telo i glas suvremena, ipak, nisu jedinstvena mesta na kojima se karakteristike njegove pozicije susreću i preklapaju. Jedno takvo paradoksalno mesto, mesto „uključujuće isključivosti“ jeste i telo bilo kog ‘običnog’ čoveka. Praveći razliku između *zoe* i *biosa*, ljudskog i neljudskog, Bojana Kunst istražuje generativne potencijale monstroznog, koje je podvrgnuto savremenim previranjima ekonomskih i političkih moći. Prema Kunst, ljudsko telo u sebi nosi monstroznost kao svoj sastavni deo, a njen je zadatak da pomogne konstruisanju distinkcije između ljudskog i monstroznog. Postoji, dakle, ta „cezurra“ unutar čoveka, koja u inkarnaciji monstroznog tela ukazuje da u borbi ne učestvuju čovek i spoljašnji faktor, nego je borba unutrašnja. Kunst, dakle, ukazuje na potencijalnost monstroznosti koje svako ljudsko telo poseduje. U skladu sa tim, Jelena Novak konstruiše koncept monstroznog glasa, koji na sličan način može doprineti definisanju političnosti monstroznog u čoveku i van njega, koja ga čine, prema parametrima humanosti, manje ili više ljudskim/monstroznim bićem.⁸⁹ Na ovom mestu potencijali ljudskog tela da bude monstrozno mogu se uporediti sa odnosom golog i političkog života, a samim tim, i animalnog i razumnog oglašavanja. Kao i u slučaju golog života/animalnog glasa, monstrozno jeste sfera koju bi trebalo prevazići ili potisnuti kako bi se živelo u zajednici. Razlika je, međutim, u mestu konfrontacije – dok je u igri *biosa* i *zoe* spošaljšnji faktor taj koji ima moć odlučivanja o jednom

⁸⁶ Ibid., 158–159.

⁸⁷ Cornelia Vismann, „Action writing: Zur Mündlichkeit im Recht“, in: F. Kittler, T. Macho, & S. Weigel (Eds.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin, Akademie Verlag, 2002, 133–151, 139.

⁸⁸ Đordo Agamben, op. cit., 268.

⁸⁹ Cf. Jelena Novak, op. cit., 66–67.

životu, borba između ljudskog i monstuoznog je unutrašnja, prenoseći se i na borbu između ljudskog i monstuoznog glasa.

Viva voce

U raznim društvenim situacijama glas dobija značajnu ulogu u, može se reći, sakralnim i ritualnim dimenzijama izvođenja određenih javnih činova. On postaje ključna instanca koja 'garantuje' da su te situacije sprovedene prema protokolima. Takvi su, dakako, verski rituali, koji glasom oživljavaju slova na papiru i u pamćenju kako bi se približili svom uzvišenom cilju. Sve tri velike 'religije Knjige' oslanjaju se na knjige i pismo, i, kako ističe Dolar, mogu postati „delotvorne“ jedino ukoliko, u procesu obavljanja rituala, ono što je zapisano preuzme živi glas – *viva voce*.⁹⁰ Tako u religioznim ritualima do izražaja dolazi performativni aspekt glasa. Prema sličnim pravilima odvijaju se i mnogi sekularni rituali.

Na osnovu Ostinove teorije performativa, Dolar ovde tumači „nešto još bazičnije“, a to je performativna moć glasa. Prema toj teoriji, postoje određene vrste iskaza, ili označitelja, koji 'deluju' samo kada su izvedeni u određenom kontekstu koji im daje potpuno značenje. Potrebno je, kako tvrdi Lakan, da, osim što je iskaz artikulisan (što podrazumeva koherentnu celinu više označitelja u nizu), on bude i izrečen i vokalizovan.⁹¹ Dolar primećuje da se tu javlja rasep između artikulisanog i izrečenog. Što znači da, iako glas „ničim ne doprinosi označiteljskoj vrednosti, [on] ipak menja sve“. Posredstvom glasa, označitelj dobija društvenu moć i autoritet, tako postajući „poluga politike“.

Iako su zakoni zapisani, oni u određenim društvenim situacijama moraju biti i usmeno izvedeni da bi se zadovoljila propisana forma. Usmenost u sudskim debatama je osnovno pravilo suda, ustanovljeno i izvedeno iz svojevrsne demokratizacije svih sudskih procesa u cilju približavanja pravila i zakona nepismenim i neobrazovanim građanima.⁹² Glas je, dakle, činio da pravni sistem postane bliži širem građanstvu, kao i da pisani pravni iskazi dobiju performativnu funkciju i ispune svoju društvenu ulogu u datom kontekstu. Zakonodavstvo takođe funkcioniše po principu usmene rasprave, no, veza između glasa i slova ustanovljena je u ovom slučaju u suprotnom smeru. Ukoliko je u sudnici zadatak glasa da oživi i sprovede pisane zakone, pri donošenju zakona slovo proizlazi iz usmene debate. Zakon, tako, nastaje kao posledica govorne rasprave i usmenog dogovora.

⁹⁰ Mladen Dolar, „Glas, performans i politika“, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, broj 5, septembar 2003, 78–85, 79.

⁹¹ Cf. *Ibid.*, 78.

⁹² Ovo pravilo nastaje neposredno nakon Francuske revolucije, u duhu prosvetiteljstva i novog društvenog poretka. *Ibid.*, 79–80. Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 150.

U školama i univerzitetima zapadnog sveta i danas su na snazi usmene odbrane znanja, bilo da je u pitanju ozloglašeno „odgovaranje“ na nižim stupnjevima školovanja, ili odbrane završenih disertacija. Institucija odbrane doktorske disertacije mora se obaviti *viva voce*, „posredstvom živog glasa“.⁹³ Ispostavlja se da znanje nije dovoljno samo usvojiti i akumulirati – ono se takođe mora usmeno izvesti. Na kraju, odbrane znanja ovog tipa i svode se na svojevrsni performans, koji zapravo ne služi proveriti znanja – ono je već dokazano nebrojeno puta do tog čina – već služe ispunjavanju normi i „narcisističkih (...) promocija čiste nauke“.⁹⁴ Bez ulaska u raspravu o ispravnosti i delotvornosti univerzitetskih i naučnih postulata za koju je Dolar dao dobar uvod, činjenica ostaje da glas ima važnu ulogu u završnoj fazi procesa dobijanja zvanja i diplome različitih stupnjeva obrazovanja. No, osim toga što se brani usmenim putem, Znanje se na taj način u školama i na univerzitetima i prenosi. „Sve znanje je pohranjeno u knjigama, ali može postati delotvorno samo kada se smesti u glas“, profesor/ka svojim izvođenjem znanja čini da škola kao institucija funkcioniše pravilno isključivo pomoću glasa.⁹⁵ Glas, stoga, predstavlja značajan faktor u izvođenju nekih od najvažnijih društvenih situacija na kojima počivaju najvažnije društvene institucije – zakonodavstvo, sudstvo i obrazovanje.

Politički aspekt glasa u izvođačkim umetnostima

U skladu sa temom ove studije, postavlja se i pitanje političnosti glasa u izvođačkim umetnostima, koje će u narednim poglavljima biti detaljnije razrađeno. Pri tom, performativna moć glasa u društveno-političkim situacijama koje zahtevaju ‘izvođenje’ stoji kao jedan od bitnih faktora za razumevanje ove problematike. Pored toga, trebalo bi uzeti u obzir i pitanje političnosti umetničkih izvođenja, te odlike artvizma (političkog aktivizma u umetnosti) i njegove implikacije. Političnost avangardnih i eksperimentalnih poteza u umetnosti takođe će biti uzeta u obzir.

Izvođačke umetnosti – različite umetničke prakse zasnovane na procesu izvođenja – naročito one kojima se ovde bavim (eksperimentalna/avangardna muzika, poezija i teatar/performans), u 20. i 21. veku često poprimaju odlike prakse koja više nije u funkciji „*same* i/ili autonomne umetnosti“, nego se uobličava kao kulturalna i politički interventna, odnosno, aktivistička praksa.⁹⁶

⁹³ Ibid., 153.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid., 153–154.

⁹⁶ Ovde parafraziram jedno od polazišta Miška Šuvakovića o muzici kao izvođačkoj umetnosti. Cf. Miško Šuvaković, *Estetika...*, op. cit., 134.

Pokazuje se da sve prakse izvođačke umetnosti zapravo uvek bivaju unutar političkih, tj. antagonističkih situacija društva, samim tim što njihov smisao i značenje ne proizlaze iz samog dela/izvođenja, već iz mesta tog dela/izvođenja u polju društvenih odnosa.⁹⁷

Razmatrajući fukoovske instance moći i znanja, Džon Mekenzi (John McKenzie), teoretičar performansa i transdisciplinarni istraživač, navodi: „Performans će za dvadeseti i dvadesetprvi vek biti ono što je disciplina bila za osamnaesti i devetnaesti vek, a to je onto-istorijska formacija moći i znanja“.⁹⁸ Mekenzijeva dalekosežna teza jeste da je u savremenom svetu zahtev za izvođenjem postao normativna društvena pojava.⁹⁹ Dalje, Mekenzi izvodi teoretizaciju formiranja novog subjekta kao performativnog subjekta. Tako bismo, sledeći Mekenzija, mogli reći da performans proizvodi subjekat znanja. Izvođenje, stoga, bilo da je reč o umetničkom ili izvođenju u tehnologiji ili svakodnevnom životu, predstavlja vid *političkog postajanja* subjektom. O postajanju subjektom kroz manifestaciju glasa ili *izvođenje glasa* biće više reči u narednom potpoglavlju, međutim, važno je ovde naglasiti političku dimenziju oba procesa.

Kada se govori o avangardnim pokretima sa početka 20. veka, kao jedna od njihovih osnovnih karakteristika navodi se politički aspekt njihovog delovanja. To se može odnositi kako na otvorene veze sa političkim režimom toga vremena (kao što je bio slučaj za futuristima koji su pozitivno gledali na razvoj fašističkog pokreta u Italiji) i delovanje *uprkos* zvaničnim stavovima i zabranama (kao u Trećem rajhu koji je avangardne umetničke pokrete proglasio izopačenim i degenerisanim), tako i na povlačenje poteza u odnosu na same umetničke postavke date umetničke grane. Naglu, manifestnu i glasnu promenu ‘jezika’ određene umetnosti smatram političkim potezom, budući da se ona, pogotovu u ovim pokretima, uvek odnosila i na otpor prema društvenom kontekstu u kojem umetnost nastaje i u kojem se izvodi.

Budući da su umetnici koje sam izabrala za studije slučaja na sličan način delovali u svojim umetničkim disciplinama, smatram da je važno shvatiti političnost tih poteza, kako unutar samog umetničkog tkiva u koje se urezuju nove postavke i ideje, tako i spolja, u društvu u kome stvaraju i eksperimentišu. Političnost njihovih poteza biće sagledana kroz prizmu *izvođenja glasom*, koje predstavlja jezgro svih pravaca u kojima ova studija može da se razvije.

⁹⁷ Ibid., 358–359.

⁹⁸ Jon McKenzie, *Perform of Else: From Discipline to Performance*, London, Routledge, 2001, 18.

⁹⁹ Cf. Aneta Stojnić, *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti: ka novom političkom performansu*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije i Orion art, 2015, 25.

„Taj glas nikako ne može poticati iz tog tela“ Glas i telo

Mistično intoniran citat koji stoji u naslovu ovog potpoglavlja ukazuje na specifičnu problematiku koja iskrsava kada se proučava veza glasa sa telom. Naime, zbog prirode glasa koja čini da glas iščezava istog trenutka kada je stvoren, čini se da može biti komplikovano vezati ga za konkretno telo koje ga proizvodi. Pa ipak, kada čujemo glas, mi uvek osećamo prisustvo – ili pak potrebu za prisustvom – onoga koji govori, bez obzira na to da li ga vidimo. U ovom potpoglavlju izložiću nekoliko načina sagledavanja ove teme, zastupajući pritom stanovište da je glas zastupnik telesnosti.

Vokalno/glasovno telo (*vocalic body*) ili glas-telo (*voice-body*) u promišljanju Stivena Konora (Steven Connor) označava „surogat ili sekundarno telo, projekciju novog načina posedovanja ili bivanja telom, koje se formira i održava posredstvom autonomnih operacija glasa“.¹⁰⁰ Reč je o individualnom, izražajnom, samorefleksivnom telu koje istovremeno izvodi glas i biva izvedeno glasom.¹⁰¹ U tom slučaju glas se može shvatiti i kao objekat i kao subjekat izvođenja, koji je neminovno povezan sa pripadajućim telom i koji ga svojim postojanjem određuje. Ideja vokalnog tela će, možda ne potpuno direktno a ipak dovoljno jasno, biti u pozadini mog bavljenja pitanjem odnosa između glasa i tela. Sagledaću, dakle, neke od mogućih načina za razumevanje i preispitivanje glas-tela.

Glas nam, kao slušaocima, obećava subjekta.¹⁰² Odnosno, glas nam obećava telo kojem pripada. Emil Hrvatin navodi Frojdiv primer „glasa koji rasvetljuje prostor“ time što služi kao dokaz prisutnosti tela. U pitanju je anegdota kojom Frojd opisuje stanje infantilne zebnje, priča o dečaku koji se nalazi u mračnoj sobi, a bilo mu je dovoljno samo da čuje glas žene koja se takođe nalazi u toj prostoriji da bi sebe ubedio da se ne plaši. Slušajući nju, on „ubeđuje pogled u prisutnost drugog“ i time potiskuje ili briše strah.¹⁰³

Kako sve glas može biti povezan sa telom? Kako ga može određivati i zastupati? Kako glas čini da sami konstruišemo telo, a kako reagujemo kada znamo da glas ne dopire iz onog izvora koji predstavlja kao svoj sopstveni? Kako slušamo/gledamo glas/telo i kako putem glasa percipiramo druge subjekte?

¹⁰⁰ Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2000, 35. Nav. prema: Jelena Novak, op. cit., 3.

¹⁰¹ Jelena Novak, op. cit., 3.

¹⁰² Brandon LaBelle, op. cit., 5.

¹⁰³ Cf. Emil Hrvatin, op. cit., 193–194.

Trbuhozborstvo i akuzmatički glas

Čini se da, kako tvrdi Dolar, izvor glasa nikada ne možemo videti, budući da on nastaje u unutrašnjosti tela kom pripada. „Nešto je uvek nepodesno u odnosu između pojavnosti, izgleda, osobe i njegovog ili njenog glasa, pre nego što se na to naviknemo“, navodi Dolar razmišljajući o svakodnevnim iskustvima i susretima, „taj glas nikako ne može poticati iz tog tela, on uopšte ne zvuči kao ta osoba, ili pak ta osoba nimalo ne nalikuje svom glasu“.¹⁰⁴ Ovo stanovište dalje vodi ka hipotezi da je svaka emisija glasa po svojoj prirodi *trbuhozborstvo*, baš zbog toga što je pravi izvor glasa smešten u unutrašnjost tela i nedostupan našem oku. Žižek takođe tvrdi da postoji nepremostivi jaz između tela i njegovog glasa – glas pokazuje „spektralnu autonomiju“, te stoga nikada u potpunosti ne pripada telu koje vidimo.¹⁰⁵ U vezi sa tim, Jelena Novak piše o konceptu glasovnog tela/glasa-tela, smatrajući da on funkcioniše kao vrsta ogledalnog mehanizma. Naime, budući da se obično u razmatranje uzima činjenica da telo proizvodi glas, Novak smatra da Konorov koncept pokazuje ne samo da je inverzija ova dva elementa u mehanizmu moguća, nego i da se ona stalno dešava.¹⁰⁶ Dakle, kao što je već i rečeno, prilikom slušanja glasa ljudska svest nastojće da, iako ga ne vidi pred sobom, proizvede telo kome taj glas pripada.

O fenomenu nepodudaranja ili jaza između glasa i tela pisali su Dolar i Žižek, a o njima je takođe razmišljao i Konor, zaključujući da se ovaj jaz pojavljuje onda kada se čini da glasovi koji se čuju ne dolaze iz svog pravog izvora već iz nekog drugog, što se i dešava u praksama pomenutog trbuhozborstva i bestelesnog glasa.¹⁰⁷ U trbuhozborstvu glas od publike traži da se uspostavi veza između slušanja i gledanja koja nije i ne može biti istinita, čineći da ona svesno učestvuje u sopstvenoj obmani.¹⁰⁸

„Ako postoji autentični glas, to je onaj kojem je moguće prepoznati poziciju u sistemu glasova“¹⁰⁹ – u ovom iskazu leži putokaz za dalje razmatranje glasa u trbuhozborstvu. Pitanje ‘šta je autentični glas?’ su u svojim razmišljanjima na ovu temu dotakli Dolar, Žižek i Konor. Postavićemo hipotezu da je, ako se na trenutak zanemari postojanje jaza između glasa i tela, moguće utvrditi ‘autentičnost’ glasa ukoliko je poznat njegov izvor. Dalje, pretpostavka je da će čovek,

¹⁰⁴ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 97.

¹⁰⁵ Slavoj Žižek, op. cit., 92.

¹⁰⁶ Cf. Jelena Novak, op. cit., 6.

¹⁰⁷ Steven Connor, *Dumbstruck...*, op. cit., 13–14. Nav. prema: Jelena Novak, op. cit., 7.

¹⁰⁸ Jelena Novak smatra da operски glas funkcioniše po istom principu. O tome će više reči biti kasnije.

¹⁰⁹ Charles B. Davis, „Reading the Ventriloquist’s Lips: The Performance Genre behind the Metaphor“, *TDR*, Vol. 42, No. 4, 1998, 133–156, 151.

trbuhozborac, a ne lutka, biti 'vlasnik' tog autentičnog glasa. Međutim, šta se dešava kad čovek poseduje više različitih glasova?

Neugodnost koja se javlja pri posmatranju i slušanju majstora trbuhozboranja i njihovih lutaka (a koja se javlja uglavnom kod odraslih osoba, dok deca lagodnije reaguju na iluziju da neživa bića govore¹¹⁰), nastaje iz verovanja da su posmatrači sami jedinstvene ličnosti koje imaju (jedan) glas kao jedinstvenog „agenta svog govora“, sa čime se višestrukost glasova i ličnosti u jednom profesionalnom trbuhozborcu kosi, te se tako doima kao potresna i uznemirujuća. Drugim rečima, trbuhozborac i njegova lutka mogu dovedu odrasle osobe do pat-pozicije u kojoj se preispituje kako sopstveni tako i tuđ identitet, stavljajući ih pred problem dvostrukog jaza – između lutke i glasa (koji očigledno nije zaista njen) i između trbuhozborca i glasa (a to je već problem koji smo maločas dotakli).

Duo trbuhozborca i lutke zahteva (najmanje) dva vokalna i vizuelna identiteta. Pored čoveka, pogled je uprt i u lutku koja predstavlja i zvuči kao „drugo“, kao različit vokalno označeni identitet.¹¹¹ Da bi započeo razgovor, trbuhozborac mora da „baci glas“,¹¹² a „bačeni glas potom mora da izabere objekt, tj. lutku“.¹¹³ Tehnike upravljanja pažnjom publike kako bi se stvorila što vernija iluzija da lutka zaista govori su razne. One spadaju kako u vokalni, tako i u vizuelni domen i sferu scenografije i dizajna. Jedan od najvažnijih vizuelnih elemenata jeste sinhronizacija glasa, odnosno, govora i pokreta koji 'pripadaju' lutki.

Kada je reč o vokalnom aspektu, potrebno je kreirati zvučnu iluziju da, ukoliko trbuhozborac za sebe govori svojim glasom, lutka vokalno predstavlja „drugog“ koji je i prostorno udaljen od pravog izvora zvuka. U istoriji trbuhozborstva (koje se javljalo u mnogim oblicima, a ovde se govori o onom koji se u našoj kulturi pokazao kao najpoznatiji), majstori ove umetnosti trudili su se da modifikacijama glasa prikažu etnički, kulturalno, klasno ili rodno drugačije od sebe, koristeći uglavnom stereotipne vokalne predstave.¹¹⁴ Tako će, npr. muškarac trbuhozborac visokim nazalnim falsetom stereotipno prikazati ženu, ili izvodeći različite dijalekte ili akcente uputiti na nacionalnost, rasu ili klasu koje su lutki dodeljene. Dolarovski rečeno, trbuhozborci se u dočaravanju drugosti svojih 'partnera' na sceni služe materijalnošću glasa, odnosno, njegovim

¹¹⁰ Više o tome: Ibid., 136.

¹¹¹ Ibid., 137

¹¹² Iluzija „bacanja glasa“ je zasnovana na vizuelnom upućivanju na imaginarni izvor zvuka, tj. na lutku.

¹¹³ David Goldblatt, „Ventriloquism: Ecstatic Exchange and the History of the Artwork“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts, 1993, 389–398, 391.

¹¹⁴ Cf. Charles B. Davis, op. cit., 145.

zaostatkom u odnosu na jezik. Drugim rečima, ono što publiku može *donekle* ubediti da glas pripada lutki koja je na sceni, jeste upravo mogućnost i umešnost transformacije materijalnih odlika glasa, transformacija koje se ogledaju u virtuoiznom poigravanju sa različitim akcentima, intonacijom, bojama glasa, pa i kulturalnim stereotipima.

Akuzmatički glas, koji je definisao Mišel Šion (Michel Chion) pozajmljujući od Pjera Šefera (Pierre Schaeffer) određujući termin,¹¹⁵ jeste glas kojem je nemoguće utvrditi izvor, poreklo, te glas koji se ne može nigde smestiti. Na ovom mestu daću predlog za razlikovanje akuzmatičkog glasa od trbuhozborjenja, kako bismo mogli temeljnije da razumemo njihove mehanizme. Osnovna razlika između ova dva fenomena može se locirati u njihovom odnosu sa izvorima zvuka. Naime, i trbuhozborstvo i akuzmatički glas računaju sa donekle nepoznatim izvorima, pa ipak: u trbuhozborstvu je cilj obmanuti posmatrača i ukazati na lažni izvor zvuka dok je i pravi prisutan – pitanje je samo da li ćemo ‘dozvoliti sebi’ da budemo obmanjeni. Akuzmatički glas, ili „istinski akuzmatički glas“, kako ga Dolar naziva, zapravo je onaj koji nije moguće locirati.¹¹⁶ Prava priroda ovoga glasa otkriva se na filmu, što je Šion i pokazao u svojoj studiji *Glas na filmu* (*La voix au cinéma*, 1982). To nije samo glas čiji je izvor izvan vidnog polja kao kod komentatora ili pripovedača koji vode kroz film, to je glas čiji je paradigmatski primer predstavljen u Hičkokovom (Alfred Hitchcock) filmu *Psiho* (1960), glas majke koji dete čuje iz utrobe, bez odgovora na to odakle on dolazi i kome pripada.¹¹⁷

Međutim, to što se izvor akuzmatičkog glasa ne vidi, ne znači da mi ne pokušavamo da utvrdimo gde je on, upozorava Šion. Sâmo slušanje, bez vizuelnog aspekta, „akuzmatizuje“ sve zvukove i glasove koje čujemo.¹¹⁸ Primeri se mogu pronaći kako na filmu, tako i posmatrajući istoriju filma i religije. Tako su, npr. Pitagorini učenici godinama predavanja čuvenog mislioca godinama slušali dok je između njih stajala zavesa. Paravan je omogućavao da slušaoci prate lekcije bez ometanja u vidu Pitagorinog izgleda ili teatralnog spektakla izlaganja pred publikom, istovremeno pružajući dokaz da se negde iza njega nalazi izvor glasa koji slušaju. Tu možemo posvedočiti ideji da „telo ometa duh“, te da mu predstavlja teret, dok glas dobija auru i autoritet.¹¹⁹

¹¹⁵ Šefer je termin „akuzmatika“ preuzeo iz opisa pitagorejske sekte, koji su prozvani kao *akousmatikoi*, tj. „oni koji su voljni da čuju“, definišući je kao proces slušanja zvukova bez posmatranja zvučnog izvora. Više u: Biljana Srečković, *Modernistički projekat Pjera Šefera – Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 128–132.

¹¹⁶ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 90.

¹¹⁷ *Ibid.*, 90–91.

¹¹⁸ Michel Chion, *The Voice in Cinema*, New York, Columbia University Press, 1999, 19.

¹¹⁹ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 85–86.

Na račun akuzmatike Dolar se pita da li možemo reći da „skriveni glas strukturalno stvara ‘božanske’ efekte, budući da se u Starom zavetu Bog redovno pojavljuje kao akuzmatički glas, što je odlika koju deli i sa mnoštvom drugih božanstava. Ako se njegov izvor ne može locirati, pretpostavka je da on dolazi „iz bilo koje tačke i odasvud“ što doprinosi efektu svemoći.¹²⁰ Šion takođe navodi jedan savremeniji primer nemogućnosti da glasu dodelimo lice, nazivajući to „specijalno biće“ akuzmetrom (*acousmètre*); akuzmetar je, dakle, i osoba sa kojom pričamo preko telefona, a nikada je nismo videli.¹²¹ Pored telefona, akuzmatičko svojstvo glasa koristi veliki broj novih medija koji čine da glas shvatamo kao predstavnika ili zastupnika čitavog tela koje nam je nepoznato. Nevidljivi izvor glasa zamenjen je aparatom i postaje njegova neproblematična zamena,¹²² na šta smo u današnjem svetu sasvim navikli. Ipak, naša radoznalost o tome ko se nalazi iza zavese, na drugoj strani telefonske linije, nastavlja da obuzima svest i, smatra Dolar, stvara svojevrzni objekt fantazije koje se svesno odričemo pristižući na iluziju nevidljivog izvora.

Deakuzmatizacija, proces „raspršivanja misterije“, odnosno, otkrivanje izvora zvuka, ne dešava se odjednom. Šion taj proces poredi sa striptizom, navodeći da se on dešava u više faza, sve dok se ne ugledaju usta, telesni otvor iz kog glas dopire.¹²³ Sve dok se ne ugledaju usta, dešava se parcijalna deakuzmatizacija, kada, npr. nosioca glasa na filmu možemo videti izdaleka, otpozadi, videti mu ruku, leđa, vrat. Možemo mu se i potpuno približiti – sve dok vidimo glavu, ali ne vidimo usta, proces deakuzmatizacija nije završen. Kao što bi i potpuno otkrivanje u striptizu vodilo u prazninu frejdovske kastracije, u stanje kada se odsustvo falusa više ne može poreći, tako i usta, telesni otvor u kome se locira glas, ostaju smeštena u poslednjoj fazi deakuzmatizacije. Zaustavljanjem u pretposlednjoj fazi, neposredno pre nego što praznina postane vidljiva, nastaje fetišizam. Ta faza služi kao „brana pred kastracijom, kao bedem protiv praznine“¹²⁴ – zaustavljanjem na tom mestu stvara se, dakle, vrlo osobeni odbrambeni mehanizam.

Pretposlednja faza ispostavlja se kao ona u kojoj bismo želeli da se zaustavimo kako bismo izbegli razočarenje usled otkrivanja pravog izvora glasa. Šion za to navodi primer iz filma *Čarobnjak iz Oza* (1939), gde je Veliki Oz stvorio iluziju svevidećeg i sveznajućeg bića zahvaljujući grandioznosti svog hrama i gromovitosti svog glasa. Na njegovu nesreću, pas Toto kidajući zavesu otkriva da je za veliku iluziju bi zadužen samo starac sa moćnim mikrofonom, zvučnim

¹²⁰ Ibid., 86.

¹²¹ Michel Chion, *The Voice...*, op. cit., 21.

¹²² Cf. Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 87.

¹²³ Cf. Ibid., 94–95.

¹²⁴ Ibid., 95.

efektima i dimnom mašinom. Znajući da iza glasa Velikog Oza stoji jedan sitan i, nakon otkrivanja istine, uplašen čovek, Doroti i njena svita raspršili su misteriju o ovom „dobrom čoveku, ali lošem mađioničaru“, koja je, pretpostavićemo, morala da ih ostavi sa osećajem da su prevareni.

Bartovo zrno glasa

„Da bismo čitali sâm lingvistički materijal,
mi moramo na isti način da naučimo da slušamo tekst glasa,
njegovu značenje,
sve u glasu iz čega se značenje preliva“
Rolan Bart¹²⁵

Rolan Bart svoju ideju o zrnu glasa razvija u eseju „Zrno glasa“ iz 1972. godine. Postavljajući pred sebe problematiku glasa u vokalnoj muzici, Bart daje nekoliko značajnih odrednica svog koncepta, koji će se ispostaviti kao veoma uticajan za dalje studije materijalnosti i telesnosti glasa, te za njegove muzičke, političke i fizičke implikacije. On time postavlja temelj studija glasa u francuskoj poststrukturalističkoj teoriji,¹²⁶ koji je postavljen u tesnoj vezi sa tekstom, jezikom i, u krajnjoj liniji, odnosima moći.

Dakle, podsticaj za tekst o ovom specifičnom kvalitetu glasa Bart je pronašao najpre u uvek provokativnom odnosu između jezika i muzike, u kome jezik, prema njegovom mišljenju, na nedovoljno dobar način pokušava da interpretira muziku. Uz primedbu da se muzička kritika do savremenog doba (uključujući i njega) može svesti na „najslabiju lingvističku kategoriju: pridev“, Bart predlaže novi vid razmišljanja o muzici, pogotovu o onoj u kojoj se posredstvom glasa susreću muzika i tekst. Tako, on zrno glasa najpre locira u situaciji kada glas zauzima dvostruku poziciju i u kojoj vrši dvostruku produkciju, tj. kada istovremeno izvodi jezik i muziku. Teorijsku postavku čini opozicija između fenoteksta i genoteksta prema teoriji Julije Kristeve (Julia Kristeva),¹²⁷ a studije slučaja dva pevača u čijim nastupima Bart prepoznaje principe ova dva koncepta. U tom kontekstu, fenotekst je onaj u čijem se izvođenju prepoznaju signali komunikacije, reprezentacije ili ekspresije (ono o čemu se obično i govori, „tkivo kulturalnih

¹²⁵ Hector Bianciotti, „The Phantoms of the Opera“, u: Linda Coverdale (transl.) *Roland Barthes: The Grain of the Voice, Interviews 1962–1980*, New York, Hill and Wang, 1985, 183–187, 184.

¹²⁶ Jelena Novak, op. cit., 35.

¹²⁷ Fenotekst bi mogao da se definiše kao jezik koji služi za komunikaciju, generisan je gramatičkim strukturama i pretpostavlja subjekta oglašavanja i onoga kome je to upućeno, dok se termin genotekst odnosi na osnovu na kojoj jezik počiva, on je proces koji nije lingvističke prirode, već onaj koji nastoji da artikulise energetske nagone uočljivim u fonematskim aspektima. Više u: Toril Moi, *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 1986, 120–123.

vrednosti“), dok se u genotekstu mogu uočiti materijalnost jezika, način na koji on funkcioniše i na koji melodija utiče na njega.¹²⁸

Zrno glasa Bart locira u „glasu koji peva, ruci koja piše, udu koji izvodi“, želeći da mu dâ izvesnu teorijsku težinu.¹²⁹ Iako je smatrao da zrno glasa nije moguće definisati naučno (ali ga je moguće opisati, jer „ništa nije neopisivo“!),¹³⁰ on je u ovom tekstu nastojao da što temeljnije konceptualizuje ovu ideju. Čuti zrno glasa znači čuti telo koje peva, slušanjem zahvatiti čitav potez od dubine telesnih šupljina, preko mišića, membrana i hrskavica, kao da „samo jedan sloj kože deli izvođačevo unutrašnje tkivo i muziku koju peva“.¹³¹ Bartovo zrno glasa je materijalnost tela koje govori svoj maternji jezik,¹³² to je slušanje grla, jezika, glotisa, zuba, sinusa i nosa, a ne samo pluća, kako je uobičajeno u muzici;¹³³ to je označavanje koje se najbolje opisuje kao trenje između muzike i jezika;¹³⁴ to je, najzad, pevano pisanje jezika pod uticajem francuske *mélodie*, koja se odslikava u jeziku.¹³⁵

Nekoliko godina kasnije, u eseju „Slušanje“ (1976), Bart piše o prostoru između tela i diskursa u kome se glas nalazi. Pozivajući se na psihoanalitičke postavke, on tvrdi da subjekt koji govori otkriva totalitet svoje istorije i svoje nesvesno.¹³⁶ Iako to nije naglašeno, Bart ovde nastavlja da preispituje odnos između glasa i tela, što neminovno navodi na postavku zrna glasa i materijalnost tela koje se artikuliše na maternjem jeziku.

Vrlo blizak ovoj ideji je i koncept *glasnog pisanja* [*l'écriture à haute voix*],¹³⁷ odnosno, vokalnog pisanja, koji Bart razmatra u kontekstu estetike tekstualnog zadovoljstva.¹³⁸ Glasno pisanje nije izjednačivo sa govorom, ono nije ekspresivno; ono pripada genotekstu, „nije nošeno dramskim infleksijama, zajedljivim

¹²⁸ Roland Barthes, „The Grain of the Voice“, in: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1991, 267–277, 270–271.

¹²⁹ Ibid., 276.

¹³⁰ Hector Bianciotti, op. cit., 184.

¹³¹ Roland Barthes, op. cit., 270.

¹³² Ibid., 270.

¹³³ Ibid., 271.

¹³⁴ Ibid., 273.

¹³⁵ Ibid., 274.

¹³⁶ Cf. Roland Barthes, „Listening“, in: *The Responsibility...* op. cit., 245–260, 255.

¹³⁷ Ovdje valja primetiti odličan prevod Jovice Aćina, jer termin *glasno pevanje* domišljato istovremeno označava kako 'pisanje glasom', tako i pisanje koje je glasno, u smislu izvođenja naglas i jačine tog izvođenja. U engleskom prevodu, npr. dolazi do suptilne razlike između dva termina koja se koriste za prevod: „writing aloud“ (pisanje naglas) i „vocal writing“ (vokalno pisanje).

¹³⁸ Ролан Барт, *Задовољство у тексту чему претходе Варијације о писму*, прев. Јовица Аћин, Београд, Службени гласник, 2010, 143.

intonacijama, ugodnim naglascima, nego *zrnom* glasa, koji je *erotska mešavina boje glasa i jezika*“ (istakla B.R).¹³⁹ Glasno pisanje takođe nije fonološko, nego je fonetsko; ono „traga (u jednostavnoj perspektivi naslade) za incidentima nagona, jezikom zastrtim putenošću“; ono artikuliše telo i njegov jezik, koji nije isto što i jezik smisla. Zadovoljstvo u pisanju kod glasnog pisanja, to zrno glasa, koje je ranije pronalazio u *mélodie*, Bart ovde opisuje uspehom „uhvaćenog zvuka govora“ na filmu, koje se javlja kada u svom uhu čuje taj zvuk u njegovoj materijalnosti, čulnosti, dahu, hrapavosti, usnama i ustima glumca, koji se „uzrnuje, pršti, miluje, struže i naslađuje“.¹⁴⁰

Kaja Silverman primećuje da, iako je nekoliko godina ranije Bart „sahranio autora“, autor zapravo preživljava u vidu glasnog pisanja. Naime, u svom čuvenom tekstu „Smrt autora“ (1968), Bart proglašava da je tradicionalni „Autor, ako i verujemo u njega“ shvaćen kao prošlost u odnosu na tekst koji imamo u rukama, koji bi na neki način trebalo da nas uputi u razumevanje teksta. Ipak, prema savremenom shvatanju, između autora i teksta nema direktne veze – autor nam ne govori kakva značenja da stvaramo, već se značenja teksta stvaraju u složenim odnosima sa drugim tekstovima kulture. Međutim, ispostavilo se da se, prema Silverman, glas nameće kao organ koji je Bart morao da ekshumira, vraćajući mu se kao sili koja reči pretvara u telo.¹⁴¹ Tako nastaje novi autor, autor glasnog pisanja, autor genoteksta, autor koji svojim glasom predočava vezu sa svojim telom.

U odnosu na Bartovu teoriju, Mladen Dolar ima zadržku koja ima veze prevashodno sa jazom između glasa i tela. Naime, prema njegovom mišljenju, formule poput „materijalnosti tela [i] tela u pevajućem glasu, itd – nikada neće biti dovoljne“ zato što se, logikom jaza, glas ne može pripisati telu ili posmatrati kao njegova emanacija, a da to nije praćeno paradoksom.¹⁴² Ovde se, dakle, sudaraju dve struje misli. Prva, koju ovde zastupa Dolar, uviđa nepoklapanje između glasa i pripadajućeg mu tela (ili obrnuto) i jaz koji je javlja između onoga što vidimo (telo) i onoga što čujemo (glas). Ovoj struji priključicu i Jeleni Novak koja, nakon posete otorinolaringologu i prilike da putem video projekcije vidi svoje unutrašnje organe dok govori, shvata da postoji čak i značajnije nepoklapanje od tog o kojem pišu Dolar i Žižek – „(...) nisam mogla da uočim nikakvu

¹³⁹ Cf. Ibid., 144.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Silverman dalje razvija raspravu o ulozi seksualne razlike u Bartovoj bici protiv tradicionalnog autora. Ona smatra da autor koji je oživljen u *Zadovoljstvu u tekstu* zapravo jeste isti onaj autor koji zauzima maskulinu poziciju i nameće svoju logiku kao rodno hegemonu. Cf. Kaja Silverman, op. cit., 190–193.

¹⁴² Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 98.

očiglednu vezu između pokreta mojih unutrašnjih organa i izraza mog glasa“.¹⁴³ Pod tim utiskom, Novak zaključuje da viđenjem samog izvora glasa nije uspela da objasni nepoklapanje između glasa i tela, niti da premosti jaz. Veza tela i glasa se stoga, prema njenom mišljenju, mora sagledavati na simboličkom, kulturalno uslovljenom, a ne na empirijskom nivou. Druga struja jeste ona koju nosi Bartova teorija o zrnju glasa, koja materijalnost glasa prepoznaje u telu i koju dalje nastavljaju da prate razni autori, od kojih ću se nekima i posvetiti u narednom delu teksta.

Adrijana Kavarero, iz ugla svoje filozofije o jedinstvenosti glasa, primećuje da se Bartova postavka odnosi na pitanja glasa i tela uopšte, a pri tome ne uzima u obzir i mogućnost za razmatranj jedinstvenih odlika pojedinačnih glasova. Glas i telo su kategorije koje su depersonalizovane i čija se otelotvorena jedinstvenost „rastvara“ zajedno sa opštim konceptima subjekta i individualnog.¹⁴⁴ Upućujući na vokaliteta kao opštu kategoriju, prosto zvučanje ili podsetnik o postojanju tela koje proizvodi glas, Bart ukazuje na ono što je za njega ipak značajnije u odnosu između glasa i tela, a to je moć povezana sa činom govora.

Glas se, tako, može posmatrati kao sredstvo kojim se uspostavlja određena struktura moći i reprezentacije subjekta. Međutim, budući da je u Bartovoj postavci figura pojedinačnog subjekta zanemarena, u skladu sa početnim hipotezama ovog rada, potrebno je osvetliti i vezu između tela i glasa onako kako je razmatra Label.

Glas-subjekt i telo

Brendon Label smatra da bestelesni glas, objekt glas i trbuhozbornički glas nikada ne dočaravaju čitavu sliku koju glas može da ponudi. Naime, on tvrdi da je glas uvek zastupnik čitavog tela, uvek-već glasa subjekta, koji ima namere i sopstveni smisao i moguće ga je seksualno, rodno, klasno i rasno odrediti.¹⁴⁵ Biti subjekat za Labela znači uvek *imati nešto da se kaže*, što u ovom kontekstu može značiti kako jezički iskaz, tako i iskaz impliciran jedinstvenim svojstvima glasa. Glas za njega predstavlja „ozvučeno Ja“, animiranu produkciju, gest, pa, samim tim, i način ponašanja.

Pozivajući se na Dolarovo stanovište da je glas „telesni projektil koji se otkatio od izvora, oslobodio se, ali ipak zadržava telesnost“,¹⁴⁶ Brendon Label smatra

¹⁴³ „I could not perceive any apparent connection between movements of my interior organs and the expressions of my voice“ (Prev. B.R). Cf. Jelena Novak, op. cit., 153.

¹⁴⁴ Cf. Adriana Cavarero, op. cit., 15.

¹⁴⁵ Brendon LaBelle, op. cit., 5.

¹⁴⁶ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 101.

da se glas ipak ne odvaja od tela, već da ga predvodi, nosi i produžava kao svojevrsna proteza. Glas „(...) me vuče naokolo, kao telo vezano za svoje politike i poetike, svoje akcente i dijalektike, svoje gramatike, kao i za svoje hendikepe“, piše Label.¹⁴⁷ Sličnog gledišta je i Konor, koji navodi da glas može da se shvati kao modus proširenog dometa, odnosno, kao način da se telo „protegne“ do onoga što fizički ne može da dosegne.¹⁴⁸

Povezanost sa bartovskom strujom razmišljanja o zrnju glasa očituje se u Labelovom stanovištu da glas proizvodimo i doživljavamo svojim telom, govoreći i slušajući ga.¹⁴⁹ Svoju studiju Label je posvetio ustima, naglašavajući da je ovaj organ, ova šupljina, da se izrazimo u duhu psihoanalize, i pored nekolicine značajnih doprinosa teoriji glasa, ostala nepravedno zapostavljena – „Nije li moć trbuhozbojenja i radiofonije da nas privuče ka stvari koja odjednom govori? Toj stvari: *ustima*“.¹⁵⁰ Prema njegovom mišljenju, usta su ta koja su zaslužna za sve one somatske, rezonantne, „hranljive nusproizvode“ koji okružuju jezik. Karakteristični pokreti usta kao što su pozicioniranje jezika, modulacije glasnoće i visine tona, disanje, i tome slično, čak mogu dovesti do razvijanja različitih karakteristika ličnosti, smatra lingvista Džon Lejver (John Laver).¹⁵¹ Iz te perspektive, lingvistika je duboko povezana sa telesnim.¹⁵² Proizvodnja glasa i jezika, su, dakle, u direktnoj vezi sa telom, a u tom sklopu, primećujemo, usta jedina imaju ulogu koja podrazumeva svesno manipulisanje zvuka. Ustima najneposrednije možemo oblikovati svoj glas, *vajati* ono što nas produžava i povezuje sa drugim subjektima.

U vezi sa tim, zanimljivu perspektivu u svojoj knjizi daje i Adrijana Kavarero, čija je filozofija jedinstvenosti glasa zasnovana na Kalvinovoj (Italo Calvino) priči o kralju koji je, kao zatvorenik sopstvenog sistema vladavine, u noći slušao pesmu koju peva nepoznata žena, uživajući u sâmom glasu, jedinstvenom po svim svojim parametrima.

„Ko govori?“ (ili, sledeći Kalvinovu priču, možda – „ko peva?“), pitanje je koje Kavarero preuzima od filozofa Emanuela Levinasa (Emmanuel Levinas), prateći njegovu raspravu na temu razlike između konceptata *kazivanja* (*le Dire*, *Saying*, sâm čin govora) i *rečenog* (*le Dit*, *Said*, sistem koji organizuje govor). Jasno je da se u ovoj ideji naglasak stavlja na vezu glasa i jezika, koji Levinas

¹⁴⁷ Brandon LaBelle, op. cit., 5.

¹⁴⁸ Steven Connor, “The strains of the voice”, *Parole #1: The Body of the Voice*, Cologne, Salon Verlag, 2009, 9.

¹⁴⁹ Cf. Brandon LaBelle, op. cit., 4.

¹⁵⁰ Ibid., 6.

¹⁵¹ Cf. Ibid., 7.

¹⁵² Ibid.

definiše kao sistem koji ima ekspresivnu funkciju u obraćanju i pozivanju drugih ljudi. Međutim, ta bića nisu u funkciji jezika – oni su jedinstveni i njihova jedinstvenost nadilazi govor i sistem označavanja.¹⁵³

Stoga, svaki čin govora jeste početak povezivanja dva jedinstvena bića koja se obraćaju jedno drugom.¹⁵⁴ Tako i ne čudi, smatra Kavarero, da se u razvoju svog teksta Levinas značajno približava temi glasa, jer glas uvek u prvi plan stavlja onoga *ko* govori. *Kazivanju* je potrebno telo subjekta koji govori, oslanjajući se na princip disanja. „Glas doživljavamo osećajući ga u svom telu“, rekao bi LaBel.¹⁵⁵ Iz toga sledi da *kazivanje* postaje „verni svedok“ jedinstvenosti glasa svog emitera, zbacivši sa trona univerzalnog „subjekta“ tradicionalne metafizike (o ovom problemu detaljnije ću pisati u narednom delu teksta).

Pre nego što pređem na sagledavanje odnosa glasa i tela sa umom i duhom, odnosa između, takoreći, fizike i metafizike koja isto tako stoji u osnovi Levinasove podele na *kazivanje* i *rečeno*, razmotriću još jedan mogući primer teoretizovanja glasa i tela u studiji Jelene Novak.

Podsetimo se (v. str. 33-34) da je definicija monstroznog da je ono „drugo od ljudskog, ali da je, isto tako, i simptom ponovnog promišljanja ljudskog“, te da Bojana Kunst smatra da je monstrozno telo konstruisano da bi se pokazalo šta jeste i šta nije ljudsko,¹⁵⁶ treba u kontekstu odnosa između glasa i tela spomenuti koncept monstroznog glasa koji je iz ove postavke izvela Jelena Novak. Definišuća karakteristika monstroznog glasa je da on pokazuje izvesnu nečistoću koja je neljudskog porekla, „užasavajuće trenje neljudske buke“.¹⁵⁷

Ranije pomenuta „cezura“ unutar čoveka, koja u inkarnaciji monstroznog tela ukazuje da se borba ne odvija između čoveka i spoljašnjeg, nego je unutrašnja, pokazuje da je čovek konstitutivno nečovečan.¹⁵⁸ Ukoliko do sličnih cezura dolazi i u glasu, odnosno, ako se u glasu mogu detektovati ‘nečovečni’ elementi ili distorzije nastali i, primera radi, susretu običnog glasa i glasa koji je podvrgnut tehnološkim manipulacijama, tada je podela unutar čovekovog (monstroznog) tela reflektovana i kroz njegov glas.¹⁵⁹ Monstrozni glas tako pokazuje direktnu vezu sa telom iz kojeg potiče, odražavajući unutrašnji sukob humanog i nehumanog, čovečnog i nečovečnog. Posmatrajući i dalje od sukoba između čoveka i tehnologije, smatram da, kao što će biti pokazano i u studijama slučaja, čovečiji

¹⁵³ Adriana Cavarero, op. cit., 26–27.

¹⁵⁴ Ibid., 29.

¹⁵⁵ Brandon LaBelle, op. cit., 4.

¹⁵⁶ Cf. Jelena Novak, op. cit., 66.

¹⁵⁷ Ibid., 67.

¹⁵⁸ Ibid., 66.

¹⁵⁹ Ibid., 67.

glas u približavanju određenim umetničkim konceptima (poput Artoovog Teatra okrutnosti) ili nekim izvođačkim tehnikama, može težiti inkarnaciji monstroznog i bez pomoći aparata, mikrofona i drugih modulatora i amplifikatora glasa.

Glas/telo vs. misao/duh

„Žena peva, muškarac razmišlja.“
Adrijana Kavarero¹⁶⁰

Iz citirane rečenice može se izvesti temeljna rasprava o istoriji čovečanstva, rodnim odnosima, filozofiji, metafizici, muzici i, nama trenutno najvažnije, glasu. Nekim od ovih problema iz različitih uglova bavili su se i autori čije sam ideje i studije već navodila, među kojima su Dolar (naročito poglavlje „Kratk kurs iz istorije metafizike“), Kavarero (posebno delovi njenog teksta naslovljeni kao „Kako je *logos* izgubio svoj glas“ i „Žene koje pevaju“), te doprinos Ričarda Leperta (Richard Leppert) u vidu informativne i pronicljive studije *The Sight of Music*. Nastojaću da istorijski prikazem put koji su glas i telo prošli u odnosu na filozofiju i metafiziku, sa osvrtom na muziku, što će poslužiti i kao uvod za naredno poglavlje ove studije.

Istorija filozofskog logocentrizma, koji se, prema Žaku Deridi, može tumačiti kao metafizika fonetskog pisma, počinje u Staroj Grčkoj i obuhvata period od Platona do Frojda.¹⁶¹ U metafizičkoj tradiciji *logos* se razumeva na razini između diskursa i razuma. Međutim, ovaj termin u svom osnovnom obliku (glagol *legen*) i značenju ukazuje na govor i sakupljanje, tj. pridruživanje reči u smislenu celinu. Mišljenje, značenje, govor i subjekt uvek prethode zapisu, dok je pisanje postavljeno kao posrednik.¹⁶²

U *Poetici* Aristotel piše da je *logos phone semantike*, označavajući glas. To je glas karakterističan za čoveka, odnosno, za *zoon logon echon*, što bi prema ustaljenom prevodu danas značilo racionalna životinja, tj. „živo biće koje ima *logos*“.¹⁶³ Ipak, Kavarero ističe da je reč o „životinji koja govori“ pre nego o „racionalnoj životinji“, uzevši u obzir prethodno navedeno značenje termina *logos*. Kao i ljudi, i životinje poseduju glasove koji se svi mogu odrediti pojmom *phone* (raspravljenom u prethodnom potpoglavlju). Međutim, jedino kod čoveka Aristotel naglašava da je njegov *phone* ujedno i označavajući, *semantike*. Kod grčkih filozofa, ipak, nema promišljanja o samom glasu. Ljudski *phone* je neraskidivo povezan

¹⁶⁰ Adriana Cavarero, op. cit., 6.

¹⁶¹ Miško Šuvaković, „Logocentrizam“, *Pojmovnik...*, op. cit., 415.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Adriana Cavarero, op. cit., 34.

sa označavanjem ili sa pevanjem – bez značenja, glas je samo zvuk ispražnjen od svoje semantičke funkcije. Dakle, starogrčki filozofi su akustičkim svojstvima glasa odbili mogućnost nezavisnog delovanja u odnosu na semantičko.

Pored toga, u Staroj Grčkoj se smatralo, a to je takođe jedna od odlika savremenog informatičkog sveta nasleđena od starih Grka, da je čulo vida najplemenitije.¹⁶⁴ Pojmovi ideje (*idea*) i misli (*noema*) su zasnovani kao mentalne slike, koje referiraju na idealno carstvo objekata, a počivaju na jasnoći i vidljivosti. Podsećam na ovom mestu na diferencijaciju čina slušanja i čina gledanja koja je starogrčkim filozofima bila veoma važna, kao i na njihove osnovne razlike: slušanjem se, kao što sam već pisala, opaža nadražaj čija je osnovna odlika temporalnost, proticanje, dok gledanjem opažamo stalne objekte; slušanje izlaže nadražaju čitavo telo pasivnog subjekta, a gledanje podrazumeva aktivnost subjekta. S tim na umu, primećujemo da je za zvuk karakteristično *postajanje* (*becoming*), a ne *bivanje* (*being*).¹⁶⁵

Izjavljujući da je „oko bolji svedok od uha“, Heraklit ukazuje na to da se veće poverenje ukazuje čulu vida i aktivnoj poziciji posmatranja i stvaranja mentalnih slika. Prenošenje slika „od oka tela do oka uma“ i automatsko ovekovečavanje stalnog objekta koji je posmatran, metafizičari favorizuju u odnosu na opažanje proticanja zvuka i glasa u njihovim dinamičkim sukcesijama. Mit o Odisejevim saputnicima koji nisu uspeali da se odupru i odbrane od nesemantičke zavodljivosti glasa sirena govori tome u prilog. „Istorija metafizike tako postaje neobična istorija devokalizacije logosa“, smatra Kavarero.¹⁶⁶

Zbog svoje 'neuhvatljivosti' i prolaznosti, glas biva isključen iz logosa kao nešto što nije vredno pažnje. Čak je, kao u mitu o sirenama, smatran opasnim i nepredvidivim. Takođe, u odnosu na značenje i označavanje, tema jedinstvenosti svakog pojedinačnog glasa nikada se nije našla na meti filozofskih razmišljanja. Obeležavanjem uloge glasa kao utilitarne u vokalizaciji označenog, logos se oslobađa i počinje da gravitira ka univerzalnom.¹⁶⁷

Ipak, *logos*, sposobnost sjedinjavanja reči u smislenu celinu, nalazi se u specifičnoj poziciji prema esencijalističkoj misli koja favorizuje slike, iz prostog razloga zato što logos pretpostavlja lanac označavajućih govornih događaja/iskaza koji se dešava u vremenu. Tako na snagu stupa *razum*, *ratio*, bliži mišljenju nego govoru, ali, kako se ispostavlja, dovoljno fleksibilan da operiše između ova dva pola. U vezi sa tim, Kavarero u Platonovim tekstovima otkriva dve definicije statusa misli – naime, misao je nekada shvaćena kao „tihan diskurs duše same sa

¹⁶⁴ Ibid., 36.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Cf. Ibid., 36–40.

¹⁶⁷ Ibid., 42–43.

sobom“, a ponekad i kao statična, panoramska i simultana vizija uređenih označitelja.¹⁶⁸ Oslobođanje *logosa* od govora, vodilo je, dakle, ka udvostručavanju ‘identiteta’ same misli kao diskurzivne, te kao kontemplativne sfere delatnosti.

Onoga trenutka kada su *logos* i misao poistovećeni, tada se, kako smo već primetili, javljaju dva pravca u kojima misao može da se kreće. Jedan je unutrašnji, „dijalog duše“, a drugi „pokret koji vodi od duše i izlazi na usta zajedno sa glasom“. ¹⁶⁹ Diskurs govora potpuno je u službi diskursa misli, koji dalje konstituše specifičnu aktivnost tih misli – kontemplaciju, odnosno, *theoriu*.

Jezik je tako podvrgnut nadmoći misli i reflektuje ih, a glas, odnosno, *phone* koje zastupa telesnost, biva skrajnut jer se smatra pretnjom metafizici. „Glas uznemirava filozofiju“, piše Kavarero.¹⁷⁰ Glas i njegova implicitna telesnost su pretnja, jer u njima nema transparentnosti i izvesnosti koju jezik ima, jer unose nesigurnost i remete uspostavljanje čvrstog smisla svojom prolaznošću.¹⁷¹ Dolar u svom kratkom kursu iz istorije metafizike, a kroz prizmu odnosa filozofije prema muzici, dolazi do zaključka da je, pored toga što je „bez granica i bez garancija“, glas uvek na ženskoj strani.¹⁷² Rasprava o vezi glasa i muzike, te njihovoj femininosti sledi.

Filozofiju smo, dakle, ispratili kao samotransparentnu, racionalnu, smisle nu, kao delatnost ‘muškarca koji misli’. Teza Elen Siksu (Hélène Cixous) da „filozofija nije tradicionalno razmatrana kao prirodni domen za žene“, odnosno, da je filozofija „konstituisana na odsutnosti žene“, ¹⁷³ može se povezati sa tezom Kavarero da je glas ono što uznemirava filozofiju. Ono što filozofskom logocentrizmu smeta, što ometa tu oazu mišljenja i ideja, jesu, stoga, nepredvidivost glasa i tela, i, predodređena zastupnica ova dva elementa, žena.

Dolar istoriju „nepoverenja metafizike prema glasu“ tumači iz perspektive filozofskog odnosa prema muzici. Njegov pregled daje nekoliko paradigmatičnih primera, počevši od stava kineskog cara Čuna (2200 godina pre Hrista) koji je savetovao da se sluša i svira muzika koja prati smisao reči. Ovde opet možemo da primetimo da se traži da smisao reči bude istaknut u prvi plan, dok bi udaljšavanje muzike i glasa od reči moglo da bude problematično. Tendencija straha od nedokučivosti glasa i muzike nije, dakle, nastala nedavno. Takođe, Dolar ističe

¹⁶⁸ Cf. Ibid., 43.

¹⁶⁹ Plato, *Sophist*, 263e, nav. prema: ibid., 44.

¹⁷⁰ Ibid., 45.

¹⁷¹ Cf. Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 71.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Miško Šuvaković, „Pristupiti pitanju: šta je filozofija?“, u: *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi ‘diskurzivne analize’ filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010, 39.

da je glas koji se uzdiže iznad smisla bio od davnina izjednačen sa ženskošću, a da se smisao, označavanje i tekst nalaze na strani maskulinog.¹⁷⁴ Izvan smisla, glas poziva na igru čulnosti, koja se opasno udaljava od *logosa*.

Sličan stav prema muzici imao je i Platon. Dobro je poznato da je Platon verovao u čvrstu vezu muzike i državnog uređenja, te u važnost ispravnog praktikovanja ovog zanata. Bezakonje u muzici se „lako i neprimetno rasprostire“, polagano se useljavajući u običaje i navike, i ide dalje, prema društvenim ugovorima, zakonima i, konačno, državnom ustavu.¹⁷⁵ Muzika i glas suprotstavljaju se logosu i zakonu rađeci u naizgled bezazlenim formama, koje, kao što vidimo, mogu dovesti do „zaista apokaliptične vizije“. Iz tog razloga, sa pažnjom su birane lestvice i instrumenti na kojima se izvodi odgovarajuća muzika, čija je „rodna podela brazdala muziku“ i na ovim nivoima. Dorski i frigijski modusi važili su podobne za razvijanje sposobnosti koje su smatrane karakteristično maskulinim – umeće ratovanja, umerenost, mudrost, skromnost. U kontekstu poželjnih instrumenata, visoko na lestvici stajali su žičani instrumenti, a duvački, poput flaute – čije sviranje automatski isključuje mogućnost pevanja teksta – bili su okarakterisani kao zloćudni. Ideju da je flauta instrument koji, pored toga što je namenjen ženama da ga sviraju u kući dok se muškarci bave filozofijom, nije pogodan za vaspitavanje od Platona je preuzeo i Aristotel.¹⁷⁶ Zahvaljujući tome što oponaša glas i ne pravi mesto za reči, flauta je obeležena kao ženski, slab i nepouzdan instrument.

Nevolje sa uživanjem u glasu imali su, nešto kasnije, i pratioci hrišćanske crkve, koje Dolar čita iz *Ispovesti* svetog Avgustina. Aurelije Avgustin bio je svestan da slušajući reči molitve može odlutati u slušanje „neobuzdanog“ glasa što on opisuje kao „grehe uha“ – „(...) kad mi se dogodi da me više dira samo pjevanje nego riječi koje se pjevaju, onda ispovijedam grijeh koji zaslužuje kaznu, i tada bih volio da ne čujem pjevača“.¹⁷⁷

Zanimljiv primer Avgustina predočava većito komplikovan odnos između hrišćanske Crkve i muzike, zasnovan na preimućstvu reči kojima je potrebna muzika za *iubilus*, ali u kojoj uživanje u glasu i muzici nude stranputicu. To je takođe uočljivo i u primerima polifone muzike, kada postaje teško pratiti više različitih samostalno izvajanih melodijskih linija, koje pored toga mogu biti ispisane na različitim jezicima. Konačno, Dolar dolazi do pitanja koje je ovde ključno: „da li muzika dolazi od Boga ili od đavola?, budući da nam ona u ovom

¹⁷⁴ Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 61.

¹⁷⁵ Cf. Platon, *Država IV*, Beograd, BIGZ, 2002, 424c-e.

¹⁷⁶ Cf. Mladen Dolar, *Glas...*, op. cit., 64–65.

¹⁷⁷ Aurelije Augustin, *Ispovjesti*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1973, 236–237, nav. prema: *ibid.*, 67.

kontekstu istovremeno obećava i najzvišnije uzdizanje i najstrašnije prokletstvo.¹⁷⁸ Izvan reči, granica između Boga i đavola postaje nejasna, a glas kojim pevamo nam, u najmanju ruku, ne garantuje sigurnost.

Nakon Francuske revolucije zabeležen je pokušaj da se u Francuskoj uvedu obavezni masovni horovi (prvi svoje vrste), koji bi služili okrepljenju, vaspitanju i podizanju narodnog morala. Glas je, međutim, i dalje bio opasan – jedan od zanimljivih dekreta u toku revolucije odnosio se na zabranu javnih nastupa kastratima, koji su svojim *monstruoznim telima* i glasovima zastupali *jouissance*.¹⁷⁹

Proučavajući bogatu istoriju vizuelnih umetnosti, Ričard Lepert se bavio reprezentacijom muzike i istorijom tela u periodu od 1600. do 1900. godine, na kojima je moguće iščitati istoriju moći, rodnih odnosa, telesnosti i seksualnosti u muzici. Lepertovo stanovište utemeljeno je na ideji o telesnosti muzike, odnosno, fizikalnosti proizvođenja muzike. Budući da su, kao što sam u ovom odeljku želela da istaknem, muzika i telo, zajedno sa glasom, svrstani u polje ženstvenog, može se reći da Lepert nudi i novi pogled na istoriju žena u muzici.

Načinjeni osvrt na aktuelne teorije o glasu i raznorodne teorijske pristupe rezultat je potrebe da se razjasni njegova priroda u odnosu na jezik, telo i društvene odnose. Teme i problematika kojom se savremene teorije glasa bave, kao što ću nastojati da pokažem u tekstu koji sledi, reflektuju aktuelne pojave, dileme i težnje u izvođačkim umetnostima. One, dakle, idu u korak sa umetničkim nastojanjima koja se kritički postavljaju prema tradiciji u kojoj jezik, narativ, mišljenje, filozofija, metafizika imaju primat. One se bave pitanjima *oko* jezika i *osim* narativa, problemima glasovnog izvođenja, telesnosti i prisustva, egzekucije vokalnosti i njene veze sa pojedinačnim subjektom i njegovim mestom u društvu. Stoga, okrenutost navedenim problemskim oblastima omogućava da postavimo sledeća pitanja – Kako ‘zaobići’ jezik u jednom vokalnom izvođenju i koje su političke, umetničke, fenomenološke, ideološke implikacije tog čina?; Kako osvestiti i akcentovati, ili pak zamagliti i poigravati se idejom tela koje izvodi vokalni performans?. U svetlu ovog svojevrsnog *zaokreta od jezika*, u poglavljima koja slede pozabaviću se eksperimentalnim izvođačkim praksama, koje na tom zaokretu insistiraju iz različitih razloga, naglašavajući uloga tela, čulne recepcije, procesualnosti i liminalnosti. Pitanje, stoga, može da glasi – Kako se *oglašavaju* fundamentalne promene eksperimentalnih izvođačkih praksi savremenog doba?

¹⁷⁸ Ibid., 70–71.

¹⁷⁹ Ibid., 73.

GLAS / TELO U IZVOĐAČKIM UMETNOSTIMA

U ovom poglavlju akcenat će biti stavljen na pitanje glasa u izvođačkim umetnostima, tačnije, muzici, poeziji i teatru. Ove izvođačke umetnosti biće sagledane iz ugla uloge glasa u njihovom istorijskom razvoju, kao i mesta glasa u naučnim disciplinama koje se bave datim umetnostima – muzikologiji, teoriji književnosti i teatralogiji. Približavajući se 20. veku i savremenoj umetnosti, razmotriću osnovne postavke izvođačkih umetnosti i studija izvođenja i umetničkog izvođenja u kontekstu teorije rada, te, u skladu sa tim, izvesti osnovnu ideju eksperimentalnog glasa.

Kratka istorija glasa u muzici, poeziji i teatru

Glas u muzici/muzikologiji

Muzički glas u ovom delu teksta sagledavaću, u najznačajnijoj meri, kroz jednu od njegovih istorijski najintrigantnijih pojava – operски glas.¹ U kontekstu tradicionalne/konvencionalne opere, postaviću tezu da je istorija operског glasa zapravo istorija bestelesnog glasa.

Da bi slikovito opisala način na koji se, u konvencionalnom smislu, razumeva izvođenje u operi, muzikološkinja Kerolin Abate (Carolyn Abbate) pribegava predanju o smrti Orfeja, kojeg su rastrgale bahantkinje privučene njegovom pesmom. Mit o Orfeju, a naročito one verzije koje se mogu naći u Vergilijevim *Metamorfozama* i Ovidijevim *Georgikama*, od nastanka opere

¹ Pitanja koja se tiču glasa i crkvene (hrišćanske) muzike doticana su u prethodnom poglavlju, a u vezi odnosa između glasa i teksta, odnosno, ispravnog veličanja božanstva pevanjem.

privlačio je kompozitore i libretiste. Tri su ključna mesta u Vergilijevom i Ovidijevom mitu u kojima Orfej peva, a koja su privlačila najveću pažnju za muzičko-scensku razradu: numera izvedena tokom spašavanja Euridike, potom, lament kojim privlači bahantkinje posle gubitka Euridike i, konačno, ona numera koju ispevava Orfejeva glava nakon što je njegovo telo raskomadano. Sve do kraja 19. veka, kompozitori poput Monteverdija (Claudio Monteverdi) i Hajdna (Joseph Haydn) stavljali su najveći akcenat na Orfejev lament u trenutku saznanja o smrti voljene Euridike, izbegavajući prikazivanje njegove nasilne smrti. Pa ipak, smatra Abate, motiv pevajuće Orfejeve glave, odvojene od tela, vrlo dobro reprezentuje neobične aspekte muzičkog, odnosno, operskog izvođenja, upravo zbog toga što je nemoguće objasniti kako ta glava i dalje peva, ko je za to zaslužan, ko je izvor iskaza i koja je priroda medijuma koji posreduje muzičke ideje i čini ih fizički prisutnim u vidu zvuka.² Specifičnosti tog motiva ukazuju na potrebu za odvajanjem glasa od tela.

Uprkos tome što telo pevača ima centralnu ulogu kako u produkciji opere, tako i u proizvodnji glasa, studije opere su, dakle, dugo bile uporne u razumevanju glasa kao nečega što je „van-telesno“. U studijama opere je, dakle, uobičajeno da se telo pevača ignoriše, osim ako nije shvaćeno kao predmet želje ili fetiša. Međutim, i tada akcenat nije stavljen na samo telo – ono postaje sekundarno, bitan je pogled posmatrača.³ Ipak, postoje stručnjaci poput Abate, Mišel Dankan i Pitera Bruksa (Peter Brooks) u polju proučavanja konvencionalne opere, Mihail Grover-Fridlender (Michal Grover-Friedlander) u studijama opere i filma, Jook Dame (Joke Dame) u polju istraživanja pevajućeg tela u muzici zapadnog sveta, te Jelena Novak u studijama savremene opere, koji na nov način sagledavaju odnos glasa i tela u operi.⁴

Osnovna ideja knjige *Unsung Voices* (1991) Kerolin Abate jeste ispitivanje retkih vokalnih ili nevokalnih gestova koji se mogu tumačiti kao načini oglašavanja jednog subjekta. Uzevši u obzir da je svoje istraživanje bazirala na operskim ostvarenjima iz 19. veka, Abate smatra da je u jednom operskom delu moguće prepoznati više muzičkih glasova koji grade narativ. Pri tom, narativ je shvaćen kao svojevrsna konstrukcija ili „analogija“ između linearnih elemenata muzičkog toka i događaja u dramskoj radnji.⁵ Iz toga proizlazi da se termin glas, osim što može da označava ljudski pevajući glas, odnosi i na višestruke decentrirane glasove koji su lokalizovani u nekoliko nevidljivih tela. Drugim rečima, pozivajući se na Edvarda Kouna (Edward Cone), Abate naglašava da

² Cf. Carolyn Abbate, *In Search of Opera*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, 2–5.

³ Michelle Duncan, op. cit., 285.

⁴ Cf. Jelena Novak, op. cit., 11

⁵ Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, op. cit., ix–x.

glas, pored toga što može biti posmatran kao ljudski operски glas, takođe može da se tumači i u dosta širem smislu: kao izvor zvučnosti, znak prisustva ili rezonirajuće inteligencije. Međutim, za razliku od Kouna, koji pod svojim pojmom *kompozitorski glas* podrazumeva esencijalno jednostranu i *jednozvučnu* „inteligenciju koja razmišlja kroz muzičko delo“, ona smatra da su muzički glasovi višestruki, doprinose ukupnom narativu dela i nisu proizvod samo jednog izvora kao što je Kounov kompozitor.⁶

Pevajući glas u operi jedan je od najznačajnijih obeležja ovog umetničkog žanra. Poistovećivanje očaranosti/odbojnosti opere sa očaranošću/odbojnošću operskog glasa, kao što ga izvodi i Abate, nije retko. Operски glas u ovom slučaju, ili pevajući glas uopšte uzev, žrtva je „radikalne automatizacije“ ljudskog glasa – ovim terminom Abate objašnjava postajanje pevajućeg glasa „glasom-objektom“, na koji se slušaočeva pažnja potpuno usmerava. Glas odvlači pažnju od reči, dramske radnje i likova, pa čak i od orkestarske muzike i drugih muzičkih gestova. Granica između „čistog glasa objekta“ (*pure voice object*) i glasa koji jednostavno smatramo virtuosnim je vrlo tanka i popustljiva.⁷

Prema podeli koju je načinio Mišel Poaza (Michel Poizat), postoje tri „nivoa glasa“ u operi: (1) racionalni nivo, onaj koji je usmeren na tekst – rečitativ; (2) nivo objekta glasa; (3) nivo koji podrazumeva da je izvođač svesno ‘probio’ granice neka od prethodna dva nivoa.⁸ Probijanje nivoa podrazumeva, u ovom slučaju, da, slušajući tekst koji glas nosi (prvi nivo) ili *lepotu i umeće* „glasa objekta“ (drugi nivo), mi možemo iznenada biti prenuti iz opijenosti tako što naglo postajemo svesni sâmog prisustva ili tela izvođača. Nema boljeg primera za to od nekog „promašenog“ tona u izvođenju zahtevne sopranske arije, od jednostavnog (i posve ljudskog?) iskliznuća u grešku i nesavršenstvo.

Treba na ovom mestu naglasiti da „glas-objekt“ koji Abate preuzima od Poaze, nije isti glas-objekt koji smo upoznali u Dolarovoj teoriji glasa. Naime, podsetiću da je Dolarov glas-objekt definisan kao treći vid pojavnosti glasa, pored glasa koji prenosi poruku i glasa koji je izvor estetskog uživanja i vodi u fetišizam. „Glas objekt“ koji zagovaraju Abate i Poaza je, prema Dolarovoj teoriji, upravo ovaj drugi vid glasa, koji uzrokuje uživanje i čini da se ostali faktori, poput teksta, čine nebitnim ili neprimetnim.

Udaljavajući se od teorija koje zastupaju bestelesnost glasa u operi pod uticajem lakanovske psihoanalize, Mišel Dankan nastoji da ispita performativne potencijale pevajućeg tela, ističući da je zanima kako rezonirajući glas deluje i koju ulogu ima u stvaranju, prekidanju i rastvaranju različitih registara

⁶ Ibid., 11–12.

⁷ Cf. Ibid., 10.

⁸ Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris, A. M. Métailié, 1986, 98–100, nav. prema: ibid., 11.

značenja koji su nezavisni od procesa lingvističkog označavanja. Pri tome, ona se poziva na teorijsku postavku Šošane Felman i pojam *tela koje govori*, koja se oslanja na Ostinovu teoriju performativa. Međutim, iako se sâm Ostin nije doticao problema glasa, Dankan smatra da, ako je moguće uraditi nešto govornim iskazom, onda mora biti moguće uraditi nešto i putem pevanja. U tom smislu, ona se pita kako se status iskaza menja u zavisnosti od registra zvučnosti i šta to vokalni iskaz može da uradi ako ovo delovanje nije lingvistički čin, te ističe da se „vokalne sile zasigurno razlikuju kada performativni čin nije lingvistički“⁹

Ako u psihoanalizi i deridijanskoj dekonstrukciji glas i može da ostane u telu, kod Ostina i Felman on mora biti oslobođen – način na koji je iskaz izgovoren direktno utiče na njegovu uspešnost ili neuspešnost. Iz toga proizlazi da se telo ‘meša’ u lingvistički iskaz, umećući svoje ‘znanje’, ‘značenje’ i ‘namere’ u znanje, značenje i namere iskaza. Tako, prema mišljenju Dankan, i glas kao i telo može da „kaže više“ ili da to „kaže drugačije“ od onoga što je bila prvobitna namera uma. Glas je taj koji nosi materijalnost koja je *više* ili *drugo* od jezika, *više* ili *drugo* od performativnog iskaza. Isključivanje ili ignorisanje zvučanja glasa nikada u potpunosti ne uspeva, ističe Dankan, jer glas ostavlja „materijalne podsetnike“; a ti podsetnici su upravo ono što *zvuči* u pozadini operskog spektakla. Zvučni operski spektakl glasa, prema njenom mišljenju, zbog svog materijalnog ostatka (Bartovog zrna glasa ili Labelove veze između dva subjekta?) nastavlja da deluje u/na telu i nakon što je iščezao.¹⁰

U 20. veku, kako se operski spektakl transformisao u skladu sa društveno-političkim i finansijskim prilikama, samim tim se prilagođavajući duhu vremena u pogledu smanjivanja izvođačkog aparata, redukcije grandiozne scenografije i raspada tonalnog sistema u muzičkim praksama koje se danas nazivaju istorijskim avangardama,¹¹ tako se menjao i način komponovanja za glas. Period koji je neposredno prethodio Prvom svetskom ratu doneo je sa sobom svojevrzni nemir koji je u umetnosti ovekovečen u radovima ekspresionističkih stvaraoca. Opere i druga vokalno-instrumentalna dela koja svrstavamo pod okrilje ekspresionizma u muzici, poput Šenbergovog (Arnold Schönberg) *Iščekivanja* (1909) i *Pjeroa Mesečara* (1912), te Bergove opere *Vocek* (1922), ukazuju na jasno stremljenje ka proširivanju polja vokalnih tehnika uvođenjem koncepta *Sprechstimme* (govoreni glas) i *Sprechgesang* (pevani govor). Izlazak iz konvencionalnih okvira u pogledu vokalne tehnike i ‘lepe’ melodije,

⁹ Cf. Michelle Duncan, op. cit., 289–290.

¹⁰ Cf. Ibid., 303–304.

¹¹ Više o konceptu istorijskih avangardi u: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

koje su obeležile muziku do 20. veka podrazumevao je, dakle, izvestan stepen neodređenosti u izvođačkom prostoru između pevanja i govora. Šenberg je za *Sprechstimme* upotrebio posebnu vrstu zapisa u kojoj je uobičajenu notu transformisao zamenjujući notnu glavu oznakom „x“, čime je uputio na egzaktno trajanje i aproksimativnu visinu tona pojedinačnih slogova izvedenih u maniru nijansiranog zvuka govora.¹²

Glas u ekspresionističkoj muzici, kao i u drugim umetnostima ovoga pravca, svojom nefiksiranošću i nestalnošću trebalo bi da odslikava izuzetno nemirno psihološko stanje likova. Dozvoljavajući izvođačima izvesnu dozu slobode interpretacije u pronalaženju odgovarajućeg vokalnog iskaza koji balansira između govora i pevanja, kompozitori u nastojali da ukažu na krhkost ljudske psihe i sasvim izvesnu neizvesnost i nesavršenost kako u samom izvođenju, tako i u životu.

Lingvističke inovacije kojima su stremili avangardni pesnici prve polovine veka nisu dovoljno snažno rezonovale sa kompozitorskim idejama.¹³ Fokusirani na proces stvaranja muzike i ustanovljivanja novih kompozicionih tehnika i sistema, kompozitori se, dakle, nisu u značajnoj meri posvetili poigravanju ustanovljenim jezičkim normama. Međutim, ovakva vrsta intervencije u vokalno-instrumentalnoj muzici nije potpuno izostala. Naime, kompozitori poput Igora Stravinskog u *Svadbi* (prem. 1923), *Kralju Edipu* (1926–7) i *Simfoniji psalama* (1930), Artura Honegera (Arthur Honegger) u *Kralju Davidu* (1921), ili, jednog od predstavnika međuratnog modernizma sa naših prostora, Josipa Slavenskog u *Simfoniji orijenta* (1934), izrazili su svoju fascinaciju arhaičnim/praistorijskim/paganskim vremenima i ritualima ne samo pokušavajući da, u svojim delima, simuliraju folklorne zvuke minulih vremena,¹⁴ već i da na sličan način rade i sa jezikom. Međutim, Anhalt (Istvan Anhalt) ističe da upotreba i desemantizacija folklornih jezičkih idioma, mrtvih jezika i dijalekatskih izraza, pa čak i *Sprechstimme* praksa, ipak više podsećaju na prozodiju bečkog Burgteatra, nego na dela savremenika u književnosti i poeziji kao što su Hugo Bal (Hugo Ball), Džejms Džojcs (James Joyce) ili Arto.¹⁵

Svoju knjigu *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition* (1984) kompozitor Istvan Anhalt posvetio je muzici za glas

¹² Više o *Sprechstimme*-u u: Phyllis Bryn-Julson and Paul Mathews, *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*, Lanham, Scarecrow Press, 2008.

¹³ Istvan Anhalt, *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, Toronto, University of Toronto Press, 18.

¹⁴ Detaljnije o polemici „dvostruke simulacije“ kod Stravinskog, vidi: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009, 80–89.

¹⁵ Istvan Anhalt, *Alternative...*, op. cit., 18.

evropskih kompozitora, nastaloj nakon Drugog svetskog rata. Tada je, smatra on, iznova oživelo interesovanje za inovativno komponovanje za glas. Anhalt takođe naglašava da vokalna muzika nije mogla nastati u vakuumu, nezavisno od kompozitorskih stremljenja u poljima instrumentalne ili muzike u elektronskim studijima.¹⁶ Potonja je, kao što ćemo i videti, značajno uticala na nastanak novih postupaka u radu sa glasom.

Proučavajući vokalna ili vokalno-instrumentalna dela Lučana Berija (Luciano Berio), Vitolda Lutoslavskog (Witold Lutosławski), Đerđa Ligetija (György Ligeti), ili pak specifične problemske oblasti poput pitanja granica između muzike i poezije, upotrebe jezika u muzici ili najčešće korišćenih tema, Anhalt je ponudio veoma vrednu bazu iz koje se može otpočeti izučavanje proširenih vokalnih tehnika ili pitanja jezika u savremenoj umetničkoj muzici.

Operski glas-telo i njegove transformacije od konvencionalne opere do savremene, postopere, kao što je već pomenuto, ispitivala je u svojoj knjizi i Jelena Novak, stavljajući akcenat na promene u odnosima tela i glasa u operi koje se dešavaju usled postmodernističkih tendencija svrgavanja teksta kao nosioca narativa i ekstenzivne upotrebe tehnologije.

S tim u vezi, vrlo interesantno polje za istraživanje u poslednjih nekoliko decenija predstavljaju i studije elektronske muzike, kojima se, u kontekstu razmatranja vokalne elektronike, bavila i Hana Bozma (Hannah Bosma). U svojoj studiji *The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music* (2013) ona uvodi termin elektrovokalna muzika i kroz prizmu feminističke muzikologije ispituje, najpre, dela elektroakustičke muzike koja su izvedena ženskim glasom, a potom i ona koja su komponovale i, uglavnom, same izvodile kompozitorke. Ona otvara značajne diskusije na temu drugosti elektroakustičke muzike, te žena u komponovanju i izvođenju elektrovokalne muzike, sa posebnim akcentom na *živu elektroniku* (live electronics, elektronika uživo), izvođačku praksu koja se definiše kao „muzika u kojoj se elektronska geneza zvuka, procesovanje i kontrola dešavaju uglavnom u realnom vremenu tokom izvođenja pred publikom“.¹⁷ Bozma tako iznova problematizuje pitanje roda u tradicionalno ‘muškoj’ sferi komponovanja i ‘ženskoj’ sferi (vokalnog) izvođenja, kao i pojavu velikog interesovanja kompozitorke za polje elektroakustičke muzike i, opet, tradicionalno muške sfere tehnologije.

¹⁶ Cf. Ibid., 18–19.

¹⁷ David Dunn, “A History of Electronic Music Pioneers” u: *Classic Essays on Twentieth-Century Music, A Continuing Symposium*, selected and annotated by Richard Kostelanetz and Joseph Darby, Sc-himer Books, Simon&Schuster Macmillan, New York, 1996, 111, nav. prema: Vesna Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2004, 139.

Glas u poeziji/teoriji književnosti

Postavljajući pitanje uloge glasa u istoriji evropske poezije, otvaraju se (najmanje) dve moguće putanje razmišljanja. Jedna od njih, sežući sve do Homera, upućuje na dinamičan odnos promenljive prirode između usmene i pisane tradicije, a drugo, možda bliže savremenom trenutku i umetničkim praksama 20. veka, predlaže sagledavanje veze između poezije i jezika. Stoga ću u ovom delu teksta naznačiti neke punktove koji se mogu poimati kao važni u istoriji usmene poetske prakse, od čisto usmene epske poezije pa sve do obnovljenog interesovanja za usmeno izvođenje zapisanih pesama u evropskim i američkim avangardnim i eksperimentalnim umetničkim pokretima.

Istorija poezije, naročito proučavana u 20. veku, kazuje nam da je u starim civilizacijama poezija, kao važan deo predanja i nasleđa, bila najpre usmena. To je putem različitih ispitivanja dokazano kako za kolevku evropske kulture, staru Grčku, tako i za afričke, azijske i američke civilizacije. Usmenost je bila jedna od osnovnih odlika tih kultura. Iako su ljudi tokom istorije komunicirali upotrebljavajući gestikulaciju i sva čula (posebno, naravno, čulo vida i sluha), usmena priroda jezika ostala je neprevaziđen način komunikacije.

Lavinu reinterpretacija starogrčke poezije u 20. veku pokrenuo je Milman Peri (Milman Perry), koji se bavio proćavanjem usmene epske poezije, iznoseći svoju analizu Homerovih epova, kojom pokazuje da su oni nastajali usmenim putem. Perijeva teorija epske formule posredstvom koje je moguće odrediti formule/obrasce koji upućuju na usmenu tradiciju izazvala je burne reakcije i brojne razrade.¹⁸ Svakako, ova teorija smatra se prelomnom tačkom u proućavanju poezije, koja takođe otvara za proućavanje polje usmenih i pisanih tradicija, njihovih jezičkih umetnosti i uodnošavanja. Peri i Albert Lord, njegov asistent, smatrali su da epski pesnici (guslari) nisu mogli istovremeno biti *usmeni* i *pismeni*,¹⁹ jedna tradicija potiskivala je drugu.

Valter Ong (Walter J. Ong) nudi posebno interesantan ugao gledanja na to podsećajući da pismena osoba, odnosno, osoba stasala u pismenoj kulturi, ne može doživeti ozvućenu reć kao čisto „usmeni ljudi“.²⁰ Slikovita je anegdota kojom se objašnjava ova situacija. Naime, Ong ističe da je za pismene ljude gotovo nemoguća zamisao da postoji kultura koja se u potpunosti zasniva na govorenoj reći, gde se ne ući iz knjiga, već slušanjem i ponavljanjem

¹⁸ Perijev rad je, nakon njegove rane smrti, nastavio njegov asistent Albert Lord (Albert Lord), koji je putovao sa Perijem tridesetih godina 20. veka, proućavajući jugoslovenske guslare i epsku tradiciju na Balkanu.

¹⁹ James A. Notopoulos, „The Homeric Hymns as Oral Poetry; A Study of the Post-Homeric Oral Tradition“, *The American Journal of Philology*, Vol. 83, No. 4 (Oct., 1962), 337–368, 343.

²⁰ Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005, 12.

predavanja mudrijih ljudi, gde je jezička umetnost moguća samo u usmenoj formi. Dočarati to ljudima koji čitaju jednako je objasniti nekome šta je konj, pod uslovom da je najsličnije konju što je taj neko ikada video – automobil. Objašnjenje „konj je kao automobil bez točkova“ analogno je onom koje kaže da je „usmena tradicija kao pismena, samo bez zapisanog teksta“ – gledajući iz jednog ugla, ugla onoga ko poznaje samo automobil ili samo pismenu kulturu i obrnuto, ovo tumačenje nikada neće moći dovoljno dobro da približi i pojasni svetonazor druge strane.

Baveći se upravo pitanjima usmenosti i pismenosti, Valter Ong smatra da je osnovna usmenost jezika i dalje neprikosnovena – od mogućih desetina hiljada jezika kojima su se ljudi služili tokom istorije, tek nešto više od stotine ima dovoljno razvijenu pisanu kulturu u kojoj se razvila književnost.²¹ Pa opet, uvođenje i usvajanje pisma ne vodi ka potpunom odbacivanju usmenosti, čak, Ong smatra da pisanje nikada ne može raskrstiti sa usmenošću. Na direktan ili indirektan način svi zapisani tekstovi su i dalje povezani sa zvukom, koji je „prirodno stanište jezika“. Čitanje teksta, ističe on, znači njegovo pretvaranje u zvuk, naglas ili u imaginaliji.

U tom smislu treba pomenuti praksu retorike u starog Grčkoj, o kojoj će biti više reči u narednom delu teksta. Retorika, kao umešnost usmenog izlaganja, „umetnost govora“, bila je zasnovana na svojevrsnim zapisima tih izlaganja – za Aristotela je, na primer, retorika morala biti produkt pisanja.²² Ong tvrdi da zapisivanje govora nije unazadilo ili skrajnulo umetnost retorike. Naprotiv, ono ju je unapredilo i, nadalje, omogućilo da se principi organizacije teksta, argumentacija i efekti govora naučno proučavaju.

Slično tome, Platon se zalagao za filozofsku misao koja je čvrsto utemeljena na tekstu, na vizuelnom. O preferenciji vizuelnog nad usmenim u filozofiji već je bilo reči. Ideološka potka filozofskog, pa posle i naučnog fokusa na tekst je bila očigledna – usmeno predanje i izlaganje nije bilo dovoljno vešto da prenese i utvrdi znanje koje je bilo potrebno sačuvati, dok su, sa druge strane, pisane reči ostavljale ostatak/višak kojem se posle iznova moglo vraćati.

U kontekstu usmene poezije važno je naglasiti da je, upravo zbog nepostojanja zapisa, bilo potrebno utvrditi formule i klišeje, koji su činili da se epska poezija lakše pamti i izvodi. Takođe, usmena ekspresivnost u formulama nije nestala čim su pesnici uzeli olovke u ruke; rana pisana poezija svuda bila je pod uticajem usmene tradicije.²³ Kraj usmene tradicije ne nastupa sa nastan-

²¹ Ibid., 6–7.

²² Ibid., 9.

²³ Ibid., 26. Zbog pomenutog trenja između dvaju modusa izražavanja, određene usmene kulture su čak dugo i odbijale pismo. Vidi i: James A. Notopoulos, op. cit., 338–339.

kom novih „rivalskih“ žanrova kao što su lirika, elegija, ditiramb i drama. Pisani tekst u staroj Grčkoj prevagnuo je, prema Lordu, onda kada su pesnici sâmi počeli da izvode svoje pesme na festivalima tako što su ih prethodno naučili napamet iz zbirke.²⁴ To se, međutim, kao i sve druge promene, nije desilo naglo i istovremeno u svim delovima zemlje – u nekima je usmena tradicija i dalje bila živa i aktuelna. Usmenost kod epskih pesnika je, i posle uvođenja pisma, podrazumevala da se pesma *piše* u toku izvođenja, bez prethodnog memorisanja teksta. Usmena i pisana poezija nastavile su da paralelno da postoje, može se reći, još dugo nakon uvođenja pisma u prethodno oralne tradicije – pismo nije u potpunosti preuzelo primat, što se može videti i u svedočanstvima srednjovekovnih pesnika koji su naznačavali da zapisivanje pesama posmatraju kao „diktiranje samom sebi“, *autodiktiranje*.²⁵ U Vizantiji je, takođe, zabeleženo sapostojanje usmene i pisane literature.²⁶

Džordž Ikonomo (George Economou) smatra da je, u poređenju ‘starije’ i ‘novije’ usmene poezije, najizrazitija sličnost u odnosu prema publici koji su negovali srednjovekovni pesnici, a koja se ponovo praktikuje i danas.²⁷ Štaviše, on smatra da savremeni pesnici na svojevrsan način oživljavaju staru tradiciju. Obnova se, dakle, ne očituje u polju određenih tehnika izrade pesama i izvođenja, već najpre u činjenici da su srednjovekovni pesnici smatrali da *objavljivanje* pesama znači njihovo premijerno *izvođenje*, dok je sâm zapis podrazumevao da će pesma i posle toga moći da se umnožava i čita.

Poezija u srednjem veku je *napredovala* od „autentično usmene“ do pisane poezije koja je usmeno izvođena. Potražnja u sve širim krugovima pismenih ljudi zahtevala je sve preciznije umnožavanje zapisanih pesama i, kasnije, njihovo štampanje,²⁸ a zapisi su smatrani svojevrsnom partitutom, koji će služiti za ponovno usmeno izvođenje poezije.

Tokom perioda klasicizma i romantizma formule i klišeji, uobičajeni u epskoj poeziji, sve češće su posmatrani u negativnom svetlu. Naročito u romantizmu, od pesnika se očekivalo da bude originalan i da svojim pesmama daje lični pečat, sa minimalnom upotrebom klišeja, što je neizbežno vodilo ka udaljavanju i potiskivanju usmene i epske poezije.²⁹

²⁴ James A. Notopoulos, op. cit., 349.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., 339.

²⁷ George Economou, „Some Notes Towards Finding a View of the New Oral Poetry“, *boundary 2*, Vol. 3, No. 3, *The Oral Impulse in Contemporary American Poetry* (Spring, 1975), 653–664, 660.

²⁸ Ibid., 661.

²⁹ Walter J. Ong, op. cit., 23.

Kao reakcija na tradicionalne umetničke postavke, početkom 20. veka u Evropi se javljaju avangardni pokreti koji su želeli naglo i militantno da uvedu korenite promene. Umetničke formacije poput futurizma, kubofuturizma, dadaizma, Švitersovog *Merca* (Merz) i nadrealizma, ne samo da su radile na unošenju haosa u *lepu umetnost*, već su zagovarali usmena izvođenja njihovih predstava, muzike i poezije. Tako se poezija vraća usmenosti, a konvencionalni jezik, kao ustaljeni poredak, biva podvrgnut različitim fonetskim i zvučnim eksperimentima.

Pripadajući liniji formalističke misli koja se ustanovila kao književna kritika 1915. godine, predstavnici ruskog formalizma – među kojima su Boris Ejhenbaum (Boris Eichenbaum), Viktor Šklovski, Jurij Tinjanov i Roman Jakobson – u svojim prvim *Zbornicima o teoriji poetskog jezika* (1916. i 1917. godine) artikulisali su ideju da fonološka struktura poezije ima daleko značajniju funkciju od dekorativne, te da je potrebno ustanoviti posebnu disciplinu za njeno proučavanje.³⁰ Ova teorijska linija razvija se, sa jedne strane, paralelno sa italijanskim futurizmom, a sa druge, kao reakcija na ruski poetski simbolizam utemeljen na premisama okultnog misticizma, „magične“ prirode poetske reči i njenih muzičkih kvaliteta.³¹ Potreba za izučavanjem zvučnih obrazaca, zvučnih gestova, melodije stiha, te poetske zvučne strukture,³² ukazuje na važnost ozvučavanja poezije, odnosno, njenog usmenog izvođenja u teoriji i praksi ruskog književnog formalizma.

Američka eksperimentalna poezija u 20. veku, oblikovala se, nezavisno od pravca, kao izvođačka praksa, poezija „kao nešto što je rečeno, izgovoreno“, a ne samo zapisano na papiru.³³ Kao i u usmenoj poetskoj praksi srednjeg veka, pesme su zapisivane kako bi se ponovo izvodile. Ikonomo ističe da je jedna od najdistinktivnijih odlika i jedan od „najoštrijih efekata usmenog impulsa“ u savremenoj poeziji zapravo zapis.³⁴ Naime, veliki broj savremenih pesnika veliku pažnju pridaju što preciznijem beleženju ili *oslikavanju* svojih uputstava u tekst, tako da bi se pesma mogla izvesti što vernije prvobitnoj zamisli. To se, pre svega, odnosi na pažljivo i temeljno upućivanje glasa – bez obzira na to da li se pesma *sluša* čitajući u tišini ili izvodi glasno – posredstvom tipografskih sredstava, tj. upotrebom praznog prostora koji upućuje na pauze, punktuacije, kuzriva, podebljavanja slova i drugih simbola, te uređivanjem teksta tako da se već gledanjem u tekst dobije mogući osećaj ritma izgovaranja slova, slogova i

³⁰ Amy Mandelker, „Russian Formalism and the Objective Analysis of Sound in Poetry“, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 27, No. 3 (Autumn, 1983), 327–338, 327.

³¹ Ibid., 328.

³² Detaljnije u: Ibid.

³³ George Economou, op. cit., 657.

³⁴ Ibid., 658.

reči. Savremeni pesnici „postaju naročito vešti u navođenju čitaoca na pravilno baratanje njihovim pesmama“, navodi Ikonomo.³⁵ Na ovom mestu možemo zapis eksperimentalne poezije uporediti i sa muzičkom partitutom, koja se, takođe, u 20. veku na različite načine udaljava od tradicionalne notacije i postaje svojevrsno uputstvo za izvođenje.

I evropska i američka poezija u 20. veku intenzivno eksperimentišu sa zvučnim kvalitetima jezika, odbacujući njegov komunikativni aspekt. Ideje o tome da zvuk jezika stoji nasuprot njegovom smislu ili da, sa druge strane, zvuk sadrži samu esenciju značenja bez obzira na to da li se tekst razume, bile su one oko kojih su se gradili poetski pravci u 20. veku. Jedan od mogućih pogleda na ovu problematiku pružaju ruski formalisti, koji su smatrali da je zvuk u suprotnosti sa smislom, te da on, kao takav, sadrži u sebi svu potrebnu poetsku logiku.³⁶ Poeziji je, prema tom shvatanju, potreban samo zvuk, dok jezički smisao postaje suvišan.

Iz ugla dekonstrukcije jezika i akcentovanja njegovih fonetskih karakteristika, glas se nameće kao nosilac poetskog izvođenja i doživljanja, medijum koji treba da prenese *zvučni smisao poezije*. U tom smislu, treba pomenuti na koji način neki od savremenih praktičara i teoretičara poezije posmatraju ulogu zvuka i glasa u poeziji. Pri tom, ne treba izgubiti iz vida da savremena poezija nije odbacila zapis, već da ga koristi na način blizak srednjovekovnim pesnicima. Povezujući glas i štampani tekst, Suzan Hau (Susan Howe) piše upravo o povezanosti unutrašnjih ozvučavanja neke pesme na osnovu teksta iz minucioznog zapisa o kojem govori Ikonomou. Ona razumeva zvuk kao efekat bez koherentnog značenja ili uređene strukture, kao „besmisleni monolog nabacanih slogova i alofonih čvorova u vokalizovanoj divljini fonemičke/fonemske kakofonije“.³⁷ Džoana Draker (Johanna Drucker) smatra da je zapis, ipak, samo „provokacija“ za čitaoce, budući da lingvistički i vizualni materijali zahtevaju različite vrste kognicije. Nadovezujući se na Hau, Ma (Ming-Qian Ma) zastupa stanovište da nejasne, haotične i nasumične forme i oblici u vizuelnom mediju aktivno traže glas.

Baveći se pesmama Huga Bala, Stiv Mekaferi istražuje na koji način se pesme mogu ‘uređivati’ prema fonetskim karakteristikama reči, a ne prema njihovim semantičkim značenjima. Mekaferi zaključuje da fonetski aranžman zvuka koji ne sačinjava standardne reči, čak i ako je zamišljen kao asemantički i apstraktni poredak, mora da se čuje i doživi svom kulturalnom ili biografskom kontekstu, jer u suprotnom nije razumljiv ni na koji način.

³⁵ Ibid.

³⁶ Cf. Craig Dworkin, „Introduction“, in: Perloff, Marjorie, Craig Dworkin (Eds.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, 1–17, 10.

³⁷ Ibid., 11.

Ima li osnova za posmatranje zvučnih aspekata eksperimentalne poezije kroz prizmu njihovih 'muzičkih kvaliteta'? Određeni autori smatraju da, iako poezija nije muzika, ona svojim zvučnim obrascima može da je reprezentuje. Ističući da pojam 'muzika' nije stabilan, kao što to nije ni pojam 'lirske poezije' koja se sa njom najčešće dovodi u vezu, Kreg Dworkin (Craig Dworkin) smatra da se u ovim slučajevima muzikom olako naziva sâm zvuk. Zvučni obrasci u eksperimentalnoj poeziji koja odbacuje konvencionalni jezik mogu se, ipak, u određenom smislu razumevati kao bliski muzici. Muzika i poezija, bivajući izvođačkim umetnostima, imaju kao zajedničku karakteristiku vremensku dimenziju izvođenja. Pored toga, usmeno izvođenje poezije odlikuje se specifičnim ritmom izgovora, dinamikom, intonacijom, bojom. Dakle, ključni faktor koji oživljava poeziju i poseduje sve ove odlike, a koji, isto tako, može da izvodi i muziku, jeste glas.

Glas u teatru/teatralogiji

Teatralogija u cilju proučavanja „sviju oblika kazališnoga djelovanja“ povezuje i razmatra mnoštvo različitih disciplina koje su ugrađene u umetnost teatra – dramsku književnost, izvođenje, režiju, glumu, scenografiju, ples/balet, pevanje.³⁸ Budući da je, u modernom smislu, izučavanje teatra započelo oko 1769. godine u knjizi Gottholda Efrima Lesinga (Gotthold Ephraim Lessing) *Hamburška dramaturgija izučavanjem dramaturgije*, razumećemo da je teatar, kao što će biti pokazano, zasnovan prvenstveno na drami, tekstu, dijalogu, glasovnom izražavanju. Od Stare Grčke pisane su studije o umetnosti javnog izražavanja, retorici, vokalnom teatarskom izvođaštvu.

Međutim, studije teatra u poslednjih nekoliko decenija 20. veka nisu pokazale naročito interesovanje za temu glasa, već su najznačajniji uvidi dolazili iz polja filozofije, lingvistike, antropologije, studija medija, i slično. U skladu sa tim šta je glas predstavljao u tradicionalnom teatru – prenosioca značenja, nosioca dijaloga, medijum pomoću kojeg se izražava stanje likova – može se reći čak i da je izostanak naučnih doprinosa na ovu temu čak i reakcionaran u odnosu na tradicionalno pozorište i studije teatralogije i dramaturgije, te da je u skladu sa odnosom avangardnih, modernističkih i postmodernističkih nastojanja da se glas u teatru upotrebi na drugačiji način.

Ovaj deo teksta baziran je na disertaciji *The Sound of Meaning: Theories of Voice in 20th Century Thought and Performance (Zvuk značenja: teorije glasa u misli i performansu u 20. veku)* (2002) Endrua Kimbroua (Andrew McComb Kimbrough), čiji je doprinos ovoj temi značajan kako zbog temeljnosti u

³⁸ Miško Šuvaković, „Teorije o teatru: od teatralogije do studija izvođačkih umetnosti“, u: *Diskurzivna analiza...*, op. cit., 262–263.

pristupu, tako i zbog aktuelnosti teme. U poglavlju „Vokalna pedagogija i fonologocentrična tradicija“ svoje studije koja je posvećena problemu glasa u teoriji, filozofiji i teatru 20. veka, Kimbrou postavlja osnovu za ispitivanje teatarskih praksi u 20 veku, dajući pregled istorije vokalne pedagoške tradicije koja predstavlja temelj tradicionalnom teatru, a u tesnoj je vezi sa tradicijom retorike. Kao što smo već videli, starogrčki pojmovi *logosa*, ideje i misli veoma su interesantni u pogledu veze sa glasom. Prema Guzdorfu (Georges Gusdorf) i Bartu, grčka reč *mythos* koja se prevodi kao priča, mit, takođe ukazuje na to da se u korenu rane grčke misli nalaze misli, priče, znanje, a sa njima u vezi i glas koji te priče i značenje prenosi.³⁹ Usmena tradicija ispostavlja se, stoga, kao veoma važna u kolevci evropske filozofije, a glas je, u napisima Aristotela i Platona koji reflektuju pre-sokratsku tradiciju, slovio za posrednika između duhovnog i fizičkog sveta. Uzevši u obzir da je tradicija pisanja bila u povoju, usmeno predanje bilo je primarni izvor znanja i mudrosti, te je stoga i povezivano sa autoritetom. Takođe, a to je pogotovo značajno za ovu temu, stare kulture kao što su Izrael, Grčka i Rim su glas posmatrali ne kao zasebno čulno iskustvo, već kao *gestalt*, kao jedinstvo reči i događaja, kako pokazuje hebrejska reč *dabar*.⁴⁰

Logocentrična misao, o kojoj je bilo reči, pronašla je, smatra Kimbrou, svog ekvivalenta u praksi.⁴¹ Reč je o pomenutoj tradiciji retorike koja je još od antičke Grčke bila jedan od osnovnih činilaca različitih disciplina kao što su politika, pravo, obrazovanje, zatim, javnog diskursa i otvorenih rasprava, što se, kao što je pokazano u poglavlju „Glas i politika“ održalo i do savremenog doba, međutim, više u funkciji performativa.

Bliska povezanost retorike i teatra dugo je održavana, naročito u pogledu obuke glumaca. Vokalna pedagogija se oslanjala na retoriku kada je reč o upotrebi i manipulaciji glasa, izražajnosti, pravilnom izgovaranju reči i dikciji, a, sa druge strane, još je Ciceron predlagao da bi oratori zarad sugestivnosti i ubedljivosti trebalo da se ugledaju na scenske izvođače.⁴² Klasična retorika nastaje oko 5. veka p.n.e, u vremenu kada je i tragedija dostigla svoju najzreliju formu. Teoretičari teatra smatraju da su za nastanak tragedije bili podjednako važni kako homerovska tradicija epske recitacije, tako i umetnost retorike – govor u tragediji, tako, ukazuje na *odjeke* ditirambskih arija jednako koliko i na pravne debate.⁴³

³⁹ Andrew McComb Kimbrough, *The Sound of Meaning: Theories of Voice in 20th Century Thought and Performance*, Louisiana State University, LSU Doctoral Dissertations, http://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1532&context=gradschool_dissertations, 2002, 8

⁴⁰ Cf. Ibid., 10.

⁴¹ Ibid.

⁴² Cf. Ibid., 11.

⁴³ Ibid.

Tokom srednjeg veka i renesanse ideja o bliskosti govora u pozorištu i retorike prenošena je preko izvora poput Aristotela, Cicerona i čuvenog retoričara Kvintilijana, čiji su napisi bili autoritativni u polju umeća glume i retorike. Mladić koji je spremao za pravo, bio je jednako spreman i za scenu, istakao je Džozef (B. L. Joseph), komparativno proučavajući ubedljivost izvođenja u glume i retorskih sposobnosti u renesansi.

Centralna tačka koja je spajala ove dve grane *vokalnog izvođaštva* bila je sadržana u Kvintilijanovoj premisi da izvođenje glasom podrazumeva *akciju*, jedinstveno delovanje glasa i pokreta, što se poklapa sa Ciceronovom idejom da svaka reč treba da bude izgovorena određenim tonom glasa i upotpunjena komplementarnim gestom, kao i facijalnom ekspresijom.⁴⁴ Ciceron je insistirao da je dikcija, pravilno izgovaranje reči, najvažniji aspekt retorike, međutim, nije bilo dovoljno samo izgovoriti tekst prema pravilima, već je bilo potrebno uključiti čitavo telo i vokalne sposobnosti u animaciju teksta. Iz tog razloga su se tokom renesanse pravili slikoviti priručnici za glumce u cilju usklađivanja gestova, mimike i teksta.

U periodu od gotovo dve hiljade godina od nastanka retorike do renesanse, u evropskoj kulturi desile su se značajne promene koje su svakako ostavile traga u poimanju onoga što bi se glasom trebalo javno izvoditi. Tu se, pre svega, misli na snažan uticaj katoličke crkve i njihovo usvajanje retoričkih modela za praktikovanje crkvenih obreda i propovedi. Grčka filozofija bila je, dakle, u određenom smislu, reinterpetirana kroz praksu Crkve.⁴⁵

U neoklasičnom periodu, sa jačanjem racionalizma u kontekstu evropskog prosvetiteljstva, „dobro držanje“, gracioznost pokreta i elokvencija u izražavanju postale su znak individualnog razvoja i prihvatanja novih modela razmišljanja koji su se polako udaljavali od crkve. Retorika, dakle, nastavlja svoj ‘razvojni put’, od javnih političkih/pravnih debata, preko crkvenih praksi, pa sve do normiranja društvenog ponašanja. Tendencije prema prosvetiteljskim idejama uočljive su i u pozorišnim komadima.

Promene u razumevanju pozorišne ekspresije započinje tokom romantizma, kada glas kao mesto razvoja lika i nosilac dramskog potencijala polako gubi svoju moć u odnosu na telo izvođača.⁴⁶ Novo shvatanje počinje da se pomalja u delima Getea, Šilera, Voltera, Igoa i drugih, koji su nastojali da ekspresivnu potku teatra istrgnu iz okova retorike i smeste je u „prirodnu i strastvenu“, telesnu reakciju. Teatar tada počinje, kao, uostalom, i opera toga doba, da se kreće prema realizmu, ekspresionizmu i simbolizmu, prema novim modusima izražavanja.

⁴⁴ Ibid., 12.

⁴⁵ Ibid., 13.

⁴⁶ Ibid.

Posmatrajući aspekt vokalne pedagogije, pri tom uzimajući u obzir kurikulum evropskih i severnoameričkih univerziteta usmerenih ka studijama glume, Kimbrou navodi da je, počevši od 19. veka, primetna promena i u poziciji koju retorika zauzima u programima i obuci budućih glumaca. Naime, retoriku u 19. veku nadjačava elokucija, umeće ekspresivnog govora, potom, početkom 20. veka primat preuzima kompozicija, te oglašavanje/reklamiranje i mediji u današnjem svetu.⁴⁷ U poređenju sa Ciceronovih pet činilaca retorike – invencijom, uređenjem, izražajnošću, pamćenjem i izvođenjem – danas se pažnja usmerava uglavnom na poslednje – samu izvedbu, dok su ostala četiri elementa obuhvaćena kompozicijom, odnosno, pisanjem govora.⁴⁸ Ipak, tokom 19. veka se uobličuju tri pravca u vokalnoj pedagogiji teatra, od kojih ni jedan naročito značajno ne odstupa od retoričke tradicije.

Usredsređujući se u svojoj studiji na teatar 20. veka, Kimbrou dalje ispituje uticaj filozofskih i teorijskih grana i pravaca kao što su paleoantropologija, fenomenologija, lingvistika i poststrukturalizam na avangardni, modernistički i postmodernistički teatar. On primećuje da je tokom 20. veka na snazi bila svojevrсна „kritika glasa“ kao nosioca dramskog teksta, pogotovo uzevši u obzir da se pažnja pomera sa teksta koji prethodi scenskom izvođenju na sâm scenski *dogadaj*.⁴⁹ U novom kontekstu, glas ne nestaje, već nastaju različiti koncepti teatra koji glasu pokušavaju da dodele drugačiju ulogu od one u tradicionalnom teatru. Pod uticajem istraživanja glasa u drugim disciplinama, te lingvističkog obrta, pojavljuju se prakse koje nastoje da stave akcenat ne na sâm jezičko-komunikativni aspekt glasa, već na njegove materijalne kvalitete. Tako se u eksperimentima avangardista sa početka veka (dadaisti, futuristi, Bauhaus) radi na rastakanju govornog jezika na njegove fonološke činioce, u teatru Antonena Artoa glas postaje samo jedan od elemenata koji čine jezik scene, Breht pokušava vizuelno da predstavi jezik i da razvije kritičku oštricu kod svojih gledalaca, apsurdisti poput Beketa (Samuel Beckett) i Handkea (Peter Handke) ispituju komunikativnu prirodu jezika, dok glas i jezik u postmodernističkom teatru/performansu bivaju prepoznati kao tačka potencijalnosti za desubjektivizaciju, kritiku autoritarnog glasa i aktivizam u umetnosti.

⁴⁷ Ibid., 14.

⁴⁸ Albert Borgmann, *The Philosophy of Language: Historical Foundations and Contemporary Issues*, Hague, Martinus Nijhoff, 1974, 37, nav. prema: ibid.

⁴⁹ Miško Šuvaković, „Teorije o teatru...“, op. cit., 267.

Bliskost izvođačkih umetnosti u 20. veku

U skladu sa potrebom za efektivnim potencijalom izvođenja, početkom 20. veka evidentno je *približavanje* izvođačkih umetnosti. Taj potencijal podrazumeva fluidnost, temporalnost, simultanost i mogućnost trenutnog učinka. Budući da ove odlike leže u osnovi, između ostalog, muzike, usmene poezije i teatra, one takođe predstavljaju ključnu tačku njihovog susreta. U avangardnoj umetnosti sa početka veka, i to, pre svega, u futurističkim festivalima i akcijama koji su započeti nakon prvog manifesta 1909. godine, granice između poezije, skulpture, slikarstva, buke i muzike počinju da se brišu, a kao glavna oštrica pokazuje se delotvornost svojevrsnog „parapozorišnog eksperimenta“⁵⁰ čija je namera bila da šokira i revolucionarizuje postojeći umetnički i neumetnički svet.

Ubrzo potom, 1916. godine u Cirihi pojavljuje se grupa umetnika okupljena oko Huga Bala i ideje o novoj umetničko-izvođačkoj formi otelotvorenoj u vidu svojevrsnog kabaera. U srcu dadaističkog pokreta nalazi se ideja o udruživanju umetnosti. Naime, budući da je Bal bio opčinjen Vagnerovom (Richard Wagner) idejom *sveukupnog umetničkog dela* (*Gesamtkunstwerk*), on poziva umetnike raznih profila da učestvuju u interdisciplinarnim i polizanrovskim provokativnim događajima, koji će posle toga uticati na ogranke dadaističkog pokreta širom Evrope i sveta.⁵¹ Aktiviranje više umetničkih disciplina u jednom umetničkom događaju nije bilo strano ni za rusku avangardu toga doba, u rasponu od kubofuturističkih egzibicionističkih akcija, preko avangardne opere čiji je najbolji primer *Pobeda nad suncem* (1913) Matjušina (Михаил Васильевич Матюшин), Maljevića (Казимир Северинович Малевич) i Kručonih (Алексей Елисеевич Кручёных), do konstruktivističkog i biomehaničkog eksperimenta sa pozorištem i javnih uličnih parada.⁵²

Važan element svih ovih umetničkih nastojanja bio je zvuk. Douglas Kan (Douglas Kahn) smatra da se 20. vek pokazao kao period u kojem je umetnost konačno „ozvučena“:

Zvuk zasićuje umetnost ovog veka i njegov značaj postaje očigledan kad možemo da čujemo više od neme vizualnosti u istoriji umetnosti, više od muzike koja isključuje reference na svet, više od glasa koji je već sopstveni izvor egzistencije, više od fonetskog savladavanja pisanja.⁵³

⁵⁰ Miško Šuvaković, „Performans umetnost“, u: *Pojmovnik...* op. cit., 529.

⁵¹ Više u: Isto; Jed Rasula, „Cabaret Voltair“, *Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century*, New York, Basic Books, 2015, 1–27.

⁵² Miško Šuvaković, „Performans umetnost“, op. cit., 529.

⁵³ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1999, 2.

Nadovezujući se na ovu tezu, dramaturg i teoretičar Mladen Ovadija (Mladen Ovadija) piše o istoriji 20. veka kao istoriji zasićenja zvukom, koja je profilisana inkluzijom i akcentiranjem temporalnosti, kinetičnosti i „slušljivosti“ umetničkog dela.⁵⁴ U futurističkom i dadaističkom avangardnom performansu dominantne su ideje fluidnosti i simultanosti, sa zvukom kao jednim od najvažnijih stubova. U ovim avangardnim praksama javljaju se novi oblici poezije koja nastoji da radi sa zvučnim kvalitetima jezika, umesto sa njegovim semiotičkim instancama. Kao što ću pokazati na primeru Švittersove *Ursonate*, insistiranje na izvođenju, virtuoznosti i zvučnosti poezije, umnogome je približava muzici.

Ideja o temeljnom pročišćavanju umetnosti i radikalnom odbacivanju okova tradicije takođe je, negirajući razliku između života i umetnosti, uticala na forme izražavanja i umetničkog ponašanja. Ona je vodila ka formiranju diskursa o nesputanom, gotovo ritualnom izražavanju sirovih emocija u izvođačkim umetnostima.

Krajem četrdesetih godina 20. veka zahtev za izvođenjem postaje sve uporniji u neoavangardnim umetničkim krugovima u Sjedinjenim Američkim Državama, gde se, nakon rata, susreću američki eksperimentalisti i prognani evropski avangardisti. Naglašena fluidnost između muzike, teatra, plesa i poezije i okretanje telu izvođača vodila je ka konačnom rođenju *performans umetnosti* (*performance art*), hepeninga (*heppening*), te postavangardnog performansa u vidu umetnosti tela (*body art*), akcionizma, procesualne umetnosti, konceptualne i postkonceptualne umetnosti.

Izvođačke umetnosti i studije izvođenja

Pod izvođačkim umetnostima podrazumevaju se one umetničke prakse koje su zasnovane na izvođenju: teatar, muzika, ples, opera, balet, performans umetnost, film, televizija, sajberformans. Miško Šuvaković razlikuje pojmove izvođenja (eng. *performing*) i izvedbe (eng. *performance*), koji su analogni odnosu između pojmova *proces* i *proizvod*. Izvođenje, dakle, označava procesualnost, praksu izvođenja bez konačnog proizvoda, dok izvedba stoji za konačni rezultat procesa izvođenja, fenomen i sâm proizvod izvođenja.⁵⁵

Studije izvođenja, kao sinteza velikog broja naučnih disciplina kojima se pristupa proučavanju izvođenja u određenom društvenom, političkom i

⁵⁴ Mladen Ovadija, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, A manuscript submitted to the McGill-Queen's University Press, March (revised in Aug.) 2011, Copyright by the author, 2011, 39.

⁵⁵ Miško Šuvaković, „Performing arts“, u: *Pojmovnik...*, op. cit., 532–533.

kulturalnom kontekstu, nastaju šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka u anglosaksonskom kontekstu. Začetnikom ove *postdiscipline*⁵⁶ smatra se Ričard Šekner (Richard Schechner) budući da on 1966. godine uvodi termin „ljudske izvođačke aktivnosti“. Međutim, prvi uvidi u izvođenje u svakodnevnom životu došli su iz antropologije krajem pedesetih godina.⁵⁷ Interdiskurzivnim i interdisciplinarnim dijalogom između teatrologije i antropologije, tačnije, početkom saradnje Šeknera i antropologa Viktora Tarnera (Victor Turner) 1977. godine, ustanovljavaju se studije performansa.⁵⁸ Može se reći da studije izvođenja nastaju iz potrebe za deskripcijom, eksplikacijom i interpretacijom promena koje nastaju u umetničkim i intelektualnim krugovima u drugoj polovini 20. veka.

Budući da, prema Šekneru, pojam performansa nadilazi umetnost, on definiše oblasti delovanja u kojima se izvođenje ispostavlja kao krucijalno:

[p]erformans, kao sveobuhvatna kategorija, mora biti konstruisan kao široki spektar ili kontinuum akcije (istakla B.R) od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačkih umetnosti (teatar, ples, muzika) i svakodnevnih performansa, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rod-nih, rasnih i klasnih uloga, lečenja (od šamanizma do hirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i internetu.⁵⁹

Izvođenje se, dakle, u savremenom svetu ne vezuje samo za izvođačke umetnosti. Ono postaje svojevrсна društvena paradigma, potekla iz umetnosti. Kao što je pomenuto, Mekenzi u svojoj knjizi simptomatičnog naslova (*Perform or Else: From Discipline to Performance* ili, *Izvedi ili snosi posledice: Od discipline do izvedbe*, kako je to na hrvatski jezik prevela Vlatka Valentić) tvrdi da je izvođenje postalo društvena norma, ontološka i istorijska formacija moći u 20. i 21. veku.

Uslov za izvođenje, kako u umetničkim, tako i u društvenim situacijama, jeste da ono mora da bude mesto *realnog okupljanja*, da ujedini na jednom mestu i u jednom vremenskom periodu organizuje *izvođače* i *posmatrače*. Dakle, čin izvođenja i čin recepcije se odvijaju kao realna aktivnost „ovde i sada“, zajednička za izvođače i gledaoce. Emisija i recepcija znakova odvijaju se

⁵⁶ Termin *postdisciplina* upućuje na prevazilaženje ustaljenih podela na akademske discipline i podložnost promenama kao i društvo u kome nastaje.

⁵⁷ Aleksandra Jovičević, „Uvod u uvod studija izvođenja“, u: Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović (ur.), *Uvod u studije performansa* (pdf izdanje), Beograd, Fabrika knjiga, 2007, 3–18, 4.

⁵⁸ Aneta Stojnić, op. cit., 16.

⁵⁹ Nav. prema: Miško Šuvaković, „Performing arts“, op. cit., 532.

istovremeno.⁶⁰ U kontekstu što potpunije recepcije onoga što se izvodi na sceni, ukoliko se fokusiramo na izvođačke umetnosti, Jelena Novak ističe važnost koncepta *slušajućeg gledaoca* (*listening spectator*). Ovu figuru gledaoca koji je svestan svoje slušalačke pozicije i može da razume povezanost između onoga što se na sceni vidi i onoga što se sa nje čuje, uvodi i definiše Kerolin Abate.⁶¹

U pozadini ustanovljenja studija izvođenja, pomenuto je, nalaze se suštinske promene u društvu, kulturi i umetnosti, koje se javljaju kasnih šezdesetih godina 20. veka. Uobličavanjem nove umetničke forme, performans arta, počinje koncentracija umetnika/izvođača na sopstvo, telo, režirani ili nerežirani događaj izvedbe koji se radi pred publikom. Razvoj performans arta kroz čitav 20. vek uticao je i na ostale izvođačke umetnosti, kao što ću u ovom tekstu nastojati da pokažem. Naime, odbacivanje ustaljenih normi u avangardnim, neoavangardnim i eksperimentalnim umetničkim praksama često se dešavalo istovremeno u različitim umetnostima. Stoga i ne čudi da i u drugoj polovini 20. veka često dolazi do interdisciplinarnog uodnošavanja umetnosti, a pod kapom zajedničkog usmerenja na proces izvođenja, telo izvođača i eksperiment.

Virtuozitet i političnost izvođenja / izvođenje kao vrsta rada

Uvidom u eksperimentalne izvođačke prakse savremene umetnosti doći ćemo do zaključka da se poimanje prirode vokalnog virtuoziteta u ovim oblastima umetničkog delovanja značajno promenilo u odnosu na tradicionalne prakse. Uzevši za primer muziku i zahtevano vokalno umeće operne dive, virtuozitet je bio ona kategorija koja se prilagođavala datom istorijskom trenutku – od samog ustanovljenja opere, vokalni virtuozitet podrazumevao je vladanje određenim fundusom formalizovanih dekorativnih figura u službi reči i radnje, da bi se u 18. i 19. veku inherentne karakteristike promenile i približile instrumentalnom izvođenju, izgubivši jasnu vezu sa tekstom.⁶² Eksperimentalne prakse, kao što ću pokazati, na kritički način prilaze virtuozitetu i svojim akcijama deluju na promene u razumevanju vokalnog umeća i ubedljivosti. Stoga se ovde okrećem teoretizaciji virtuoziteta koju je načinio Paolo Virno, polazeći od umetnosti, ali primenjujući svoju postavku na polje ljudskog rada i delovanja. Njegov *politični* virtuozitet potom ću primeniti na studije slučaja,

⁶⁰ Cf. Aleksandra Jovičević, op. cit., 7–8.

⁶¹ Jelena Novak, op. cit., 11.

⁶² Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 70.

vraćajući ga u tako umetnost i naročito imajući u vidu decidiranost političkog delovanja umetnošću u savremenom trenutku.

Podela *vita active*⁶³ na rad (rad tela kojim se ostvaruje nešto izvan tela), proizvodnju (zamena telesnog rada mašinskim u cilju stvaranja proizvoda) i delovanje (način na koji jedan subjekt deluje i uspostavlja međuljudske odnose), može se uspešno primeniti na područje odnosa između politike, društva i umetnosti. Ova diferencijacija rada može poslužiti i za sagledavanje odlika izvođačkih umetnosti i njihove pozicije i funkcije u društvu.

Dakle, ukoliko delovanje shvatimo kao „delatnost/izvođenje koje se odigrava direktno između ljudi bez posredovanja života predmetima“, odnosno, delatnost kojim se uspostavljaju međuljudski odnosi, tj. društvo, onda izvođenje može biti posmatrano kao jedna vrsta rada, odnosno, delovanja.⁶⁴ Delovanje se prepoznaje kao suštinska odlika političkog, ali i umetnosti.

Na sličnoj liniji razmišljanja nalazi se i Virno, koji smatra da se dve osnovne osobine uspešnog i virtuoznog izvođenja ogledaju u činjenicama da je: (1) njihova delatnost cilj sama sebi, tj. da nije usmerena opredmećivanju završenih proizvoda i (2) njihova delatnost ona koja postoji samo u prisustvu publike.⁶⁵ Pozajmljujući koncept virtuožiteta iz umetnosti, Virno pokazuje da svako izvođenje – u svakodnevnom životu, u radu i u umetnosti – može biti posmatrano kroz prizmu virtuožiteta.

Virtuožitet je, za njega, tesno povezan sa političkom dimenzijom izvođačkog čina i podrazumeva izrazite sposobnosti izvođača u izlaganju/izvođenju datog čina. Ideja da je „svako političko djelovanje virtuožno“, te da je „svaka virtuožnost u sebi politička“,⁶⁶ vodi poreklo iz Aristotelovih napisa i ralikovanja rada (*poiesis*) od političkog delovanja (*praxis*). Hana Arent takođe upoređuje umetnike-izvođače sa političarima, smatrajući da „izvedbene umjetnosti (...) zaista pokazuju dubok afinitet prema politici“.⁶⁷

Virno koristi pojam koncept virtuožiteta kako bi opisao neophodnu osobinu radnika u postfordizmu. Naime, on smatra da je savremeni rad preuzeo tradicionalne odlike virtuoznog političkog delovanja – za razliku od Hane Arent koja tvrdi da je politika počela da oponaša rad.⁶⁸ Sa Virnom se slaže

⁶³ Cf. Hannah Arendt, *The Human Condition*, op. cit., 7–9.

⁶⁴ Miško Šuvaković, „Biopolitički karakter rada u savremenoj muzici“, u: *Estetika muzike*, Beograd, Orion art, 2016, 141.

⁶⁵ Cf. Paolo Virno, *Gramatika mnoštva – Prilog analizi savremenih formi života*, Zagreb, Naklada Jassenski i Turk, 2004, 46.

⁶⁶ Ibid., 47.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., 44.

i Lazarato (Maurizio Lazzarato), čiji koncept nematerijalnog rada naglašava važnost komunikacionih i zastupničkih sposobnosti savremenog radnika.⁶⁹

Gledajući prema odnosu umetnosti i politike, a u kontekstu izvođenja kao delovanja i činjenice da danas su danas politika i teatralnost nerazdvojne i gotovo nezamislive jedna bez druge, postaje jasno da koncept performansa, kao jednog vida izvođaštva, postaje deo savremenog političkog diskursa.⁷⁰ To se pogotovu može uočiti u onim umetničkim performansima koji imaju za cilj političko i aktivističko delovanje.

Miško Šuvaković smatra da je muzika istovremeno stvaralački *rad* (komponovanje, dirigovanje, izvođenje), *proizvodnja* (produkcija, postprodukcija, dizajn, distribucija žive ili posredovane muzike) i muzičko, umetničko, kulturno i društveno *delovanje* (didaktičko, političko, identifikaciono, zabavno, inovativno, individualno/kolektivno ponašanje).⁷¹ Ukoliko ovu postavku slobodno primenimo i na ostale izvođačke umetnosti kao što su poezija, teatar i performans art, možemo da kažemo da ove prakse, osim što se njihovo izvođenje shvata kao *delovanje*, da su one i vrsta *stvaralačkog rada*. Tako, možemo praviti razliku između izvođenja kao rada i izvođenja kao delovanja.

U analiziranim studijama slučaja u ovoj studiji akcenat će naročito biti stavljen na dimenzije *političnosti*⁷² i političkog u nekom vokalnom izvođenju, bilo da su u pitanju kontekstualnost, politički program izvođenja ili različiti oblici politizacija, identifikacija i opsesija političkim idejama, mitovima i idealima – dakle, vidovi spoljašnjeg političkog delovanja, ili eksperimentalni karakter same izvođačke prakse – tj. vidovi unutrašnje političke pobune ili napretka. Ova podela na spoljašnje i unutrašnje može se, pri tom, tumačiti i kao podela izvođenja na rad i delovanje.

⁶⁹ Više u: Maurizio Lazzarato, „Immaterial Labor“, in: Paolo Virno and Michael Hardt (Eds.), *Radical Thought...*, op. cit., 132–146.

⁷⁰ Aleksandra Jovičević, „Izvođačka tela“, u: Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović (ur.), *Uvod...*, op. cit., 96–107, 96.

⁷¹ Cf. Miško Šuvaković, „Biopolitički karakter...“, op. cit., 142.

⁷² Termin političnost koristi Ana Vujanović kako bi odredila osobine umetničkog rada, diskursa, umetničkog dela ili projekta koje se odnose na njihovu orijentaciju, pozicioniranje ili efekat koji imaju u javnoj sferi društvenog delovanja. Kao neizostavan aspekt bilo kog dela nastalog u javnoj sferi, političnost umetničkog rada usmerena je ispitivanju društvenih struktura, distribucija moći, ideoloških diskursa i pojedinačnih subjekata. Ana Vujanović, „Politicality of Art: Police and Politics, Strategies and Tactics“, Deschooled Knowledge – Summer school, lecture manuscript, Herceg Novi, August 9, 2010, nav. prema: Jelena Novak, op. cit., 72

Eksperimentalna izvođačka umetnost. Eksperimentalni glas?

Posmatrajući uopšteno, eksperimentalna umetnost (experimental art) temelji se na idejama projekta, istraživanja i inovacije. Ona se, dakle, zasniva na promišljanju koncepata realizacije, funkcionisanja i prezentacije umetničkog rada. Miško Šuvaković navodi da projekat, „kao zamisao rada u umetnosti, prethodi realizaciji umetničkog dela i osigurava mu konceptualni, metodološki, značenjski i vrednosni kontekst“.⁷³ Istraživanje, koje može da rezultira uvođenjem novih metoda, zakona, materijala, medija i koncepata koji potiču iz različitih naučnih i teorijskih disciplina u umetnost, jeste postupak umetničkog rada. Istraživanjem se nastoji da se ispituje, menja i *unapređuje* priroda umetnosti, a kao finalni proizvod istraživanja ne posmatra se umetničko delo, već inovacija do koje se došlo tim postupkom. Eksperimentalna umetnost, nekada nazivana i laboratorijskom umetnošću, koja podrazumeva navedene postupke i ideje, najčešće se vezuje za umetničke pravce kao što su konstruktivizam i neokonstruktivizam.

Uzevši ovu definiciju u obzir, korišću odrednicu 'eksperimentalna umetnost' u nešto slobodnijem maniru, i to u kontekstu izvođačkih umetnosti 20. veka. Upotreba termina kao što je, npr. eksperimentalna muzika, sa sobom povlači brojne dileme i rasprave po pitanju konkretnog definisanja ove prakse kao specifično američke koja se javlja sredinom veka, potom, njenog odnosa prema avangardnoj evropskoj umetnosti, i slično.⁷⁴

Dakle, usredsredivši se na eksperiment, videćemo da su pojedinačni umetnici, izabrani za studije slučaja, u svom radu iskazali potrebe za istraživanje i inovaciju u pogledu izvođenja glasom. Njihove istraživačke namere često su manifestno proklamovane i objavljene, pogotovu ako se uzmu u obzir pioniri novih oblika vokalnih izvođačkih umetnosti. Tu mislim na, npr. manifest „Novi vokalitet“ koji je napisala Ketii Berberijan ili manifest o novom teatru Antonena Artoa.

U tom kontekstu, šta smatram eksperimentalnim glasom?

Eksperimentalni glas koji je sredstvo pomoću kojeg se u savremenoj muzici, poeziji i teatru vrši eksperiment, odnosno, glas koji postaje locus istraživanja i inovacije i na čijem se potencijalu razvijaju projekti i programi

⁷³ Miško Šuvaković, „Teorije o teatru...“, op. cit., 267.

⁷⁴ Uvođenjem termina *eksperimentalna muzika* početkom sedamdesetih godina 20. veka Majkl Najman (Michael Nyman) želeo je da obradi upravo ova pitanja. Više u: Michael Nyman, *Experimental music: Cage and beyond*, New York, Cambridge University Press, 1999.

eksperimenta. Imajući u vidu prethodno navedeno, eksperimentalni glas se odlikuje virtuožnošću. Pri tome, virtuoznost može biti konvencionalno shvaćena kao umešnost i vladanje tehničkim aspektima izvođenja određene umetnosti, ili može, pored toga, zadobiti i odlike spoljašnjeg virtuoznog političkog delovanja. Eksperiment, stoga, može biti sadržan u sâmom materijalu koji glas izvodi – u materijalnoj dimenziji glasa, ili u sadržaju koji se izvodi – u radu sa jezikom, u kulturalnoj i političkoj poruci, odnosno, svojevrsnom umetničkom aktivizmu.

EKSPERIMENTALNI GLAS

Krećući se od polaznih tačaka upisanih u različitim umetnostima prema zajedničkom, liminalnom, prostoru – eksperimentalnom emitovanju glasa – u ovom poglavlju razmotriću nekoliko studija slučaja u kojima je glas razumevan i korišćen sa namerom oslobađanja od jezika, tradicije, metafizike. Umetnici, bilo muzičari, pesnici, glumci, ili čak prevashodno vizuelni umetnici, susreću se u nameri izvođenja glasom i izvođenja glasa koristeći sopstvena tela i njihove brojne potencijalnosti.

U nedostatku hronološki pogodnijeg rešenja, ali sa potpunom svešću o značaju njegovog teorijskog razmatranja, studiju o Stivu Mekaferiju i njegovim „ekstremnim glasovima“ uvrstila sam među one koje se odnose na manifestne pojave/figure/dela zvučne poezije, muzike i teatra – potpoglavlja o Švittersu, Artou i Ketu Berberijan. Mekaferijev istorijski pogled na ekstremne vokalne izraze u zvučnoj poeziji ovde se, upravo zbog svoje preglednosti i eksplikatorske prirode, može i konceptualno uklopiti. Dalje, preostale studije pokazaće na koji način ideje predstavljene u ovim avangardno obojenim umetničkim delovanjima nastavljaju da žive u poslednjim decenijama 20. i na početku 21. veka.

Merz i glas - Švittersova *Ursonata*

Polazna tačka za ispitivanje Švittersovog eksperimentalnog glasa jeste zapažanje o njegovom delu *Ursonate (Sonata u originalnom zvučanju)*, koje je iznela Nensi Perlof: „Švittersova fonetska notacija i njegovo snimljeno izvođenje odaju utisak zapanjujuće vokalne spretnosti. Štaviše, Švittersovi klasteri slova koji su teško izgovorljivi zamagljuje distinkciju između govora, govora

sa određenim visinama tona ili pesme, i čistog vokalizovanog zvuka“.¹ Perloff koncizno ukazuje na nekoliko problemskih mesta o kojima će ovde biti reči. Najpre, ona podvlači visok stepen izvođačke virtuoznosti koju delo zahteva, te kompleksnost fonetskog materijala čije poreklo ne leži u osnovnim vidovima jezičke komunikacije ili muzičke građe. Takođe, ovde je pomenut i snimak „ur-izvođenja“, koji, osim što pokazuje da je u tom periodu popularnost i rasprostranjenost novih medija uzela maha, predstavlja svojevrsni model za buduće interpretacije. Pre nego što se upustim u raspravu o delu, predstavicu Švittersovu poziciju na avangardnoj umetničkoj mapi u periodu nakon Prvog svetskog rata, sa fokusom na njegov odnos prema dadaističkom umetničkom pokretu. Pored Švittersovog izvođenja *Ursonate*, pažnja će u ovom delu teksta biti posvećena i savremenim tumačenjima dvojice vokalnih umetnika, Kristijana Boka (Christian Bök) i Japa Blonka (Jaap Blonk), te uporednoj analizi pomenutih snimljenih izvođenja.

Iako nikada zvanično nije prihvaćen u dadaistički pokret u Berlinu, Kurt Švitters slovi za stvaraoca koji je dadaističke principe u istoriju proneo ‘glasnije’ i intenzivnije nego drugi umetnici koji su delovali kod kapom ove odrednice. Ono što su drugi postizali promišljenim istraživanjima, Švitters je stvarao „iz spontane radoznalosti“, kao „prirodni dadaista“.² Njegov pokret, koji je naslovio kao *Merz*, što je takođe bilo ime njegovog časopisa, nastao je kao reakcija na negativan odgovor berlinskih dadaista. Osnovna razlika između dade i *merz*-a bila je sadržana u Švittersovom insistiranju na svom statusu umetnika, dok su dadaisti, avangardno i antiumetnički nastrojeni, propagirali razbijanje mita o tradicionalnom praktikantu umetnosti i približavanje svojih radova društvenoj svakodnevici i političkom diskursu.

Švitters je put od konvencionalnog slikara, koji je obrazovanje završio na Kraljevskoj akademiji u Drezdenu, do *merz* umetnika koji koristi kolažne i asamblažne tehnike analogne, npr. dadaističkoj fotomontaži, prešao u kratkom vremenskom roku. Kolažna tehnika bila je uslovljena Švittersovim interesovanjem za multimedijalnost umetnosti – sâma reč *merz* označavala je kombinovanje svih dostupnih materijala u jednom delu, bez favorizovanja u procesu izrade slike. Otuda i korišćenje te reči ne samo kao imenice koja zastupa njegovu tehniku, nego i glagola koji podrazumeva radnju. Kako je to sročio Rasula, „on nije komponovao svoju sliku, on ju je *mercovao*“.³ Dvadesetih godina 20. veka Švitters postaje zainteresovan i za ideje i tehnike ruskog konstruk-

¹ Nancy Perloff, „Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist’s Perspective“, in: Marjorie Perloff and Craig Dworkin (Eds.), *The Sound of Poetry...*, op. cit., 97–117, 110.

² Jed Rasula, *Destruction Was My Beatrice...*, op. cit., 88.

³ „He didn’t compose a picture, he *merz*ed it“. Prema: Ibid., 93.

tivizma. Postavljena kao proces u kojem „umetnik stvara posredstvom izbora, distribucije i metamorfoze materijala“, *merz* metodologija ubrzo je bivala primenjena ne samo u vizuelnim umetnostima, nego i u drugim, poput poezije.

Na Švittersovu poeziju, kao što ću pokazati u nastavku, snažan uticaj imala je poezija berlinskih dadaista, koja je sačuvala osobenost u odnosu na poeziju ostalih velikih dadaističkih centara. U odnosu, dakle, na dostignuća predstavnika ciriške dade kao što je Hugo Bal, pa i na ideje drugih struja eksperimentalne poezije poput italijanskih futurista i ruskih formalista, berlinska poezija sa kraja druge decenije može se okarakterisati kao fonetska. Naime, kako je pisao i sâm Hausman (Raoul Hausmann), čije su kratke fonetske pesme imale naročito uticaja na Švitera – fonetski sistem koji je, primera radi, uspostavio Bal, bio je zasnovan na nepoznatim i izmišljenim rečima, dok su njegove pesme počivale na ideji „pročišćenja poezije“ i bile rezultat „direktnog i isključivog“ usredsređivanja na slova a ne na reči.⁴

Ursonate

Počevši od naslova koji nosi, preko konceptijskih i strukturalnih odlika *Ursonate*, pa sve do prirode instrukcija koje je Šviter zapisao, ovo delo otkriva snažan uticaj muzičkog mišljenja na njegovo oblikovanje i beleženje. Pitanje njegovog odnosa prema stvaranju, u kojem se ovaj uticaj najpre vidi, vodi ka Švittersovom jedinstvenom pristupu oličenom u spoju merza i kompozicije, a postupak koji nastaje kao rezultat svojevrzne saradnje dvaju stvaralačkih pristupa u njegovoj poetici može se označiti kao *kolažno komponovanje zvuka*.

Analizirajući Švittersovu praksu pisanja poezije, Rudolf Blumer (Rudolf Blümer) je pisao da „pesnik nije pisac nego kompozitor reči“, i da je poezija, sâm komponovanje reči, umetnost koja ih kombinuje na osnovu njihove umetničke povezanosti koja može, ali ne mora uvek da bude u skladu sa pravilima logike i gramatike.⁵ Prema Mekaferijevoj podeli na tri faze zvučne poezije, delatnost Kurta Švitera u ovoj oblasti može se smestiti drugu fazu, koja je omeđena 1875. i 1928. godinom. Iako je *Ursonata* završena 1932. godine, ona ipak po svojim karakteristikama pripada fazi u kojoj se, prema Mekaferiju, u delima evropskih avangardista prepoznaju „male revolucije“ postizane eksperimentima sa akustičkim i nesemantičkim svojstvima jezika. Međutim, Nensi Perlof ipak upozorava da se u ovoj fazi, i to u zaumnoj poeziji ruskih

⁴ Raoul Hausmann, „The Phonetic Poem“, *Courrier Dada*, Paris, 1958, <http://www.ubu.com/sound/hausmann.html> (acc. 3.11.2017)

⁵ Jed Rasula, op. cit., 106.

avangardista kao i kod Švitera, desilo napuštanje reči u poeziji, za razliku od Mekaferija koji ove odrednice smešta u treću fazu svoje podele.⁶

Odbacujući semantičke jedinice da bi se fokusirao na samo zvučanje glasovnih inovacija, pri tom želeći da postigne zvučni efekat nemačkog jezika bez jezičkog značenja – o kojem je, uostalom, i Dolar pisao u slučaju Čaplinovog ‘izvođenja’ Hitlerovog govora – Šviter je dugo i gotovo laboratorijski precizno izučavao moguće kombinacije suglasnika, samoglasnika i fonema koje bi činile odgovarajuće muzičke/zvučne celine. Pojedinačne gradivne jedinice posmatrane su kroz prizmu svojih muzičkih karakteristika, usložnjavajući zvučni kolaž do krajnjih granica izgovorljivosti. Minuciozan rad, zbog kojeg je *Ursonata* nastajala nešto duže od jedne decenije, bio je posledica Šviterovog nastojanja da svaki pojedinačni segment ovog dela bude istovremeno kompozitorski i tehnički opremljen i, što je možda i važnije, *izvodljiv*, ma koliko zahtevno i virtuosno zamišljen.

Naime, shodno stavu da je „zvučna poezija dosledna samo u jednom slučaju, (...) onda kada je stvorena u izvođenju“,⁷ Šviter je i u toku dugogodišnjeg rada na *Ursonati* često organizovao improvizovana čitanja, koja su, zajedno sa uređivanjem i objavljivanjem probnih zapisa, pomogla da se ono konačno i uobliči. Završena partitura objavljena je 1932. godine u dvadesetčetvrtom broju časopisa *Merz*. Različiti autori se slažu da je nejasno kada je Šviter tačno započeo rad na ovom delu, međutim, postoje podaci da je tokom turneje i boravka u Pragu 1921. godine započela njegova fascinacija Hausmanovom ‘vokalizom’ „fmsbwtözäu“, kako je zabeležio Hausman koji je putovao i nastupao sa njim.⁸ Tu je i započelo gotovo opsesivno kombinovanje i ispitivanje komplementarnih zvukova, te uvežbavanje koje će trajati godinama, a kojeg su se nerado sećali Šviterovi prijatelji, poznanici i saputnici jer su, želeći sa njim da provedu vreme u razgovoru, često postajali publika na kojoj je testirao uspešnost svojih novih vokalnih eksperimenata.

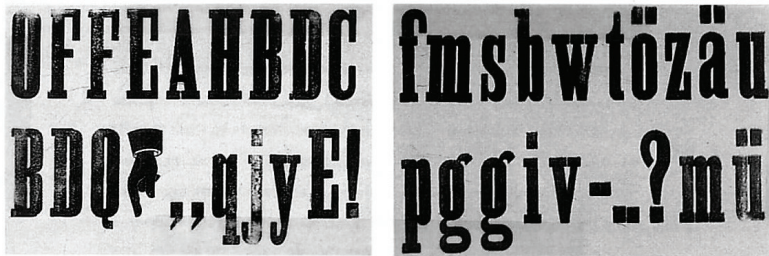
Početna tema *Ursonate* nastala je kao svojevrsni omaž Hausmanovim kratkim autofonetskim, odnosno, *alfabetnim* pesmama, koje su štampane kao posebno dizajniran izbor slova bez lingvističkog smisla, a čiji je vizuelni dizajn, veličina, debljina, međusobni odnos, trebalo je da bude uputstvo za vokalno izvođenje. Šviterova prva tema, kako je utvrdila Li Vanhendel (Leigh

⁶ Prva faza, koju Mekaferi naziva „paleotehničkom erom“, podrazumeva primitivne i arhaične poetske prakse, potekle iz inkantacija, bajanja, ritualnih radnji, dečijih i narodnih usmenih pesama. Treća faza nastupa sredinom 20. veka. Cf. Nancy Perloff, op. cit., 98–99.

⁷ Mladen Ovadija, *Dramaturgy of Sound...* op. cit., 253.

⁸ Jed Rasula, op. cit., 107.

VanHandel), predstavlja derivat dvaju pesama, kao što je pokazano u Ilustracijama 2 i 3.⁹



Ilustracija 2: Hausmanove alfabetne pesme

Hausman, pesme <i>fmsbw</i> i <i>OFF</i>	Švitters, prva tema
f m s b w t ö z ä u	Fümms bö wö tää zää Uu
p g g i v - , , ? m u	pögiff,
OFFEAHBDC	kwii Ee.
BDQ↓, qjy E!	

Ilustracija 3: izvod prve teme *Ursonate* iz Hausmanovih pesama

Približavanje muzike i poezije u *Ursonati* je, kao što je rečeno, višeslojno, a možda i najjasnije vidljivo u konceptualizaciji i strukturi dela. Naime, *Ursonata* je ostvorena prema modelu klasične četvorostavačne sonate u kojoj je prvi stav u obliku ronda sa četiri teme, drugi je zamišljen kao lagani stav, treći, plesni stav, napisan je u formi skerca sa triom, a brzi četvrti stav, a time i čitava sonata, završava se virtuoiznom kadencom. U partituri su takođe ubeleženi određeni odseci stavova (Einleitung, Thema 1 – vidi Ilustraciju 4), sa povremenim izvođačkim uputstvima koja se tiču tempa, metra, dimanike, karaktera i ekspresivnosti.

Kao i u klasičnoj sonati, u prvom i poslednjem stavu dolazi do razvoja i rekapitulacije, odnosno, reprize materijala, s tim što je, kako primećuje Perloff, veći značaj stavljen na njegovu razradu i usložnjavanje.¹⁰ Glasovno oponašanje

⁹ Leigh VanHandel "The Classic(al) Dada Work: Kurt Schwitters' *Ursonate*", West Coast Conference for Music Theory and Analysis, Victoria BC, 26-28. 4. 2002, <https://msu.edu/~lvh/NewFiles/Schwittershandout.pdf> (acc. 15.8.2017)

¹⁰ Nancy Perloff, op. cit., 108.

nemačkog jezika proizlazi iz bogate upotrebe umlauta u fonetskoj notaciji koju je Švitters sâm uredio. Imajući u vidu da umlauti podrazumevaju objedinjavanje dva samoglasnika, Švitters je primenio nemačko pismo i izgovor kako bi ozvučio svoje sonatu, smatrajući da je izgovaranje „jednog samoglasnika prekratko“. Vanhendel je pokazala da parodiranje nemačkog jezika ne počiva samo na oponašanju njegove zvučnosti, već i na svojevrsnoj igri sa postojećim rečima: primera radi, „rakete“ i „Dresden“ postaju zvučna jezgra koja se ponavljaju, variraju i usložnjavaju dodavanjem novih slova ili slogova, ili, konačno, raspadaju.

E I N L E I T U N G	
Füms bō wō tää zää Uu, pöggiff, kwii Ee.	1
Ooooooooooooooooooooooooooooo,	6
dll rrrrrr beeeee bō, dll rrrrrr beeeee bō füms bō, rrrrrr beeeee bō füms bō wō, beeeee bō füms bō wō tää, bō füms bō wō tää zää, füms bō wō tää zää Uu:	(A) 5
E R S T E R T E I L	
t h e m a 1 : Füms bō wō tää zää Uu, pöggiff, kwii Ee.	1
t h e m a 2 : Dedesm m rrrrrr, Ii Ee, mpiff tilliff too, tillll, Jää Ede? (geungen)	2
t h e m a 3 : Rinnsekete bee bee m rrr miiii? ziium emnze, ziium rinnsekerrrrii,	3
rakete bee bee.	3a
t h e m a 4 : Rrumpff tilliff toooo?	4
Ü B E R L E I T U N G	
Ziium emnze ziium mrrrrrrrii, Ziium emnze ziium rinnsekerrrii,	ü3
rakete bee bee? rakete bee zee.	ü3a
D U R C H A R B E I T U N G	
Füms bō wō tää zää Uu, Uu zee tee wee bee füms.	ü1
rakete rinnsekete rakete rinnsekete rakete rinnsekete rakete rinnsekete rakete rinnsekete rakete rinnsekete Beeeee bō.	(B) ü3+ 3a

Ilustracija 4: *Ursوناتa*, detalj iz partiture, tipografija Jan Čihold (Jan Tschichold)
Copyright: Getty Research Institute, Los Angeles (2802-230)

Švitters je, osim poigravanja sa zvučanjem svog maternjeg jezika, želeo da karikira i deskriptivni jezik korišćen za opisivanje karaktera umetničke muzike 18. i 19. veka, te tako u programu piše da je treća tema prvog stava „militantno ozbiljna i poprilično maskulina“, dok je četvrta tema „plašljiva i blaga kao jagnje“.¹¹ Ukazivanje na „dramaturška“ svojstva pojedinačnih stavova ili odseka i određeni agogički i dinamički zahtevi upotpunjeni su na nekim mestima i uputstvima za izvođenje određenih visina tonova, odnosno, uodnošavanje sekvenci prema početnoj visini. Tako u drugom stavu sporog tempa, Švitters beleži da je potrebno započeti svaki sledeći stih četvrt tona niže nego prethodni, pa bi, shodno tome, izvođenje ovog odseka trebalo započeti dovoljno visoko i obezbediti sebi dovoljno „prostora“. Na početku poslednjeg stava Švitters ukazuje da bi izvođenje trebalo biti izrazito ritmično i motorično, izuzev u odsecima razvoja gde su dodate nove deklamacije. Prema uputstvima, završna kadenca može biti modifikovana i improvizovana prema nahodanju izvođača korišćenjem postojećih tema ili sasvim novih materijala. Švittersove napomene (programske i one u partituri), kao i računanje na ustaljene konvencije četvorostavačnog sonatnog ciklusa koje se ogledaju u rasporedu, tempima i karakterima, gde su središnji stavovi, npr. najčešće zamišljeni kao plesni i lagani stav, nesumnjivo su usmerila buduća izvođenja ove sonate onako kako je autor i nameravao.

Originalno izvođenje

„Slušanje sonate je bolje nego čitanje.

Zbog toga ja volim da izvodim svoju sonatu javno.“

Kurt Švitters¹²

Sintagma *originalno izvođenje*, uz razumevanje mogućih problematičnih pitanja koje otvara, ovde će biti upotrebljena kako bi se označio snimak Švittersovog izvođenja *Ursonate*, koji je, pretpostavlja se, nastao 5. maja 1932. godine u studiju Južnonemačkog radija (SDR) u Štutgartu. Uz ogradu da ovaj snimak ne posmatram kao jedini pravi ili ispravan, ovaj dokument ću posmatrati kao izvor u kom se poklapaju „kompozitorski glas“, kako ga je definisao Edvard Koun, i glas izvođača (vidi str. 57). Važno je naglasiti da je autentičnost ovog snimka dovedena je u pitanje, pod sumnjom da je izvođenje koje se na tržištu prodaje pod imenom Kurta Švittersa, zapravo delo njegovog sina, Ernsta Švittersa (Ernst Schwitters).¹³ Komparativnom analizom snimaka stručnjaci

¹¹ Ibid., 108.

¹² Ibid., 110.

¹³ Više u: „Wer spricht die Ursonate?“, *Der Spiegel*, 8, 2008, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-55854286.html>

su utvrdili da celovito izvođenje o kojem je ovde reč zaista jeste delo Ernsta Švitera. Stoga, kao jedini autentični, tj. *originalni* snimak Kurta Švitera ostaje zapis izvođenja pojedinih fragmenata *Ursonate* u trajanju od 3 minuta i 18 sekundi.¹⁴ Šviterovo originalno izvođenje, snimljeno sa namerom da se sačuva, kao i da se, posredstvom novih medija, prevaziđe prostorna i vremenska udaljenost od slušalaca („Budući da nije moguće izvoditi delo svuda, nameravam da napravim gramofonski snimak sonate“),¹⁵ danas nije dostupno javnosti. *Ursonata* u izvođenju okvirno traje oko 35 minuta.

Nakon Šviterove smrti, postojala je zabrana izvođenja i snimanja *Ursonate* koju je, usled nasleđenih autorskih prava, održavao njegov sin, što je uzrokovalo da se prvi snimci izvođenja koji ne potiču iz porodice Švitera pojave tek krajem osamdesetih godina 20. veka. Gorepomenuti zapis za koji se mislilo da je autentični dokument Šviterovog izvođenja iz 1932. godine, a koji je kao takav opstajao i na tržištu, nastao je 1958. godine. Jap Blonk bio je jedan od prvih vokalnih umetnika koji je nakon povlačenja zabrane, 1986. godine, priredio i snimio svoju prvu verziju *Ursonate*.

Bumm bimbimm bamm bimbimm... Blonk... Bök...

Na ovom mestu razmotrila bih dva savremena izvođenja. U pitanju su izvođenja već pomenutih vokalnih umetnika, Japa Blonka i Kristijana Boka, koji su Šviterovom delu dali kako lični, tako i pečat brzog i tehnološki naprednog savremenog konteksta.

Projekat *Ursonografija (Ursonography)*¹⁶ Japa Blonka i Golana Levina (Golan Levin), umetnika koji se bavi prevashodno novim medijima, na scenu postavlja jednu savremenu interpretaciju Šviterovog dela. Njihovo audiovizuelno tumačenje *Ursonate* nastalo je 2005. godine, augmentacijom i usloznavanjem ‘jednostavnog’ solo izvođenja. Reč je o povezivanju glasa izvođača sa kompjuterskim softverom koji u realnom vremenu (*real time*) prima glasovne impulse i „pretvara ih“ u tekst projektovan na platno iznad Blonka. Naime, tekst sonate unapred je pripremljen kao animacija u kojoj je pojedinačno pojavljivanje slova, slogova i reči, uslovljeno brzinom glasovnog izvođenja. Glas se ponaša kao okidač i pokretač animacije, otkrivajući raznovrsna tipografska rešenja koja i sama predstavljaju novu interpretaciju strukture i prostorne organizovanosti Šviterovog dela.

¹⁴ Ovo izvođenje nalazi se na disku “Kurt Schwitters. Urwerk” koji je 2008. godine izdala kuća *Zweitausendeins*.

¹⁵ Cf. Kurt Schwitters, *Sings in my Ursonate*, <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>

¹⁶ Više na: Golan Levin and Collaborators, *Projects*, <http://www.flong.com/projects/ursonography/>

Na veliko platno koje se nalazi iza Blonka se, pored tipografske 'igre', projektuje i njegov statični lik u crvenoj boji. Iako mirno stoji, mimika Blonkovog uvećanog lica pokazuje da je u njoj sadržana intenzivna akcije izvođenja – utisak koji aktivnost usta i mišića glave potrebnih za ovo virtuožno izvođenje odaju dodatno je pojačan sugestivnošću Blonkovih očiju i, nadalje, intonacijom i ekspresivnošću njegovog glasa.



Ilustracija 5: fotografija sa izvođenja Ursonografije, foto: Golan Levin
Fotografija iz kolekcije Golana Levina

Gledano u celini, Blonkov izvođački i glasovni identitet dobija svojevrsnu protezu u tehnološkoj podršci, akumulirajući pri tome veću silinu izraza. Ne samo da je Blonkov glas dobio „pojašnjenje“ u vidu žive slovne animacije, već je i, približavanjem njegovog lica publici, ostvarena potencijalnost jasnijeg čitanja mimike i smene raspoloženja. Opet, važno je napomenuti da, osim standardnog mikrofona koji amplifikuje jačinu zvuka, tokom ovog izvođenja ne dolazi ni do kakve tehnološke manipulacije sâmmim glasom. Sve promene u boji, intonaciji i izrazu vrši sâmm izvođač – Blonk se *oglašava* širokom paletom dinamike i vokalnih tehnika, od šapata, pevušenja, običnog govora i izgovaranja Švitersovih fonetskih klastera velikom brzinom, pa sve do vriska i rezanja.

Blonkova ideja kadence posebno se izdvaja, budući da podrazumeva proizvođenje zvukova bez otvaranja usta, uz povremeno korišćenje šaka u predelu vrata, obraza i nosa. Rezultat ovog postupka može se opisati slikovito, scenom

koja nam je svima poznata iz filmova – Blonk zvuči kao zatočenik u bezizlaznoj situaciji, zavezan za stolicu sa trakom prelepljenom preko usta. On kao da pokušava da izusti reči, da se bori protiv svojih zatvorenih usta, pa ipak, on ih ne otvara, nego manipuliše zvukom rukama ritmično prekidajući i skraćujući dovod vazduha u nos i grlo, razvlačeći kožu i mišiće obraza dok su usne zatvorena i zgrčene, i ispuštajući zvuke gušenja koje simulira sopstvenim rukama. Vizuelizacija ovog segmenta kadence pokazuje nečitljive linije, nalik nervoznom i brzom rukopisu, koje se smenjuju prema različitim impulsima glasa. Konačno, udarivši sebi šamar i ispustivši vazduh koji se nakupio u ustima, Blonk završava svoju izvedbu sa još nekoliko improvizovanih sekvenci u kojima koristi materijal iz prethodnih stavova.

Interpretacija Kristijana Boka po trajanju je kraća od Blonkove – Bok delo koje je zamišljeno u trajanju od oko 30 izvodi za manje od 19 minuta, dok Blonk to čini za nešto manje od 25 minuta. Bokovo izvođenje, osim toga što pokazuje iznimnu virtuoznost i vokalnu spretnost, takođe odaje utisak duboko promišljene muzikalnosti. Tehnike koje su korišćene ne udaljavaju se u odnosu na Blonkov repertoar, međutim, one se intenziviraju – akcenat je stavljen na izuzetno brzo izgovaranje teksta, te značajniju upotrebu ekstremnijih sfera glasa poput vriska i režanja inkorporiranih u govor.

Kao i Blonk, Bok poštuje sve oznake za dinamiku, izražajnost i pevane segmente koje je Švitters ubeležio. Ono po čemu se udaljava jeste upravo izrazita motoričnost i ritmičnost, koju je moguće i zapisati muzičkom notacijom. Naročito dobar primer za to predstavlja treći stav, u kojem Blonk tumači zapis kao u osnovi brzi stav u trodelnom taktu. Istupanja iz osnovnog ritmičkog obrasca, odnosno, dodavanje ili skraćivanje ritmičkih jedinica, ispraćena su ponovnim povratkom u prvobitni takt. Upravo zbog motoričnosti i rada na metričkoj organizovanosti izvođenja, Bok, bez većih „dramaturških“ zastajkivanja i decidiranih mesta ‘za odmor’ koje uočavamo kod Blonka, uspeva da *Ursonatu* izvede u veoma brzom tempu. Pa ipak, oduzimanjem mogućnosti za izraženije odseke sa sporijim tempom ili *ad libitum* sekvence, Bok sužava svoj prostor za dinamičko i ekspresivno delovanje. U određenoj meri ovo je ‘nadoknađeno’ većom muzikalizacijom slogova. U odnosu na Blonka, Bok znatno više pažnje posvećuje ispevavanju teksta i ritmičnim imitacijama udaračkih instrumenata. Ekstremizacija vokalnog izraza u ovom slučaju, kao i u svim savremenim izvođenjima *Ursonate* ili drugih glasovnih eksperimenata, može se razumevati i kroz prizmu izraženog napretka sfere *proširenih vokalnih tehnika*, koja je nedvosmisleno otpočela svoj razvoj u stvaranju i izvođaštvu evropskih avangardista iz prve polovine 20. veka.

Glas kao *moгуći protivotrov paradoksu znaka* – Stiv Mekaferi o/u zvučnoj poeziji

Podnaslov ovog potpoglavlja jeste parafrazirana misao Stiva Mekaferija o zvuku, „događaju, a ne podaniku semantike“, koji ima potencijalnost suprotstavljanja „paradoksu znaka“.¹ Na tom tragu, cilj zvučne poezije bilo bi ukidanje znaka: „(...) stvar ne mora da bude *jedno ovo* koje zastupa *nešto*, već odmah *jedno nešto*“.² Zvuk, dakle, ima potencijal da zastupa samog sebe, bez „implikacija o metafizici lingvističkog koje nedostaje“.³

Zvučna poezija je, prema njegovom mišljenju, samo jedan deo „ukupne borbe protiv svih oblika preduslovljenosti“.⁴ Ona pokušava da se odupre okviri ma jezika i, u artoovskom smislu, dosegne do samodovoljnog primalnog zvuka i okruţja u kome znak postaje suvišan. Taj zvuk nastaje posredstvom tela, posredstvom glasa. Da li je moguće glas predodrediti za ‘akciju bega’ od jezika i znaka? Da li je materijalnost glasa bez jezičke strukture odgovarajući ‘kanal’ za *osnovno zvućanje*? Ovaj deo teksta posvećen je Mekaferijevom teorijskom i praktičnom bavljenju zvućnom poezijom, te položaju glasa i tela u njegovim postavkama, koji će pokazati neke od mogućih odgovora na ova pitanja.

Ekstremni glasovi

Poezija u 20. veku, piše Mekaferi, nudi dva odvojena scenarija kada je u pitanju uloga glasa u ovoj umetnosti. Sa jedne strane, glas sluţi identifikaciji, subjektivizaciji i potvrđivanju prisustva u određenom kulturnom kontekstu, a sa druge, glas je agent svog „primarnog poriva (...) da bude odsutan iz prisustva“ i tendencije prevazilaţenja jezičkog sistema. U svom eseju „Glasovi dovedeni do ekstrema“ („Voices in Extremis“), Stiv Mekaferi ‘osluškujе’ glasove zvućne poezije u 20. veku: za njega, pratiti istoriju zvućne pesme znači pratiti istoriju „dugotrajne kulturne nepravilnosti“, ustanovljene kao „beskompromisni napor da se dosegne apstrakcija“.⁵ Njegova definicija pokazuje da on povlači paralele ove poetske struje sa zahvatima vizuelnih umetnika koji početkom veka odbacuju

¹ Steve McCaffery, „Some Notes Re Sound, Energy, and Performance,” in: Stephen Vincent and Ellen Zweig (Eds.), *The Poetry Reading: A Contemporary Compendium on Language and Performance*, San Francisco, Momo’s Press, 1981, 283, prema: Mladen Ovadija, *Dramaturgy...* op. cit., 84.

² „That a thing need not be a this standing for that but immediately a that“, prema: Ibid., 84.

³ Ibid.

⁴ Steve McCaffery, „Sound Poetry: A Survey“, in: Steve McCaffery, bpNichol (Eds.), *Sound Poetry: A Catalogue*, Toronto, Underwhich Editions, 1978, 6–18, 18.

⁵ Stiv Mekaferi, „Glasovi dovedeni do ekstrema“, prev. Ana Gorobinski, *ProFemina*, broj 23/24, jesen/zima 2000, 114–128, 115.

zahteve za prikazivanjem i predstavljanjem. Na sličan način, umetnici zvučne poezije nastojali su da se oslobode prikazivačkih i predstavljačkih funkcija jezika usredsređujući se na njegove zvučne kvalitete. Ipak, Mekaferi vidi izvesnu razliku u načinu na koji se futuristi, kubofuturisti i dadaisti ophode prema jeziku, zvuku i glasu, te postupcima zvučnih pesnika koji to čine od sredine veka ka današnjem trenutku.

Uočavajući da se ova istorija piše u naletima delovanjem umetnika u Evropi i u Sjedinjenim Američkim Državama i Kanadi, on prema tome deli označeni period na tri talasa stvaralaštva. Prvi talas, sa svim njegovim specifičnostima, obuhvata prodorne umetničke intervencije pomenutih avangardnih pokreta sa početka 20. veka, smeštenih u Evropu, odnosno, Italiju, Rusiju, te Švajcarsku i Nemačku i druge evropske zemlje u kojima je dadaizam našao svoje pristalice. Nakon Drugog svetskog rata, tačnije, ranih pedeseith godina u Francuskoj se pojavljuje okosnica drugog talasa zvučne poezije (imenovani kao ultraletristički pokret – *Ultralettrestes*), koja tada, smatra Mekaferi, konačno počinje da se približava potpunoj oralnosti. Sledeći tu ideju, u Kanadi sedamdesetih godina se, pod uticajem performans arta i multimedijalnih umetničkih tendencija, pojavljuje „improvizovani zvučni performans“ koji Mekaferi naziva „paleolitskom“ zvučnom poezijom.

Borba za autonomiju u odnosu na jezik u Bartovoj postavci otelotvorenog glasa, prema Mekaferijevom mišljenju, nije poentirana – zrno glasa, taj otelotvoreni glas, samo na drugi način postavlja postojeći odnos prema kome je glas u podređenoj poziciji. Umesto toga, kao ‘privremeno rešenje’ ukazuje se Blanšoo-va (Maurice Blanchot) aluzija „neutralnog glasa“ koji je „u nepopustljivoj identifikaciji sa samim sobom“.⁶ Neutralnost je, za Blanšoa, odlika izvornog stanja beizmenosti,⁷ onog stanja za kojim i Mekaferi traga u osnovi svog shvatanja zvučne poezije. Neutralnost se odnosi na odsustvo jezika, ipak ne težeći ka metafizičkom – ona ne nadilazi telo, već samo znakove.

U kontekstu težnje za oslobađanjem od jezika, Mekaferi sagledava odlike svakog od tri navedena talasa, poredeći njihove poetičke postavke sa konačnim rezultatima ‘borbe’. U tom smislu, on smatra da futuristička, zaumna i dadastička poezija ne prevazilaze jezik: glas u ovim umetničkim pravcima „zadržava svoje kvalitete kao ontološko prisustvo sa nalogom da ponese bar semantičku sugestiju“.⁸ Kao što smo videli i na primeru Švittersove *Ursonate*, ostvarenja prvog talasa zvučne poezije nastoje da oponašaju jezik, oni ostaju „simulakrumi

⁶ Ibid., 115.

⁷ Marcin Tereszewski, „The Neutral Voice of the Subject: Samuel Beckett and Maurice Blanchot“, *Polish Journal of English Studies*, 1, 2015, 45–56, 52.

⁸ Stiv Mekaferi, op. cit., 116.

semioze“. Glas ostaje podređen zapisu, koji, iako već uznapredovao do statusa svojevrsnih grafika, ipak ostaje trag pisanog teksta i jezički i vizuelno oblikovano *uputstvo* za izvođenje.

Stoga, budući da se „avangarda odupirala konačnom rešenju“, konačno okretanje od pisane poetske reči ka totalnoj usmenosti zbiva se pedesetih godina u radu francuskih ultraletrista Fransoe Difrena (Francois Dufrene), Žila Volmana (Jil J. Wolman), Žan-Luja Braua (Jean-Louis Brau) i Anrija Šopena (Henri Chopin).⁹ Četrdesetih se, kod pionira ovog pokreta, javlja ideja o postavljanju slova a ne reči kao osnovne jedinice sa kojom može da se radi. Mekaferi naglašava da, iako je reč znatno oslabila u prvom, avangardnom talasu zvučne poezije, ona zaista nestaje tek u poeziji letrista. Isidor Izu (Isidore Isou), jedan od osnivača pokreta, radio je na tome da svakom slovu dodeli određenu „paralingvističku odliku“, odnosno, akciju, koja se sprovodi umesto izgovora datog slova; tako je, npr. slovo A bilo znak za teško disanje, B za izdah, O za kašalj ili pročišćavanje grla, P za pucketanje jezikom, itd. Izvođenjem svoje poezije oni, dakle, izvode dijapazon nelingvističkih glasovnih manifestacija koji bi se čak mogli nazvati i „parajezikom“, budući da su predstavljali relativno uređeni sistem komunikacije.

Ultraletristi se nadovezuju na ovu struju mišljenja, pridodajući svojim izvođenjima i element iznenađenja i stvarajući ambijent „iznenađujućeg hepeninga“ ili nekontrolisane kontrole spontano oblikovanog performansa, u kojem je moguće iskoristiti mnoštvo izražajnih sredstava kao što su „produženi krikovi, vrištanje, urlanje, pređenje, štektanje i kvocanje“.¹⁰

Glas se u njihovim izvođenjima „spontano oslobađa“. Spontanost bi trebalo da bude shvaćena kao preduslov za najslobodnije kreativno delovanje, međutim, Mekaferi, pozivajući se na Kristevu i Altisera, postavlja pitanje spontanosti jezika kao najrigidnije jezičke strukture, odnosno, ideologije. Moguće je da su ultraletristi naslutili ovu kritiku spontanosti oko koje su formirali svoj diskurs, te, ubrzo potom, i takođe pod uticajem tehnologije i mogućnosti tehnološke modifikacije zvuka i glasa, oni ‘unapređuju’ svoju poeziju u multimedijalne događaje. Spontanost glasa i improvizacija iznova bivaju zamenjeni „zarobljenim i ponavljajućim grafizmom“, ovoga puta u vidu magnetofonske trake i svih njenih mogućnosti za čuvanje i doradivanje zvučnih podataka – „(...) sa zavodljivim dolaskom magnetofona, tehnologija je prelingvizmu nudila sporednu oralnost sposobnu da transformiše svoju akustičku efemernost u elektro-akustički podatak fukoovskog arhiva“.¹¹

Naglašavajući podatak da je u performans umetnosti sedamdesetih godina 20. veka telo postalo mesto „konceptualne i realne preokupacije“, Mekaferi

⁹ Ibid., 117.

¹⁰ Cf. Ibid., 118.

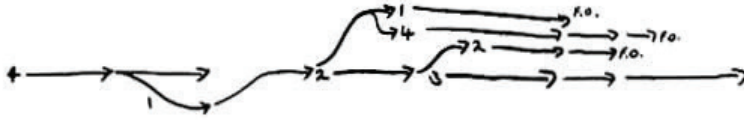
¹¹ Ibid., 120.

opisuje kontekst u kome nastaje kanadska umetnost zvučne poezije. Glas i telo kod ovih umetnika, među kojima je bio i Mekaferi, vratili su se u prvi plan, zanemarujući tehnološka dostignuća, magnetofonske trake i mikrofone. Telo, pesma i zajednica, razmatrane kroz prizmu šizokulture, javljaju se i kao okosnice kanadske i britanske struje zvučne poezije, realizovane u tom periodu najpre kao „kolektivni improvizovani zvučni performans“. Mekaferi ga je prozvao „paleolitskim“ ili „paleotehničkim“, koji u osnovi ima dve ideje vodilje: prva, koja se tiče (ne)upotrebe tehnologije manipulacije i snimanja, podrazumevala je da njihova poezija počiva na paradigmi „neponovljivosti“, a druga se ticala uspostavljanja zajednice oko pesme. U odnosu na prelingvizam letrista, „paleolitska“ poezija nastoji da se, dakle, pesma doživi kao izraz spontanog zajedništva. Naročito u početku, ovi umetnici izvodili su improvizovane performanse, koji su podrazumevali neusklađene, neodređene i često simultane emisije glasa.

Četiri konjanika (*The Four Horsemen*), kanadski kvartet zvučnih pesnika koji su činili Rafael Bareto-Rivera (Rafael Barreto-Rivera), Pol Daton (Paul Dutton), bipi Nikol (bpNichol) i Stiv Mekaferi, aktivno je radio u ovom polju u periodu 1972–1988. godine. Ovaj sastav praktikovao je upravo onakve izvedbe kakve je Mekaferi opisao – kao centralni oslonci uočljivi su, pre svega, formiranje izvođačke zajednice, fokusiranost na vezu izvođača sa publikom bez posredovanja tehnologije (osim, eventualno, mikrofonskih uređaja koji su pojačavali zvuk u većim prostorima) i izvođenje bazirano na improvizaciji, procesu i protosemantičkim glasovnim materijalima.

Prostor njihovog delovanja je liminalne zone teatra, muzike i poezije, sa najsnažnijim osloncem na zvuk.¹² Njihova izvođenja potencirala su zajedničko iskustvo pesnika i publike, koje se dešava samo na tom mestu i u to vreme, što, pored isključivanja tehnoloških pomagala, uvodi i svojevrsnu ritualnu dimenziju postizanja zajedništva u slabo kontrolisanim manifestacijama glasa. Kao problem se, nakon nekog vremena, ukazala sloboda koju praksa slobodne improvizacije podrazumeva. Stoga, oni su počeli da iznalaze načine da notiraju makrostrukturu svojih izvedbi, postavljajući ih kao grafičke „sheme mogućnosti“. Kao što se može videti u Ilustraciji 6, ova shema je grafički prikaz fugato principa na kojem počiva delo *Seasons*. Naime, glasovi se sukcesivno uključuju i sustižu, sve do potpunog četvoroglasja. Strelicama su naznačene smene odseka koje se vizuelno prepoznaju po smeni glasova označenih brojevima. Priroda zvukova, dinamika, tehničke odrednice ili uputstva za glas nisu sadržani u ovom zapisu. U tom smislu, improvizaciona sloboda je i dalje prisutna u formalnim okvirima predodređenim u svakom njihovom delu realizovanom na ovaj način.

¹² Steve McCaffery, „Sound Poetry: A Survey“, op. cit., 17.



Ilustracija 6: rani zapis dela *Seasons*

Većina načinjenih zvukova *Četiri konjanika* potiče od njihovog tela i glasa; proporcionalno, veoma mali broj efekata proizlazi iz interakcije izvođača sa okolinom, muzičkim instrumentima ili drugim objektima poput novinskog papira.¹³ Raspon manifestacija glasa, kao što je rečeno, obuhvata prostor proto-semantičkog, pred/ne-lingvističkog koje se odupire jeziku, te polje više ili manje 'muzikalnih' vokalizacija. One, dakle, podrazumevaju sva ona oglašavanja koja se mogu svesti pod zajedničkim imeniocem telesnog / nagonskog / visceralnog, poput krika, vriska, teškog disanja, štucaanja, zamuckivanja, uzvika.

Pored ovih grafičkih notacija, grupa je vremenom počela da koristi i zapise u vidu prostorno organizovanog teksta, koji bi se potom čitao/interpretirao.¹⁴ Na sličan način realizovan je i jedan od Mekaferijevih najpoznatijih projekata, *Karneval (Carnival)*, koji čine tri panela. Prvi panel nastao je u periodu 1967–1970. godine, a drugi tokom petogodišnjeg perioda koji je usledio (1970–1975). Mekaferi je zapis zamislio kao vrstu interaktivne saradnje njega kao autora i izvođača – vizuelno pregnantne i intenzivne stranice trebalo bi pre nastupa iščupati iz knjige i po sopstvenom nahodjenju urediti za izvedbu. Vizuelna predstava teksta koji se interpretira (veličina slova i simbola, njihov raspored) trebalo bi da nagovesti, uputi i dâ ideje za moguće izvođenje (vidi Ilustraciju 7).

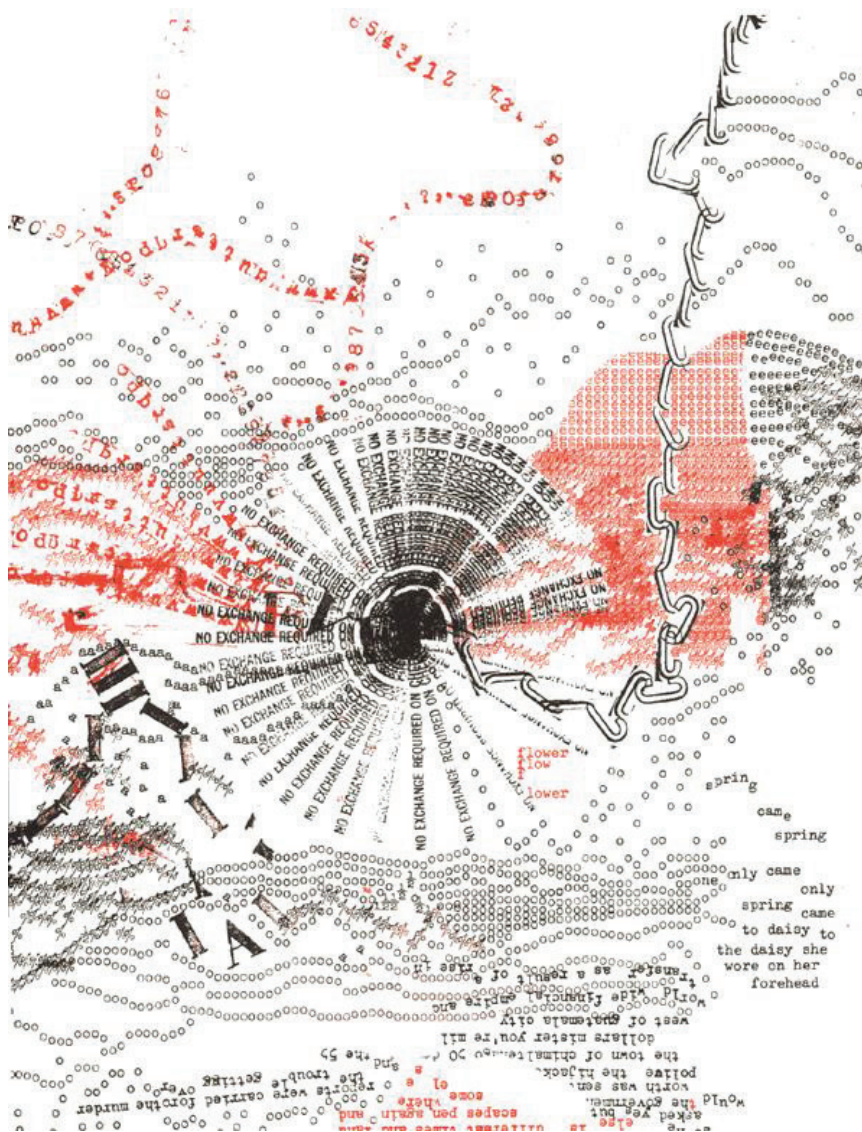
Nejezički, predlingvistički elementi ustupili su u ovom komadu deo prostora fonemama, rečima i oponašanju reči, u svim njihovim modulacijama i transformacijama. „Pesnik opsednut zvukom“, kako ga Ovadija vidi u izvođenju *Karnevala*, u svom performansu koristi sve svoje sposobnosti kako bi proizveo zvuk/glas.¹⁵ Dakle, od slova, fonema, slogova, čitavih reči, sa naročitim naglašavanjem i poigravanjem zvukom praskavih (b, p, d, t, g, k) i frikativnih (z, s, f, h) suglasnika, kao i vibrantnim „r“, pa sve do onomatopejičnih zvukova i efekta cepanja, udaranja, grebanja – čitav ovaj dijapazon kontrolisan je

¹³ James Sanders and Mark Prejsnar, „Apocalypse Now: The Four Horsemen Burn Through Atlanta“, *Open Letter*, Thirteenth Series, No. 8, 2009, 54–63, 57.

¹⁴ bpNichol, „Original introduction“, *The Prose Tattoo*, <http://www.thing.net/~grist/l&d/bpnichol/4hm-int.htm> (acc. 9.9.2017)

¹⁵ Mladen Ovadija, op. cit., 30.

preciznim (teškim, kratkim, isprekidanim...) disanjem. Stoga, *Karneval* možda u najboljoj meri praktično pokazuje šta Mekaferi podrazumeva pod vezom glasa i tela u izvođenju zvučne poezije, sa snažnom referencom ka Bartovom zrnu glasa.



Ilustracija 7: isečak iz *Karnevala*, panel 2

Copyright: Stiv Mekaferi

Treći panel Mekaferi je osmislio tokom prve decenije ovog veka, ostvarujući ga kao suprotstavljanje prvog i drugog panela. Naime, izvođenje (za sada) poslednjeg dela *Karnevala* zamišljeno je kao interpretacija oba prethodna panela simultano, bilo da je u pitanju zajedničko izvođenje Mekaferija sa nekim umetnikom, ili njegovo samostalno izvođenje koje podrazumeva izvođenje *uživo* jednog panela, dok se drugi pušta sa trake, manje kao podloga, a više kao ravnopravni glasovni pandan živoj izvedbi.

Na kraju svog teksta, sumirajući put zvučne poezije 20. veka povratkom na diskusiju o neutralnosti glasa, Mekaferi se pita može li glas ikako izbeći onaj minimum označavanja koji poseduje ulaskom u zajednicu. Pretpostavljajući da je odgovor odričan, on dalje produbljuje mogućnost posmatranja *paleotehničke* poetske zajednice (i sebe kao njenog aktivnog činioca) kao još jednog utopijskog projekta u veku borbe za „uništavanjem govora u njegovim kapitalističkim otelotvorenjima“.¹⁶

Osim što je predočen, teorijski i praktično, kao izrazita manifestacija tela i zastupnik telesnosti, da li je Mekaferijev glas *doveden do ekstrema* takođe i političan? Svakako da jeste, jer nastoji da deluje na jezik koji je, u Altiserovom shvatanju, „podređen Ideologiji kao tranistorijskoj i sveprisutnoj strukturi“.¹⁷ Usmeravanjem svoje borbe na jezik u „kapitalističkim otelotvorenjima“, Mekaferi i zvučni pesnici sedamdesetih godina (a, prema njegovom mišljenju, i ranije generacije) želeli su, dakle, da podriju strukturalnu uslovljenost jezika, koji je u službi kapitalističke ideologije, povratkom na telesne, karnalne i primalne glasovne sfere.

Glas u *Teatru okrutnosti*

„Niko u Evropi više ne zna da vrišti,
a pogotovu glumci u transu više ne znaju kako da puste krik.“
Antonin Arto¹⁸

Smelost i revolucionarnost ideja koje će višestruko uticati na tradicionalnu evropsku umetnost teatra postavile su Antonina Artoa (Antonin Artaud) na mesto jedne od najvažnijih figura u teatru 20. veka. Njegov Teatar okrutnosti

¹⁶ Ibid., 123.

¹⁷ Zanimljiva i korisna rasprava o Serlovom (John Searle) jeziku kao fundamentalnoj instituciji i Altiserovom poimanju jezika može se naći u: Marko Đorđević, *Institucionalna kritika i problem subjektivizacije u savremenoj umetnosti*, Beograd, Orion art i Fakultet za medije i komunikacije, 2015.

¹⁸ Antonin Artaud, „An Affective Athletism“, *Theater and Its Double*, trans. by Mary Caroline Richards, New York, Grove Press, 1994, 141.

(Théâtre de la Cruauté), manifestna teorijska postavka novog evropskog pozorišta, nastao je pod uticajem različitih aktuelnih umetničkih pravaca u Evropi, kao što su nadrealizam, ekspresionizam, simbolizam, i filozofskih struja sa kraja 19. i početka 20. veka, a, možda i najvažnije, formira se kao reakcija na Artoovo otkrivanje istočnjačkih pozorišnih tradicija, pre svega, teatra sa Balijsa. Teatar okrutnosti za Artoovog života nije doživeo brojne postavke i priznanje, međutim, veoma je uticao na dalje razvijanje teatarskih praksi, prvenstveno zbog insistiranja na telesnosti izvođača i odbacivanja dijaloga kao primarne forme komunikacije. Evidentno je da je Arto sproveo temeljnu kritiku evropske kulture i teatra, pokušavajući da prevaziđe njenu artifičialnost i fokusiranost na svakodnevno preživljavanje i probleme, te da skrene pažnju ljudi na univerzalne teme i mitove zajednice. Nameće se pitanje vrste jezika i mesta glasa u ovom teatru, budući da se govorna jezička komunikacija isključuje kao mogućnost, odnosno, kao osnova čitave pozorišne drame.

U knjizi *Pozorište i njegov dvojniki* (*Le Théâtre et son double*, 1936), zbirci Artoovih lekcija, eseja, manifesta i pisama, predstavljena je osnovna ideja Teatra okrutnosti, koju Arto gradi na svojim viđenjima kulture, metafizike i alhemije. Naime, već u predgovoru Arto izlaže kritiku savremenog zapadnog društva, naglašavajući da je razlika koja postoji između civilizacije i kulture veštački fabrikovana, te da bi trebalo raditi na ideji *kulture u akciji* i civilizacije kao primenjene kulture. „Civilizovan“ čovek, smatra Arto, jeste čovek koji funkcioniše u određenom sistemu, koji se plaši da traži „magiju“ u svom životu jer je sputan nametnutim pravilima, dok je kultura zamišljena kao „nedostižni Panteon“ vrednosti, dostupan samo izabranim članovima društva.¹⁹ Istinska kultura bi trebalo da funkcioniše zahvaljujući sili i zanesenosti koje je pokreću. Arto za to daje primer meksičke svakodnevice i kulture, koja će biti i inspiracija za njegovu prvu predstavu u formi teatra okrutnosti (*Osvajanje Meksika*), navodeći da u Meksiku nema umetnosti, već ljudi prave stvari za upotrebu i njihov svet je u konstantnoj zanesenosti. Evropska umetnost, sa druge strane, pokušava da proizvede osećaj zanesenosti putem umetnosti kojoj je oduzeta pokretačka sila.²⁰ Tu silu, primetićemo, Arto vidi u funkcionalnosti umetnosti u datoj kulturi. Umetnost mora nečemu da služi da bi se istinski osetila njegova pokretačka sila, te došlo u stanje zanesenosti.

Pozorište, kao i kuga, smatra Arto, ima snagu i moć da pročisti društvo. Nekoliko je paralela koje je Arto povukao između pozorišta i smrtonosne pošasti, vešto izvodeći zaključke i poente na onim mestima koja su mu bila najpotrebnija. Pročišćenje se, u oba slučaja, dešava posredstvom „misterioznog

¹⁹ Antonin Artaud, „Preface: The Theater and Culture“, op. cit., 8–9.

²⁰ Ibid., 10–11.

delovanja“, uzimajući u obzir da su za pozorište, kao i za kugu, delirijum koji izazivaju i potreba za komunikacijom, odnosno, za prenošenjem određene poruke, glavne karakteristike. Njihovo delovanje je trijumf mračnih sila i stvara „svetlo pod kojim sve izgleda normalno“. Ovde Arto aludira na stanje vanredne situacije u slučaju epidemije kuge, navodeći primer pljačkaša koji, vođeni pohlepom bez stvarne potrebe, upadaju u otvorene kuće i uzimaju bogatstva koja im neće služiti jer su i sami zaraženi. Taj trenutak, kada se krađa izvodi jedino zbog zadovoljenja potreba pohlepe a bez konačne materijalne dobiti, to je trenutak u kome nastaje pozorište – stanje neposredne bezbrižnosti u činjenju provokativnih, opasnih dela, bez koristi na samom kraju.²¹ Takođe, Arto poredi i stanje čoveka koji se sprema da nekome oduzme život sa stanjem glumca koji treba da odglumi taj čin. On smatra da je, u tom slučaju, pod uticajem „misterioznih sila“, glumcu teže da ne oduzme život, nego ubici da „završi posao“. Naime, glumac, ponesen silom ipak ostaje zatočen u savršenom krugu, dok je ubica, izvršivši čin oduzimanja života, oslobodio iz sebe sile koje su ga pokrenule. Zbog toga Arto veruje da se akcija i afekat u pozorištu čine daleko vrednijim nego osećanja koja ispunjavaju *običan* život.²²

Misteriozno delovanje stoji u osnovi Artoovog povezivanja teatra sa alhemijom. Teatar okrutnosti je „duhovni dvojniki“ tradicionalnog pozorišta, baš kao što je alhemija duhovni dvojniki za hemiju.²³ Oni stvaraju svoju „virtuelnu realnost“ bivajući, takoreći, virtuelne umetnosti, koje, dakle, u sebi ne nose svoju stvarnost, već se odnose na „čisto fiktivni i iluzorni svet koji nose u svojim simbolima“.²⁴

Albert Bermel (Albert Bermel) ističe tri karakteristike Artoove teorijske postavke teatra: (1) kao neizostavna životna potreba, teatar okrutnosti ne zagovara bilo kakvo fizičko ili psihičko maltretiranje umetnika ili gledalaca; (2) ovaj teatar inspiraciju crpi iz individualnih i kolektivnih snova, odnosno, zajedničkih mitova, i (3) obraćajući se čulima i nervima, a ne konkretno intelektu, teatar okrutnosti otvara svoju „pozornicu“ svim ljudima, ne samo uobičajenim ljubiteljima pozorišta.²⁵ U svoja dva manifesta Teatra okrutnosti,²⁶ Arto navodi nekoliko njegovih glavnih karakteristika. Teatar okrutnosti je, pre svega, spektakl, namenjen svim čulima do kojih se dolazi jedinstvenim *jezikom scene* koji je svojstven pozorištu kao specifičnoj umetnosti.

²¹ Antonin Artaud, „The Theater and the Plague“, op. cit., 24.

²² Ibid., 25.

²³ Albert Bermel, *Artaud's Theatre of Cruelty*, London, Bloomsbury, 2001, 12.

²⁴ Cf. Antonin Artaud, „The Alchemical Theater“, op. cit., 48–49.

²⁵ Albert Bermel, op. cit., 15.

²⁶ Prvi manifest objavljen je prvi put 1931. godine u listu *La Nouvelle Revue Française*. Oba manifesta našla su se 1936. godine u knjizi *Teatar i njegov dvojniki*.

Zajedno sa gestovima, mimikom, muzikom i plesom, u krojenju ovog jezika učestvuju i kostimi, koji treba da upućuju na ritualni karakter pozorišta, osvetljenje i različiti ekspresivni objekti poput lutaka, maski i „predmeta čudnih proporcija“ i oblika. Takođe, Arto ovaj teatar zamišlja bez pozornice, postavljajući svoju scenu na istom nivou sa publikom čime približava joj približava spektakl. U pogledu repertoarske politike, Arto je insistirao na izvođenjima novih dela ili prilagođenih verzija odabranih dela iz istorije teatra.

Zadržavajući se na poslednjoj odlici koju Bermel izdvaja, postavlja se pitanje na koji način teatar okrutnosti komunicira sa publikom. Insistiranje na metafizici u Artoovom slučaju ne predstavlja potrebu za filozofskim spekulacijama, već upućuje na specifičnu vrstu umetničkog istraživanja koje prevazilazi fizičke ili spoljašnje granice umetnosti. Naime, Arto kao opozicije postavlja socijalne i metafizičke ideje, svrstavajući u socijalne teme poput svakodnevice, novca, rada, seksualnosti i reprodukcije, a u metafizičke one teme koje se tiču „Postanja“, „Smrtnosti“, „Haosa“, „Veličanstvenosti“, „Ravnoteže“ i „impotencije Govora“.²⁷

Osnovni problem sa pozorištem njegovog doba Arto je video u činjenici da se ono zasniva na govoru, dijalogu, koji, prema njegovom mišljenju, nije forma koja odgovara sceni. Fiksacija teatra u *jednoj vrsti jezika* – govornom i pisanom jeziku u slučaju zapadnjačke teatarske tradicije – upućuje na njegovo udaljavanje od prave svrhe. Favorizovanje govora baca senku na one elemente pozorišta koji su zapravo njegova suština. Pored govora, prema Artou, scena ima i sopstveni, konkretni jezik, *jezik poezije*, koji je satkan od prepletenih i kombinovanih pojedinačnih jezika svakog od konstitutivnih aspekata teatra – gestova, mimike, zvukova, buke, plesa. Pri tome, primećuje se da su zasebni jezici, primera radi, gesta i mimike, tokom istorije pozorišta uvek smatrani „veštinom“ u odnosu na tekst koji je uzdignut na poziciju „prave umetnosti“.²⁸ Teatar koji potčinjava *jezik poezije* i *mise-en-scene* (režiju i produkciju) jeziku govora je „teatar idiota, ludaka, antipoeta i gramatičara“, piše Arto, ističući da je svestan da muzika i ples ne mogu da analiziraju likove dovoljno dobro kao i tekst. Međutim, pita se on, „ko je rekao da je analiza likova posao pozorišta“?

Jezik Teatra okrutnosti namenjem je čulima, nezavistan je od teksta i prevazilazi govoreni jezik. Arto čini jedno slikovito poređenje da bi približio svoju zamisao 'čulnog' teatra. Ulogu pozorišnog reditelja on poistovećuje sa ulogom krotitelja zmija, a, prateći ovo poređenje, sâmu publiku treba otvoriti ka telesnim i čulnim nadražajima teatra poput zmija koje muziku *čuju*, tj. oseće putem vibracija koje primaju čitavim telom u dodiru sa površinom. Muzičke, odnosno, zvučne vibracije bi trebalo da utiču na telo poput „veoma

²⁷ Cf. Antonin Artaud, „Metaphysics and the Mise en Scene“, op. cit., 36.

²⁸ Ibid., 40.

suptilne, veoma duge masaže“, podupirući tako shvatanje da publiku treba naučiti da razumeju čak i najsuptilnije poteze samo putem svojih čula.²⁹

Ideja da teatar ne treba da počiva na konfliktu osećanja nego na sukobu duhovnih stanja preuzeta je iz postavki pozorišta sa Istoka, koje Arto vidi kao *metafiziku u akciji*. Učiniti da svi činioci teatra budu metafizički znači „razmotriti sve načine njihove povezanosti sa vremenom i prostorom“, a „načiniti metafiziku od govornog jezika znači učiniti da on izražava nešto što inače ne radi“, piše Arto, ukazujući na sasvim novu ulogu koju je predvideo za govor, odnosno, glas.³⁰

Posmatrajući telo glumca kao telo „atlete srca“, pa čak i kao „animirane hijeroglif“, Arto upućuje na oslobađanje novog *fizičkog* jezika u svom teatru, koji se zasniva na znacima koje proizvodi telo, a ne na rečima. Telo deluje u mreži gestova, u kojoj nema naglih ili vidljivih prelaza „od gesta do plača“, nego se čini da sve teče po preciznim „muzičkim instrukcijama“. Muzički aspekti o kojima Arto govori odnose se na ritmičnost pokreta tela, kao i na jedinstvenost svih *jezika scene*. Svi zvuci su povezani sa pokretima bez improvizacije ili „ličnih inicijativa“ glumaca. Artoa je inspirisalo *telo u transu*, telo koje svojim unificiranim jezicima stoji na raspolaganju „dubokih metafizičkih sila“.

Što se tiče glasa, zaključci se mogu izvoditi na osnovu odnosa Teatra prema jeziku, kao i nekoliko važnih napomena u Artoovim manifestima i esejima. Jedna od njih jeste i ona koja stoji na zaglavlju ovog dela teksta, a koja se odnosi na upotrebu glasa u neke druge svrhe osim za govor i u vezi je sa korišćenjem čitavog telesnog potencijala u izvođenju. „Budući da ne rade ništa osim što pričaju i da su zaboravili da su ikada imali telo, prirodno je da su zaboravili kako da koriste svoje dušnike“, piše Arto, „nenormalno skupljen, dušnik više nije ni organ nego monstrozna apstrakcija koja priča“.³¹ Usredsređenost na govor učinila je, prema ovom izvodu, da se potpuno zanemari telesnost glumaca, što, kao što smo videli i u istoriji muzike, nije bio redak slučaj. Arto se, dakle, zalaže da osveščivanje tela i glasovnog aparata u cilju razumevanja *metafizičkog* povezivanja različitih telesnih jezika scene.

Za glas je, u mreži isprepletenih scenskih jezika, najprirodnije bilo da se srodi sa duvačkim instrumentima. U toj jedinstvenosti vibracije duvačkih instrumenata i glasnih žica trebalo bi da je gotovo nemoguće razaznati ova dva elementa jedan od drugog i to tako da se, kada, npr. instrument preuzima liniju glasa, pitamo „da li je to što čujemo i dalje glas ili je to identitet koji je od početka apsorbovao glas“.³² U odnosu sa govornim jezikom, ono što glas emituje treba da

²⁹ Antonin Artaud, „No More Masterpieces“, op. cit., 81.

³⁰ Antonin Artaud, „Metaphysics and the Mise en Scene“, op. cit., 46.

³¹ Antonin Artaud, „An Affective Athleticism“, op. cit., 141.

³² Antonin Artaud, „On the Balinese Theater“, op. cit., 55–56.

bude izvedeno i percipirano kao svojevrsna inkantacija, bakanje, opčinjavanje.

Odbijanjem da se utopi u postojeći sistem zapadnjačkog teatra, Arto je, bivajući teorijski ispred svog vremena, najavio raskid između jezika i tradicionalne teatarske predstavljačke politike.³³ Kimbrou uviđa sličnosti između ove postavke novog teatra i filozofskih tendencija toga vremena, prvenstveno se pozivajući na napise fenomenologa poput Huserla (Edmund Husserl), Hajdegera i Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty). Konkretno, Kimbrou smatra da je Artoova tendencija da se „probije kroz jezik kako bi dotakao život“, tj. da svojim esencijalnim teatrom oponaša primalne ekspresije čoveka, zapravo otelotvorenje Hajdegerovog glasa koji omogućava otkrivanje prostora u kojem se nalaze informacije o granicama svesnog i nesvesnog. U tom smislu, uočljive su i neke paralele sa Bartovim zrnom glasa. Dakle, ideja Teatra okrutnosti jeste da se uspostavi komunikacija između glumčeve i gledaočeve sfere nesvesnog, gde se glas pokazuje kao jedan od najčistijih oblika primalnog, predlingvističkog delovanja, ukoliko je moguće udaljiti se od sistema označitelja. Derida i Liotar (Jean-François Lyotard) su ispitivali validnost i praktičnost ovih zamisli, kritikujući Artoov sistem.³⁴

Artoov glas, zajedno sa drugim scenskim elementima, treba da stvori okruženje u kom će isplivati sva „originalna“ značenja. Umesto na jezik, treba se usredsrediti na intonaciju, zvučnost, boju i intenzitet glasa. Derida smatra da to nije moguće jer „ne postoji ništa što prethodi označavanju“ i nemoguće je uteći krugu reprezentacije. Prema njegovom mišljenju, i prešlo je uvek penetrirano reprezentativnom funkcijom znaka, odnosno, prešlo subjekta je uvek već *umaklo* jer počiva na organizovanom polju govora u kom subjekt koji govori uvek traži ono što mu nedostaje.³⁵ Derida, dakle, ističe da nije moguće izmestiti se iz mreže znakova i jezika označitelja. Artoovo telo, tako, ostaje zarobljeno u transu i označiteljskoj mreži, gde je možda jedini izlaz ono što otkriva nesvesno i telesno, to primalno *zrno* glasa.

³³ Andrew McComb Kimbrough, *The Sound of Meaning...*, op. cit., 118.

³⁴ Ibid.

³⁵ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, transl. by Alan Bass, London and New York, Routledge, 224; Andrew McComb Kimbrough, op. cit., 214–215.

Novi vokalizet i nova pevačica u teoriji/praksi Keti Berberijan

Zamagljivanje granica među umetnostima za muziku postaje posebno važno početkom druge polovine 20. veka, prevashodno pod uticajem umetnika iz Sjedinjenih Američkih Država. Novi prostori se otvaraju i kroz eksperimente sa zvukom u radijskim studijima u Milanu, Kelnu i Parizu, apostrofirajući Kanovu i Ovadijinu tezu o 20. veku kao epohi zasićenoj zvukom. U novom kontekstu, umetnici hrle ka prilikama za eksperiment i posvećuju se novim muzičkim istraživanjima.

Sfera vokalne muzičke umetnosti takođe postaje pogodno tle za uspostavljanje ideja koje su u saglasnosti sa duhom vremena. Imajući u vidu da je pevač u umetničkoj muzici bio zastupan gotovo isključivo sopstvenim glasom, istupanje Keti Berberijan, američko-italijanske umetnice jermenskog porekla, u prvim decenijama nakon Drugog svetskog rata, naročito je značajna tačka u istoriji muzike za glas i, shodno tome, razumevanja glasa u muzici. Naime, osim što je učestvovala u nastanku kompozicija koje će promeniti način na koji se posmatra pevačka tehnika, izvodila dela savremenih kompozitora, te sama pisala kompozicije o kojima će biti reči, ona je napisala i objavila prvi manifest proistekao iz pera pevača. Keti Berberijan je tvorac ideje o *novom vokalizetu* u muzici, koji je proistekao iz njenog ličnog izvođačkog iskustva kao rezultat saradnje sa brojnim savremenim kompozitorima i, konačno, iznalaženja sopstvenog izvođačkog, kompozitorskog i rediteljskog izraza. Jedinstveni odnos prema glasu, pesmi, govoru, gestualnom i vizuelnom aspektu scenskog nastupa vodili su ka uobličavanju svojevrsnog „teatra vokalnog performansa“ zbog kog Keti Berberijan ostaje zapamćena ne samo kao kvalitetna interpretatorka muzike za glas, već kao utemeljiteljka ideje o, može se reći, vokalnoj performans umetnosti.³⁶ Njeno delovanje, stoga, može da se tumači i kroz prizmu raskidanja veze sa ustaljenim poimanjima vokalne izvođačice na operskoj sceni, kritičkom stavu prema zahtevu za belkantom, te uspostavljanju novog vida vokalnog virtuoiziteta, karakterističnog za eklektičnost savremenog trenutka.

Teorijske implikacije novog vokalizeta

Teorijska i praktična postavka novog vokalizeta računaju na ideje koje su fundamentalno promišljene i usklađene sa savremenim trenutkom. Iz ugla pevačice, izvođačice i kompozitorke, Keti Berberijan je locirala tačke na koje je

³⁶ Pamela Karantonis, „Cathy Berberian and the Performative Art of Voice“, in: Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kauppara and Pieter Verstraete (Eds.), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, 151–168, 151.

potrebno usmeriti pažnju kako bi se savremene (eksperimentalne) tendencije razumele, te očitovale u praksi vokalne muzike. Franческа Plakanika (Francesca Placanica) smatra da novi vokalitet sintetizuje ideje Berberijan i Lučana Berija o glasovnim i lingvističkim eksperimentima izvođenim pedesetih godina u milanskom studiju *Studio di fonologia musicale*. Berberijan je, smatra ona, kao prvi izvođač u 20. veku koji piše manifest o glasu, uspešno predstavila istoriju vokalne umetnosti i povezala prošlost, sadašnjost i budućnost.³⁷ Dodala bih, međutim, na ovom mestu i evidentan uticaj saradnje Keti Berberijan sa Džonom Kejdžom (John Cage) na čitavu koncepciju novog vokaliteta. Tim pre što se smatra da je njihova saradnja na kompoziciji *Arija* uticala i na Beriova istraživanja u delima za solo glas (*Sequenza III*, *Folk Songs*, *Recital I (For Cathy)*), itd) koja su napisana za Keti Berberijan nakon *Arije*.

Berberijan se pojavljuje na sceni evropske avangardne i američke eksperimentalne muzike krajem pedesetih godina. Njen uspeh u ovim krugovima nije bio rezultat samo vanserijskih izvođenja savremenih kompozicija za glas, već i posledica inovativnog pogleda na status vokalnih umetnika u savremenom trenutku. Postajući *glas avangardne muzike* i uzorna figura za mnoge vokalne umetnike i umetnice nakon nje, ona je sumirala svoja stremljenja u kratkom ali sadržajnom eseju, iz kog je moguće iščitati putanju njene dotadašnje izvođačke karijere.³⁸ Osim toga, ovaj esej napisan je kao svojevrsno 'uputstvo za upotrebu' glasa u savremenoj muzici. Posledično, nova uloga glasa otvorila je u njenom opusu pitanje nove uloge pevača, odnosno, izvođača, te problematiku odnosa prema savremenoj umetnosti (kako „ozbiljno“, tako i popularnoj).

Koncept novog vokaliteta postavljen je u polju preseka savremene muzičke i teatarske prakse. U periodu postmodernističkog 'prevazilaženja' narativnog, odnosno, dramskog elementa u teatru, te sličnih nastojanja u svetu opere, Keti Berberijan radi na preosmišljanju mesta avangardnog pevača u dijalogu sa novim umetničkim formama poput peformans arta i hepeninga.³⁹ Pamela Karantonis (Pamela Karantonis) ovu tendenciju tumači kroz prizmu Ostinog performativa, odnosno, potrebe da izvođenje muzike na specifično nov način dovede do potencijala da se izvođenjem *uradi nešto*. Formirajući svoj koncept izvođaštva u suprotnosti sa ustaljenim zahtevima muzičke scene kojoj su pripadale i njene savremenice poput Monserat Kabalje (Montserrat Caballé) ili Marije Kalas (Maria Callas), Berberijan je insistirala na *performativnom*

³⁷ Francesca Placanica, "“La nuova vocalità nell'opera contemporanea” (1966): Cathy Berberian's Legacy", in: Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Siivuoja-Kauppalaa and Pieter Verstraete (Eds.), *Cathy Berberian...* op. cit., 51–66, 54–55.

³⁸ Vidi prevod, str.141.

³⁹ Pamela Karantonis, op. cit., 152.

vokalitetu, koji prevazilazi uobičajeni uslov lepote i tehničkog virtuoziteta glasa i zahteva od pevača „inteligentno i konceptualno poduzimanje rizika u trenucima pevanja, govora i gestikulacije“.⁴⁰

Razumevajući glas kao „nešto više od instrumenta“, Berberijan smatra da, samim tim što se izražava kroz „komunikativnu buku“, glas ima kapacitet za različite tipove vokalnog delanja.⁴¹ Pred izvođačem koji je „otvoren i senzitan“ za uticaje svog doba, postavljen je beskrajn spektr vokalnih stilova. Taj spektr podrazumeva prihvatanje uticaja i znanja čitave istorije muzike, pa tako i konkretnih osobina glasa. Sa jedne strane, to je značilo neophodnost poznavanja istorijski značajnih vokalnih stilova, kao i praćenje linije razvoja umetničke muzike koja je, tokom prve polovine 20. veka, postepeno sve intenzivnije insistirala na proširenju vokalnih tehnika, a sa druge, inkluziju vokalnih stilova folklorne i popularne muzike u izvođački repertoar pevača.

Kada je u pitanju odnos prema savremenoj umetnosti, Keti Berberijan smatra da umetnost mora da odražava i izražava svoje doba, a, da bi se obezbedio kontinuitet (prošlost-sadašnjost-budućnost), mora da referira i na prošlost. Berberijan se okreće Monteverdijevom starom vokalitetu i na taj način uspostavlja vezu sa tradicijom, otvorivši kanal za komunikaciju sa baroknim kompozitorom kako po pitanju teorijske elaboracije vokalnosti, tako i po važnoj liniji operne tradicije. Zamisao novog vokaliteta nije, dakle, proizašla samo iz potrebe za novim pristupom savremenoj muzici – ova postavka takođe je nudila nov pogled na tradicionalnu klasičnu muziku, nagašavajući pri tom da svako izvođenje, bilo kanonske ili savremene muzike, mora da sadrži akumulirano znanje i iskustvo aktuelnog istorijskog trenutka.

Za Berberijan, glas je istovremeno i nosilac afekta, i zastupnik telesnosti. Međutim, osim što zastupa telo, svaki glas takođe zavisi od tela izvođača, što se ogleda u činjenici da je glas direktno i neposredno vezan za čoveka u svakoj situaciji, a ne samo u muzičkoj ili dramaturškoj.⁴² U tom smislu, ona naglašava da je glas instrument koji je drugačiji od svakog drugog, budući da se od njega ne možemo odvojiti i ne možemo ga „odložiti u kutiju“, a da je novi vokalitet zasnovan na sposobnosti izvođača da koristi glas sa svim mogućim karakteristikama vokalnih procesa.

⁴⁰ Ibid., 153.

⁴¹ Cathy Berberian, „The New Vocality in Contemporary Music“ (trans. by Francesca Placanica), in: Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuolja-Kaupala and Pieter Verstraete (Eds.), op. cit., 47–49, 47.

⁴² Marie Louise Herzfeld-Schild, „Studien zu Cathy Berberians ‘New Vocality’“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 68. Jahrg., H. 2. (2011), 121–156, 124. <http://www.jstor.org/stable/41329722> (acc. 23.12.2016)

Naglašavanjem telesnosti pevača, otvara se jedna od ključnih ideja novog vokaliteta: „[p]evač današnjice ne može da bude samo pevač“, napisala je Berberijan, naglašavajući da pevači moraju istovremeno biti i glumci i plesači (treba da deluju „i na uši i na oči“), moraju raditi na sposobnosti improvizacije i upotrebe mimike i gestikulacije. Ovim se prevazilazi tradicionalno zatvaranje očiju pred telom pevača, te razdvajanje tela i glasa kao fetišističkog objekta o kojima je bilo reči. Novi vokaliteta stoga podrazumeva aktivno i autoritativno performativno prisustvo, a sâm izvođenje je shvaćeno kao iskustvo izuzetno napetog, telesnog i kreativnog karaktera.

Arija i Stripsody:

od proširene vokalne tehnike do novog vokaliteta

Sagledavajući izvođačku i kompozitorsku karijeru Keti Berberijan, a u skladu sa nacrtom za novi vokaliteta, izabrala sam dve kompozicije koje se ističu u formiranju ovog izvođačkog koncepta. U pitanju su kompozicija *Arija* Džona Kejdža nastala 1958. godine u bliskoj saradnji sa Berberijan, te delo *Stripsody* (1966) koja predstavlja kompozitorski debi ove umetnice i jedno od ključnih ostvarenja na putu ka liminalnom profilisanju prirode njenog izvođačkog repertoara.

Izvođenje *Arije* u Darmštatu 1959. godine Keti Berberijan je istakla kao jedan od najznačajnijih trenutaka u svojoj karijeri.⁴³ Razlog za to svakako leži u činjenici da su Darmštatski letnji kursevi u to vreme predstavljali *svet u malom*, odnosno, mesto gde su se sakupljali najznačajniji kompozitori muzičke avangarde toga doba. Posle premijere na evropskoj sceni, Berberijan je saradivala sa brojnim kompozitorima, među kojima su Lučano Berio, Igor Stravinski, Darijus Mijo (Darius Milhaud), Silvano Busoti (Sylvano Bussotti) i drugi. Takođe, izvodila je dela Monteverdija, Vajla (Kurt Weill), Vilja-Lobosa (Heitor Villa-Lobos), radila aranžmane pesma grupe *The Beatles*, narodnih pesama iz različitih zemalja i izvodila sopstvena dela.

Kejdž je istakao da ga je zabavljalo i inspirisalo „kućno vokalno izmotaivanje“ (domestic vocal clowning) Keti Berberijan, koje je slušao dok je boravio kod nje i Lučana Berija, njenog tadašnjeg supruga, u Milanu tokom 1958. godine. Odlučivši da iskoristi njen talenat i osobenost, Kejdž je zamislio da će rezultat njegove kompozicije biti proizvođenje zvučnih efekata samo posredstvom glasa, koji će podsećati na zvuk tada savremenih eksperimenata

⁴³ Detaljnije o kontekstu nastanka i prvog izvođenja ovog dela u: Bojana Radovanović, „Aria Džona Kejdža sagledana kroz prizmu kontekstualne uslovljenosti“, *Zbornik radova Akademije umetnosti*, No. 5, 2017, 132–141.

elektronske muzike. Opisujući izvedbu, Ozmond-Smit (Osmond-Smith) je napisao da je to „simulakrum brzog editovanja trake, gde su se glasovi izmešali, a pri tom zadržali svoje ekspresivne integritete“.⁴⁴

U objavljenoj verziji, kompozicija *Arija* ima 20 strana i predstavlja primer muzičke grafike koja se udaljava od tradicionalnog partiturnog zapisa, ali na više nivoa referira na notni sistem i njegove principe funkcionisanja. Na samom početku nalaze se Kejdžova uputstva za tumačenje zapisa i izvođenje kompozicije, koje očekuje aktivno mišljenje i učešće pevača. Bliskost sa tradicionalnom muzičkom notacijom ogleda se u činjenici da linije i grafička rešenja koje predstavljaju glas vertikalnim razvijanjem upućuju na odvijanje izvođenja u vremenu, a horizontalnim na predloženu približnu visinu tona. Izvedba svake pojedinačne stranice trebalo bi da traje oko 30 sekundi.

Instrukcije nalažu da je potrebno odabrati deset različitih stilova pevanja, koji bi korespondirali sa deset različitih boja u zapisu. Štampano izdanje opremljeno je u skladu sa bojama i stilovima koje je odabrala Keti Berberijan, te bi svaki naredni izvođač morao da odluči da li će da prati njen izbor ili da se od njega udalji. Šesnaest crnih kvadrata koji su raspoređeni po partituri označavaju nemuzičke zvuke, a na izvođaču ostaje izbor tih zvukova koji ne moraju dolaziti od *njegovog tela*, odnosno, od njegovog glasa. Oni mogu biti bilo kakva reprezentacija *buke* koju pevač može u datom trenutku da izvede glasom, ili pomoću dodatnih udaračkih instrumenata, mehaničkih ili elektronskih naprava. Birajući nemuzičke zvuke koje će koristiti u izvođenju šesnaest crnih kvadrata, Berberijan se odlučila uglavnom za one koje može da proizvede glasom – coktanje, lajanje, bolne uzdahe i mirne izdahe, puckanje jezikom, zvuke gađenja, zvuke besa, vrisak, smeh, izraze seksualnog uživanja, puckanje prstima, i slično.

Pod pretpostavkom da je, stavljajući *tradicionalne* probleme pevača (precizne visine tonova, dinamika) u drugi plan, *Arija* izvedena prema uputstvima, ona otvara nova vrata pevačima umetničke muzike, insistirajući na brzim, preciznim i uverljivim promenama vokalnih stilova. Ovaj zahtev, dakle, potiče iz potrebe za proširenjem tehnika i stilova i predstavlja važnu tačku za Keti Berberijan u profilisanju novog vokaliteta.

Kompozicija *Stripsody* je, kao što je već rečeno, jedna od najvažnijih tačaka u karijeri Keti Berberijan – iako je, istina, kompozitorska profesija nije ‘zavela’ u dovoljnoj meri da joj se predanije posveti. Nastala je iste godine kada je napisan i manifest novog vokaliteta, a inspirisana je, kako joj i samo ime kaže, jednim od najpopularnijih vidova masovne zabave tog vremena – stripovima.

⁴⁴ Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, Washington University, Saint Louis, 2011, 68–69.

Prvobitna zamisao Keti Berberijan bila je da prikupi „onomatopejični zvučni materijal“ koji se pojavljuje u stripovima, kako bi ponudila nekom kompozitoru da to uobliči u svojevrstan muzički *kolaž*. Međutim, odlučila je da samostalno napiše delo koje će zasnovati na zvučnim efektima koji se mogu „pročitati“ u stripovima, čime je markirala novi period u svom životu i karijeri. Naime, nakon razlaza sa Lučanom Beriomom, sa kojim je bila u braku od 1950. godine, ona je promenila ne samo svoj izgled, već i stav i pogled na svet, koristeći sopstveno telo da napravi *stejment* nezavisnosti i nove umetničke energije.⁴⁵ Berberijan je, i više nego u dotadašnjoj karijeri, ovde ispitivala granice između umetničke i popularne muzike i kulture, stavljajući pred svoju publiku novi izazov. Može se primetiti da naziv dela referira i na striptiz, koji Mijan (Kate Meehan) tumači kao svojevrсно ogoljavanje i predstavljanje publici do tada nepoznatog lica poznatog izvođača. U tom smislu, Berberijan se nikada nije navikla na svoju novu, kompozitorsku, ulogu, izražavajući često nelagodnost i nesigurnost zbog eksponiranja svog stvaralačkog umeća. Sa svoje strane, publika je pozitivno reagovala na novu kompoziciju na repertoaru – nije bila retkost da pažljivije isprate ovo delo, dok bi Beriova *Sequenza III* ostala u njegovoj senci.⁴⁶

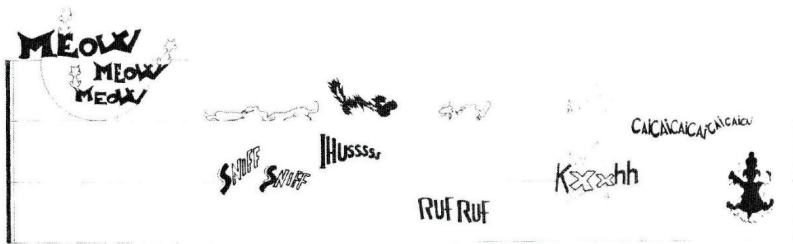
Autori koji su se bavili opusom Keti Berberijan i, naročito, delom *Stripsody*, poput Kejt Mijan i Mari Luiz Hercfeld-Šild zastupaju i elaboriraju tezu da je ovo delo muzički ekvivalent pop-art umetnosti.⁴⁷ Ono što je za apstraktne ekspresioniste u Americi bio novi umetnički pravac, pop-art, to je za evropsku muzičku neoavagardu predstavljala kompozicija *Stripsody*. Novi vid ukrštanja (*crossover*) popularne i ozbiljne kulture javlja se na različitim nivoima ovog dela, koja se, pri tom, mogu posmatrati i kao primena postulata novog vokaliteta. Naime, interesovanje za *drugo* od avangarde, čije je do tada bila neprikosnoveno zaštitno lice, nesumnjivo se uklapa u zamisao otvaranja ka raznim uticajima prošlosti i savremenog trenutka. Ideje novog vokaliteta se potom mogu uočiti u načinu rada sa glasom, kao i kroz analizu korišćenih materijala. Delo je zasnovano na mešavini vokalnih stilova belkanto i popularne muzike (reference na ariju iz opere *Travijata*, kao i pesma *Bitlsa*), potom, te upotrebi različitih vrsta nemuzičkih zvukova (onomatopeje, zvukova koji zastupaju emocije, referiraju na buku i popularnu kulturu) i izražajno govorenog teksta.

⁴⁵ Ibid, 173.

⁴⁶ Berio i njegovu učenici smatrali su da Berberijan ne bi trebalo da se zanosi idejama o kompozitorskom radu, te su sugerisali da *Stripsody* u budućnosti naziva divertimentom, a ne kompozicijom. Prema: ibid., 197.

⁴⁷ Cf. Marie Louise Herzfeld-Schild, op. cit., 156.

Još jedan nivo upliva uticaja pop-arta vidi se u grafičkim rešenjima za partituru ovog dela, kao i u korišćenju vizuelnih elemenata prilikom njegovog izvođenja. Prihvaćena je ideja italijanskog crtača stripova, Roberta Camarina (Roberto Zamarin), koji je svoje crteže povezoao u odnosu na tri linije (referenca na notni sistem), čime se izvođaču daje informacija kako bi određeni crtež trebalo da zvuči. Danas se izvođači, ipak, pretežno oslanjaju na snimak dela koji je načinila Ketī Berberijan umesto na zapis.



Ilustracija 8: *Stripsody*, detalj iz partiture

Copyright: Edition Peters Group, C.F. Peters Music Publishers Leipzig - London - New York

Hercfeld-Šild veruje da je Berberijan u svom delu parodirala Beriove ideje desemantizacije i omuzikaljivanja jezika, sprovedene kroz niz elektroakustičkih, ali i drugih dela za glas. Berberijan je otišla korak dalje, smatra ona, ponudivši svoju desemantizaciju, potom i resemantizaciju, omuzikaljivanje, ali i *onemuzikaljivanje* (*Entmusikalisierung*).⁴⁸ Onemuzikaljivanje ovde označava proces u kojem se muzičkim insertima, preuzetim iz umetničke ili popularne kulture, menja „namena“ tako da su upotrebljeni kao svojevrsna „onomatopeja“, odnosno, oponašanje muzike. Izvršivši nekolike transformacije korišćenog materijala, Berberijan je kao i umetnici pop-arta, svojim ozvučenim objektima konzumerizma oduzela prvobitno značenje i vrednost, time što ih je stavila u novi kontekst.⁴⁹

Ketī Berberijan svakom pojedinačnom skupu slike, reči i zvuka (*Bild-Wort-Klängen*) daje osobenu zajedničku scenu, istoriju i emocionalnu auru. Da bi oživila pojedinačne *slike iz stripa*, ona, kako je naglasila u partituri, kad god je to moguće simultano izvodi izvesne pokrete tela i vokalne gestove. U tom smislu, *Stripsody* se ne oslanja samo na glas koji ozvučava strip izvođenjem pretežno nemuzičkih, govorenih, grlenih i imitativnih manifestacija glasa, već računa i na telesno prikazivanje tih vizuelnih segmenata. Mimika i

⁴⁸ Marie Louise Herzfeld-Schild, op. cit., 143.

⁴⁹ Reči Umberta Eka, prema: *ibid*, 155.

pokret su neodvojivi od glasa, angažujući čitavo telo radi sugestivnosti i uverljivosti izvedbe.

U nizu inovacija Ketii Berberijan naročito se ističe potenciranje razlike između tona i zvuka, odnosno, tona i buke. Pamela Karantonis posebno ukazuje na prakse vokalne pedagogije u kojima se insistira na učenju pravilnog disanja i ispravnih pokreta govornog aparata i tela u cilju dobijanja dobro postavljenog i 'zdravog' tona pri pevanju. Međutim, kada u toj postavci dođe do propusta, te greške su ozvučene kao zvuk, tj. buka – u vidu nedostatka daha, perkusivnih ili grlenih akcija, koji se u tradicionalnim okvirima klasične muzike ili teatra smatraju previše vulgarnim ili „opscenim“.⁵⁰ Ovi zvuci, nesumnjivo od velike važnosti za novi vokalizet, igraju veliku ulogu i u mikrofonskoj tehnici koju Berberijan razvija.

Linda Hirst (Linda Hirst) i Dejvid Rajt (David Wright) su prepoznali značaj transformativne upotrebe mikrofona kod Ketii Berberijan: „Od svih pevača tog vremena (1960-te), Berberijan je verovatno najviše koristila mikrofona kao sredstvo za istraživanje i amplifikovanje pojedinačnih glasovnih boja umesto jednostavnog pojačavanja jačine“. Oni takođe ističu da je njena pionirska tehnika pevanja jako blizu mikrofona (close-miking), koja omogućava pregršt novih zvučnih kombinacija i otvara čitavo polje mogućeg teorijskog proučavanja odnosa između izvođača i mikrofona, podstakla mnoge kompozitore i pevače na slične eksperimente.⁵¹ Osim, dakle, *običnih* tonova, Ketii Berberijan je tragala za specifičnostima zvučnih kvaliteta svakog aspekta vokalne produkcije, uključujući disanje i gutanje, na taj način uvodeći posebnu dimenziju telesnosti o kojoj, pišući o ustima kao o oblikotvornom činiocu glasa, govori i Label.

Virtuozitet vokalnog performansa arta

Rad na tematskim resitalima najcelovitije predstavljaju ukupnost ideja koje je Ketii Berberijan razvijala tokom višedecenijskog bavljenja muzikom. Pored programa koji je sama birala za svaki od šest resitala koje je izvodila, Berberijan je samostalno radila na kostimima, scenografiji, osvetljenju i postavci čitavih projekata. Kao najvažnija komponenta ovih resitala izdvojilo se izvođenje uživo, koje, pored navedenih elemenata u postavci, pokazuje i izmene u repertoaru.⁵²

⁵⁰ Cf. Pamela Karantonis, op. cit., 159.

⁵¹ Linda Hirst and Wright, David, "Alternative Voices: Contemporary Vocal Techniques," in: John Potter (Ed.), *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 196, prema: ibid.

⁵² Kate Meehan, op. cit., 240.

Resitali – *From Monteverdi to Beatles, À la Recherché de la musique perdue, Second Hand Songs, VocaLectuRecital, Woman Composers* i *Cathy sings America* – su se međusobno razlikovali, a kao zajednička osnova ispostavili su se humor i teatralnost. Takođe, ovi resitali pokazuju raznovrsnost programa koji su prezentujući, prema maločas navedenom redosledu, „pregled vokalnih muzičkih revolucija“, muziku Pariza na prelasku 19. u 20. vek, interesovanje za aranžmane popularnih dela instrumentalne muzike za glas i klavir, izbor reprezentativnih dela iz istorije muzike u didaktičke svrhe, kompozicije koje predstavljaju istoriju muzike iz ugla kompozitorki, te repertoar koji predstavlja ‘ozbiljnu’ i popularnu američku muziku.

Keti Berberijan je tematskim zaokruživanjem programa i postavke redefinisala vokalni resital. Pored toga, koncept novog vokaliteta objašnjava proširenje repertoara ka tradiciji i artefaktima muzičkog baroka (pre svih, Monteverdiju), te popularnoj muzici (*The Beatles*). Tendencija ka minucioznom uređivanju vizuelnih elemenata, poput mode, postavke scenografije i koreografije nastupa, prepoznatljiva i u ranijim periodima njene karijere, u resitalima je intenzivirana i izdignuta na viši nivo.⁵³ Takođe, totalitet ideje ovih resitala upućuje na analogije sa konceptom sveukupnog umetničkog dela, u novom, postmodernističkom ruhu.

Treba reći da je, iako je zagovarala ideju da funkcija glasa u muzici nije da proizvede uživanje, glas Keti Berberijan smatran estetski vrlo prijatnim, a njena tehnika, u svim pojedinačnim stilovima pevanja, bila je na izuzetno visokom nivou. U tom smislu, ona je načinila korak dalje, nastojeći da za sebe i buduće pevače osvoji nove prostore u vremenu kada su barijere između različitih umetnosti bile gotovo spuštene.

Manifest novog vokaliteta, izabrane kompozicije i izloženi koncepti govore u prilog raskidanju sa virtuozištom operne dive. Glas novog vokaliteta je virtuozan, ali ne samo u tehničkom smislu. Vladanje vokalnom tehnikom ovde je samo jedan – može se reći i prevaziđen – zahtev za novu pevačicu; umesto njega, Berberijan se fokusira na ubedljivost sveukupnosti izvođenja, obuhvatajući u tom potezu kako vokalno umeće, tako i osveščivanje prisustva tela na sceni. Osim toga, važan korak ka prevazilaženju tradicionalnog modela pevačice ‘ozbiljne’ muzike načinjen je i repertoarskim proširenjima i otvorenošću za sve žanrove muzike, te interesovanjem za umeća ostalih zanimanja koja su neophodna za postavku i održavanje scene.

⁵³ Više o tematskim resitalima Keti Berberijan u: Kate Meehan, „Cathy’s Recitals“, in: op. cit., 240–269.

Zamisao novog izvođača i izvođačice prema teoriji i praksi Ketii Berberijan u tesnoj je sprezi sa performativnošću glasa, koja, već je rečeno, nije povezana sa njegovom lepotom, izražajnošću ili tehničkom spremnošću. Novi vokalizet zahteva glas koji je u saglasnosti sa svojim telom, koji ga prihvata i ne ignoriše, koji je odgojen na tradiciji i klasičnim vrednostima, ali fleksibilan i prilagođen savremenom trenutku, koji se ne zadržava na površnoj virtuoznosti radi očaravanja i fetišizacije glasa, već računa na njegovu performativnu snagu. Taj glas je virtuozan na virnoovski način – ubedljiv je u svom izvođenju i politički aktuelan jer *ima nešto da kaže i to i čini*.

Podignite glas!

Političnost u delima Dijamande Galas i Lori Anderson

Osamdesetih godina 20. veka se u performans umetnosti pojavljuju struje koje akcentuju interventni rad u umetničkom, političkom ili svakodnevnom polju kulture. Za razliku od avangardnog, neoavangardnog i konceptualističko-postavangardnog performansa koji su težili dosezanju realnosti prostorno-vremenskog događaja, ovi performansi karakteristični su po montažnim, necelovitim strukturama i predstavom prikazivanja događaja (postmodernistički performans), objedinjavanju polja visoke i popularne umetnosti, odnosno, umetnosti i kulture, interakcijama čoveka i mehaničkog/elektronskog/digitalnog/kompjuterizovanog aparata (tehnopermans), te aktivističkom delovanju u rasponu od feminističkog, gej, lezbejskog, rasnog, etničkog, političkog, do medijskog, medicinskog i pop performansa.⁵⁴

Dijamanda Galas i Lori Anderson zastupaju tu generaciju umetnika koji su svojim izvođenjima i temeljno osmišljenim totalnim umetničkim delima želeli da ukažu na problematične društvene situacije. U tom smislu, u razmatranje uzimam dela *Masque of the Red Death (Maska crvene smrti)* Dijamande Galas, koje nastaje u periodu od 1984. do 1991. godine i performans *United States* Lori Anderson, izveden 1983. godine. Radovi ove dve umetnice čuvaju posebno mesto i izražajnu snagu za glas, imajući u vidu da je za Dijamandu Galas glas ključni element iz kojeg se gradi ukupnost dela i izvedbe, dok za Lori Anderson sadejstvo zvuka i slike predstavlja osnovnu preokupaciju.⁵⁵ Ipak, uloga glasa je i kod Anderson pažljivo osmišljena, tako da svojim konceptualnim i zvučnim modusima šalje aktuelne političke poruke.

⁵⁴ Cf. Miško Šuvaković, „Performans umetnost“, *Pojmovnik...* op. cit., 530.

⁵⁵ Јелена Петровић, „Специфичност перформанса United States Лори Андерсон“, у: Ивана Перковић (ур.), *Музиколошке перспективе 1*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, 259–271, 264.

Ovo je zakon zaraze

„Ja govorim o ljudima raspetim od strane društva,
smatranim otpadnicima,
koji su istinski sveci modernog društva.“
Dijamanda Galas⁵⁶

Glas je nukleus elektro-akustičkog teatra Dijamande Galas često opisiva-
nog kao kontroverznog i zastrašujućeg. Iz onoga što umetnica želi da kaže/
otpeva/izvede nastaje čitava njena umetnička ličnost. Budući da se Galas u
svojim delima posvećuje pitanjima društvene nepravde, epidemije AIDS-a
i genocida, njen rad se obično svrstava u okvire performans umetnosti, i to
one koja provocira „politička pitanja značenja, smisla, vrednosti i funkcija
fantazma (ideologije) u društvu, istoriji, specifičnim geografskim kulturama,
multikulturalnom društvu i marginalnim zajednicama“, koje Miško Šuvaković
prepoznaje kao postfeministički performans.⁵⁷ Suzan Mekleri (Susan McClary)
ističe da umetnost Dijamande Galas nastala na iskustvima performans
umetnosti sedamdesetih godina, čiji su umetnici svoja izvođenja zasnivali
na sopstvenim telima. Ona proizvodi, kako Mekleri piše, „izuzetne simulacije
ženskog besa“, koje su u službi njenog umetničko-političkog angažmana.⁵⁸ Na
ovom mestu možemo se prisettiti potencijalnosti monstroznog tela i glasa, o
kojima su pisale Bojana Kunst i Jelena Novak, a koja predstavlja važnu kompo-
nentu stvaralaštva Dijamande Galas.

Iako se, dakle, njen rad često svrstava u okvire performans arta, Galas
odbija da se definiše u tim okvirima. Podvlačeći da je njen teatar posebna vrsta
Gesamtkunstwerk-a, ona za sebe kaže: „Ja upotrebljavam reč *auteur*, kao što je
činio Hičkok. Da, ja komponujem muziku i izvodim muziku i pišem libreto i
dizajniram svetla (...) Ali to je takođe radio i Vagner“.⁵⁹

Kako predlaže Dragana Stojanović-Novičić, pojam pevanja se u drugoj
polovini 20. veka mora razmatrati znatno fleksibilnije nego pre toga. Počev-
ši, dakle, od novih kompozitorskih ideja nakon Drugog svetskog rata, preko

⁵⁶ Cynthia Carr, „Regenerate Art: Radical Shriek“, u: *On Edge: Performance at the End of Twentieth Century*, Middletown, Wesleyan University Press, 1993, 187–190, 189.

⁵⁷ Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure: predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performans art-u, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, Beograd, Centar za novo pozorište i igru, 2001, 75.

⁵⁸ Susan McClary, „Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen“, u: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, op. cit., 80–111, 110.

⁵⁹ Андреа Жиковић-Мушкиња, *(Ре)визија света Дијаманде Галас*, Ириг, Српска читаоница у Иригу, 2015, 56.

umetničkog rada Ketii Berberijan, pevanje previlazi dotadašnje tradicionalne okvire operskog belkanta i ustaljenih vokalnih tehnika, te zadire i u sferu drugačijih glasovnih manifestacija, kao „široki spektar emisionih potencijala čovečjeg glasa koji se ‘udružuje’ sa različitim činjenjima i medijsko-tehnološkim mogućnostima“.⁶⁰ Upravo se te inovacije očituju u stvaralaštvu Dijamande Galas, koja kao ideju vodilju svog stvaralaštva ističe njegovu aktivističku, odnosno, društveno-angažovanu dimenziju.

Političko delovanje će, u slučaju njenog dela *Masque of the Red Death*, biti posmatrano u odnosu na, kako ih prepoznajem, svoja tri nivoa: na razini otvorene poruke koja se šalje umetničkim aktivizmom, na nivou načina i tehnike izvođenja, te u smislu performativne, *viva voce*, dimenzije.

Kuga modernog doba

Stvaralaštvo Dijamande Galas osamdesetih godina bilo je podstaknuto njenim ličnim iskustvima sa svetom narkotika, prostitucije, stanjem manične depresije, te akutnom svešću o brzom širenju AIDS-a u krugovima kojima je i sama bila bliska. Umetnički svet Njujorka i određene homoseksualne zajednice naročito su bile pogođene ovom epidemijom. U skladu sa tim, Miško Šuvaković ističe da su savremenici, postmoderni umetnici, dvojako reagovali na pojavu ove bolesti: tretirali su je (1) kao „univerzalni simbol totalnosti nezbežne smrti, analogno tretiranju tuberkuloze“, ili su (2) na emancipatorski način ukazivali na AIDS kao bolest koja ne pretil samo socijalno ugroženim i rizičnim grupama, već je problem društva u celini.⁶¹

U tom smislu, aktivistička umetnička rešenja Dijamande Galas mogu se posmatrati kroz prizmu oba ova usmerenja, sa uočavanjem naročito snažnih poruka koje se tiču emancipacije obolelih, prepoznavanja epidemije kao ozbiljnog društvenog problema i priznavanja mesta bolesnih u društvu. Posmatrano iz ugla tretiranja AIDS-a kao univerzalnog simbola u društvu kom, sasvim izvesno, pretil kolaps pod epidemijom, primećuju se konceptualne sličnosti između ove, savremene poruke, i Artoove ideje o kugi (i teatru), pobedonosnoj i osvetoljubivoj bolesti koja pročišćava društvo.

Delo koje slovi za paradigmatični primer umetničkog stvaranja Dijamande Galas, *Masque of the Red Death*, započeto je 1984. godine. Ovaj „oratorijum-optužba“ podstaknut je, sa jedne strane, društveno-političkom situacijom

⁶⁰ Драгана Стојановић-Новичић, „Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине двадесетог века“, *Облаци и звуци савремене музике*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2007, 43–58, 48.

⁶¹ Мишко Шувковић, *KFS: Критичне форме савремености и жељња за демократијом*, Нови Сад, Orpheus, 2007, 17–18, према: Андреа Живковић-Мушкиња, *op. cit.*, 63.

u Sjedinjenim Američkim Državama osamdesetih godina pod epidemijom side, a sa druge, u literarnom smislu, inspiriran pričom *Maska crvene smrti* Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe). Paralele koje Dijamanda Galas ovde povlači tiču se nepredvidljivosti i nemilosrdnosti smrti u naletu epidemije: kao i Poovi junaci u dvorcu koji pokušavajući da se sakriju završavaju mrtvi zbog zaraze koja se „ušunjala unutra, kao kradljivac noću“,⁶² autorka kao da poručuje onima koji osuđuju obolele da ne mogu da se izoluju i isključe iz epidemije kuge modernog doba, AIDS-a.

Masque of the Red Death realizovana je kao svojevrsna muzičko-dramska trilogija – delovi *The Divine Punishment* (*Božanska kazna*), *Saint of the Pit* (*Svetac ponora*) i *You Must Be Certain of the Devil* (*Moraš biti svestan đavola*), nastajali su od 1984. do 1988. godine kada je delo i izdato. Tokom 1991. godine, Galas je izvela modifikovanu verziju svog dela *Masque of the Red Death – Plague Mass* u Katedrali Svetog Jovana Bogoslova u Njujorku, dodavši na postojeći materijal odsek *There Are No More Tickets to the Funeral* (*Nema više ulaznica za sahranu*).

Sa izuzetkom nekoliko numera, tekst za *Masque of the Red Death* 'pozajmljen' je iz nekoliko izvora: prvi deo trilogije, koji je i sâm deli na dva odseka (*Deliver Me From Mine Enemies* i *Free Among the Dead*) baziran je na izvodima iz Starog zaveta, celina drugog dela izgrađena je od odabranih delova pesama Žerara de Nerval (Gérard de Nerval), Šarla Bodlera (Charles Baudelaire) i Tristana Korbijera (Tristan Corbière), dok su u trećem delu korišćene kompozicije prepoznatljive, gospel muzike, čija se zvučna pojavnost distorzira u interpretaciji Dijamande Galas. Njen muzički jezik, dakle, „daleko je od liturgijskog“.⁶³ Ono što jeste liturgijsko jesu tekstovi, fundirani u civilizacijskim postavkama zapadnog, hrišćanskog sveta, čine osnovu za ovaj subverzivni performans. Glas prevazilazi tekst, *obmanjuje* ga i, izvođenjem *viva voce*, obezbeđuje *delotvornost* religioznog čina, pritom inicirajući nova značenja koja ukazuju na aktuelna politička pitanja i krhkost društvenih normi.

Već u prvoj numeri, *This is the Law of the Plague* (*Ovo je zakon zaraze*), postavlja se kontekstualni okvir ovog ostvarenja. Galas izražajno čita zakone iz Treće knjige Mojsijeve, Knjige Levitske, u kojoj se odobrava i ohrabruje osuda obolelih. Ona kombinuje one odlomke koji se odnose kako na gubu, odnosno, zarazu, tako i na nečistotu „samoljublja“. Pored liturgijskog, ritualnog, tj. religijskog aspekta ovog izvođenja, *viva voce* se, naročito u prvoj numeri, odnosi i na oživljavanje zakona iz Knjige Levitske koji dobijaju legitimitet, društvenu moć i autoritet *usmenim izvođenjem*:

⁶² Edgar Alan Po, „Maska crvene smrti“, ..., 91, prema: *ibid.*, 74.

⁶³ *Ibid.*, 80.

Knj. Levitska (odlomci)	<i>This is the Law of the Plague (odlomci)</i>
Ali ako se pokaže na njemu divlje meso, biće nečist (Knj. Levitska, 13:14),	When any man hath an issue out of his flesh, Because of his issue he is unclean
Svaka postelja na koju legne onaj kome teče seme, da je nečista; i sve na šta sedne, da je nečisto (Knj. Levitska, 15:4),	Every bed whereon he lieth is unclean And everything whereon he sitteth, unclean. And whosoever touches his bed shall be unclean, And he that sitteth whereon he sat shall be unclean.
...	...
Da se zna kad je ko nečist i kad je ko čist.	This is the law of the plague:
To je zakon za gubu. (Knj. Levitska, 14:57)	To teach when it is clean and when it is unclean

Oni su, izvedeni u ovom kontekstu, karikiranim, bolnim i iskrivljenim glasom sa mikrofonski postignutim odjekom, udarcima i efektima, koji se izvija nad višeglasnom podlogom u imitaciji isona ili kakve druge ritualne zvučne osnove bez teksta, upućeni „modernim evanđelistima i moralistima“.⁶⁴

U drugoj celini svog dela, Dijamanda Galas se okreće od spoljašnjeg, nepravedno zakonodavnog sveta, ka unutrašnjem proživljavanju bolesti i stanju svesti žrtve i njenog najužeg okruženja.⁶⁵ U numeru *Exeloume (Izbavi me)* umetnica 'igra na kartu' reprezentacije ženskog ludila u muzičko-scenskim delima,⁶⁶ te referira na tradiciju koja potiče iz južne Grčke a odnosi se na žaljenje pokojnika. Specifičnost ove tradicije, osim toga da je taj čin poveren ženskom 'izvođenju', jeste zamagljena granica između žaljenja pokojnika i pozivanja na osvetu zbog nepravedne smrti.⁶⁷ „Ubijeni ne poživaju u miru“, podvukla je jednom prilikom Dijamanda Galas, insistirajući na osveti zbog sudbine svog brata koji je umro 1986. godine.⁶⁸ Još jednom, glas je osnova rituala u kom nema mesta za konvencionalne jadikovke i pevanje – ovaj „treperavi solo“, kako ga naziva Živković-Muškinja, nema tekst, a tehnika izvođenja nalikuje grčkom modusu pevanja u ovakvim prilika. Pevajući samo na samoglasnicima

⁶⁴ Emma Dors, „Diamanda Galas: the Dark Side of the New Music“, <http://www.amazings.com/articles/article0022.html>

⁶⁵ Андреа Живковић-Мушкиња, op. cit, 82.

⁶⁶ Više u: Susan McClary, „Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen“, op. cit., 80–111.

⁶⁷ David Schwartz, „Lamentation, Abjection, and the Music of Diamanda Galas“, in: *Listening Subjects; Music, Psychoanalysis, Culture*, Durham NC, Duke University Press, 1997, 133–164, 136.

⁶⁸ Андреа Живковић-Мушкиња, op. cit., 84.

i ispevavajući opširne fraze ‘na jedan dah’, sa snažnim vibratom, te strogom kontrolom daha i čitavog vokalnog aparata, Dijamanda Galas postiže utisak treperavosti, uznemirenosti i duboke emocionalne potresenosti.

Kompozicije koje potiču iz tradicije gospel muzike predstavljaju osnovu za poslednji deo trilogije. Ovde, podsećajući na društveno-političku dimenziju gospel muzike, Galas transformiše poznate numere pomoću savremenog muzičkog jezika elektronske i rokenrol muzike i interveniše u pogledu vokalnog izraza i vremenske dimenzije kompozicija.

Izraz Dijamande Galas zahteva analitičko aktiviranje znanja o polju proširenih vokalnih tehnika, budući da, izuzimajući retke prilike u kojima se nje-no izvođenje može opisati kao konvencionalno pevanje, ona potencira širok spektar vokalnih emisija, koje su oslonjene na osnove vokalne tehnike i pravilnog disanja kakve se nalaze i u temeljima umetničkih muzičkih formi zapadne kulture. Ipak, ona u prvi plan stavlja one glasovne manifestacije koje bi se mogle okarakterisati kao radikalne, histerične, bolne, ekstremne: izrazito visok volumen i raspon glasa, mnoštvo neobičnih boja, onomatopejične i karikaturne izraze, svojevrstne vokalne ‘prelome’, glisando, intenzivni vibrato, kreštanje, kričanje, režanje, interpretacije folklornih tradicija različitih naroda.

Imajući na umu da je glas najintenzivniji i najprominentniji činilac ovog, kao i drugih ostvarenja Dijamande Galas, treba napomenuti i druge elemente koji doprinose sveukupnom zaokruženju ideja. To su, pre svega, mikrofoni i klavir, odnosno, orgulje, klavijature i druga tehnološka i elektronska ‘pomaga’, koja se koriste u živom izvođenju ili služe za emitovanje ranije pripremljenih materijala – matrica pesama, pratećih vokala, i slično. Potreba za izuzetnom mikrofonsko-izvođačkom tehnikom ovde se snažno ističe, ne samo u pogledu distorziranja, reverbacije i drugih efekata koji se postižu pomoću aparata nakon što je glas *pušten / podignut*, već i u smislu novog univerzuma mogućnosti koji se ukazuje sa različitim tretmanom samog mikrofona od strane pevačice. U odnosu na tradicionalno, umetničko ili neumetničko pevanje, ovo novo, elektroakustičko okruženje ukazuje na sasvim novu i važanu komponentu muzičkog izraza – mikrofoni. Kao što je pomenuto, važnost dobre mikrofonske tehnike u novom, liminalnom području između umetničke i popularne, akustične i elektroakustičke muzike, prepoznala je i Keti Berberijan, a sa sledećom generacijom umetnica među kojima je i Dijamanda Galas, ovaj aparat postaje imperativ i, svakako, saučesnik izvođenja.

Masque of the Red Death – Plague Mass je misa za otpisane i prognane: direktne reference na hrišćansku službu postignute su izborom liturgijskih tekstova i performativnom, izvođačkom dimenzijom ove ritualne predstave. Dodirna tačka hrišćanske mise, grčkih pogrebnih rituala i mračne liturgijske parodije Dijamande Galas jeste glas, element bez kojeg nijedan od tih rituala

ne uspeva, nije delotvoran. Igrajući na kartu provokacije, te transformacije pojavnosti zajedničkog imenioca, Galas predstavlja drugu – tamnu, neizdrživo bolnu, istinitu? – stranu ovog novčića.

Žena vs. mašina – kreiranje „Glasa autoriteta“

Muzikolog Kajl Gen (Kyle Gann) klasifikuje umetnički rad Lori Anderson kao „novi tip teatra“, koji prevazilazi performans umetnost.⁶⁹ Budući da njeno delovanje objedinjuje kompozitorski, pesnički, fotografski, režiserski, glumački, komičarski, te izvođački i vizuelni aspekt, konačni rezultat predstavlja još jednu kariku u lancu umetnica koje u potpunosti osmišljavaju i izvode sopstvena scenska dela. Njena fascinacija tehnološkim dostignućima i uređajima (*gedžetima*), utiskuje se u njena dela i njihov je gradivni element, pri tom čineći potrebnim postavljanje pitanja odnosa čoveka, tj. žene i tehnologije, žene i kompozicije/izvođaštva, pitanja autoriteta, čoveka u svetu tehnologije i uopšte binarnih opozicija kojima se ona i otvoreno bavi – „sva moja dela bave se mašinama, a kako one pričaju i misle, to je već po sebi kritičko pitanje“.⁷⁰

Polazna umetnička tačka Lori Anderson bila je vizuelna umetnost, budući da je u Njujorku studirala istoriju umetnosti i skulpturu. Tokom studija započinje sa radom na svojevršnim „zvučnim skulpturama“, odnosno, instalacijama u koje je postavljala snimljene audio trake. Isprva sadržeći čitanje priča koje je Anderson napisala, krajem sedamdesetih godina u svoje instalacije počinje da postavlja i trake sa kojih je puštana njena muzika. Tako, ona od početka karijere radi na zamagljivanju granica između različitih vidova umetnosti, a njen prvi performans, *Automotive*, koji je priredila je 1972. godine, doprinosi približavanju umetnosti i popularne kulture. Naime, ovaj performans podrazumevao je odvijanje „koncerta“ na ulicama Njujorka, gde je koncertni prostor ustupio mesto ulici i svakodnevicu, a zvuci automobilskih sirena predstavljaju „koncertnu muziku“.⁷¹ Performans *Duets on Ice* iz 1973. godine akcentuje vremensku dimenziju dela, koje se sastojalo od sviranja violine u kojoj je bio postavljen zvučnik, te govora o sličnosti umetnosti i sporta. To, međutim, nije podrazumevalo specifičan rad na muzičkom ili govornom aspektu izvođenja, već oslanjanje na ‘spoljašnji faktor’ – veliku kocku leda na kojoj je Anderson stajala dok je izvodila muzički i govorni segment svog performansa. Performans je, dakle, trajao sve dok se led ne otopi, čineći da umetnica izgubi binu na kojoj stoji.

⁶⁹ Kyle Gann, „Laurie Anderson“, *American Music in the Twentieth Century*, Belmont, Thomson/Wadsworth, 1997, 295, prema: Јелена Петровић, op. cit., 261.

⁷⁰ Susan McClary, „This is not a Story my People Tell: Musical Time and Space According to Laurie Anderson“, op. cit., 132–147, 137.

⁷¹ Ibid.

Upotreba muzike u instalacijama poput projekta *Jukebox* iz 1977. godine odražava za ovaj rani period stvaralaštva Lori Anderson uobičajenu praksu korišćenja audio traka. Ova instalacija, postavljena u Galeriji „Holi Solomon“, sastojala se od džukboks aparata na kojima su se mogle čuti 24 numere koje je Lori Anderson snimila za ovu priliku, te od umetničkih komada postavljenih na zid. Među njima je bilo raznih fotografija, ispisanih tekstova i anegdota, od kojih su neke bile podudarne sa tekstovima koji su se čuli iz aparata.⁷² Snimljene numere bile su muzičke ili govorne, a osim glasa Lori Anderson, na nekim trakama se, pored njenog izvođenja na violini, mogao čuti i prateći bend koji su činili saksofon, gitara, harmonika i bubnjevi. Uvidom u numere poput „It's Not the Bullet that Kills You (It's the Hole)“, „Break it“ i drugih, može se utvrditi da se, posmatrano iz ugla žanrovskih odrednica, Lori Anderson kretala središnjim putem između rok/folk/kantri (rock/folk/country muzike) i, povremeno, avangardnih rešenja u pogledu izvođenja ili komponovanja. Takođe, moguće je sagledati fenomenološki aspekt njenog vokalnog izvođenja, te utvrditi prirodu njenog glasovnog izraza u ranim stvaralačkim godinama. Za razliku od minimalističkog, svedenog i tehnologijom izmanipulisanog vokalnog izraza koji se čuje u pesmi „O Superman“ (1981), singlu koji je Lori Anderson vinuo na drugo mesto britanske top liste popularne muzike, numere sa *Jukebox*-a su izvedene u tradiciji američke tradicije folklorne/popularne muzike poput kantrija, bez trenutnih ili naknadnih intervencija koje bi promenile zvučanje glasa. Pesma „O Superman“ je ubrzo našla mesto u jednom od najznačajnijih projekata Lori Anderson, pod nazivom *United States*.

Premijerno izvođenje njenog sedmočasovnog performansa *United States*, koji mnogi teoretičari smatraju prekretnicom, kao i vrhuncem prvog perioda stvaralaštva, dogodilo se na Bruklinskoj muzičkoj akademiji, od 7–10. februara 1983. godine. Zbog dužine trajanja, performans je izveden u toku dve večeri. Centralno mesto u ovom performansu zauzima govor, a muzička komponenta kao i vizuelna – svetlosni efekti, projekcije na platnu, scenski pokreti – predstavljaju dopunu narativnom elementu. Umetnica ovde, u četiri dela koji obrađuju transport, politiku, novac i ljubav, govori o potrošačkom, tehnološki vrlo razvijenom društvu u kom živi, sa naglaskom na otuđenje čoveka u savremenom dobu i svetu tehnologije i elektronike.

United States se tumači kao „tipično postmodernistički performans“, modernističko delo, ili čak opera/rok opera/govorna opera.⁷³ Budući da, pored

⁷² Tom Johnson, „Laurie Anderson at the Holly Solomon Gallery“, u: *The Voice of New Music: New York City 1972–1982*, digitalno izdanje, <http://tvonm.editions75.com/articles/1977/laurie-anderson-at-the-holly-solomon-gallery.html> (acc. 2. 11. 2017)

⁷³ Cf. Andrew McComb Kimbrough, op. cit., 264–265.

glasa koji je centralna instanca narativa, ovo delo obiluje upotrebom tehnologije, Mark Deri (Mark Dery) ga je prozvao i „virtuelnim vodviljem“ ili „sajberkabareom“, dok Auslander (Auslander) uočava da ovaj performans strukturno slični televizijskom konceptu, odnosno, oponaša televizijsko jukstapoziranje vesti, reklama, mnoštvo sadržaja opskurne tematike i pitanja subjektivizacije. Anderson, dakle, koristi tehnologiju kako bi održala pažnju publici, istovremeno koristeći sadržaj da kritički je angažuje.⁷⁴ Ovaj performans može, takođe, da se posmatra kao značajan prodor avangardnog umetnika u polje popularne kulture i muzike, imajući u vidu određeni broj numera koje žanrovski potpadaju u kategorije pop ili rok muzike (poput „Language is a Virus (From Outer Space)“), a za čije je izvođenje angažovan celokupan bend.

Vokalno prerašavanje

Ostvarenje *United States* osobeno je i po vizuelnom stilu Lori Anderson, koja je, posebno za ova izvođenja, kreirala imidž androgene, neutralne, *objektivne* persone koja nije sputana rodnim određenjima. Štaviše, ona ih tako i kritikuje, pogotovo imajući na umu načine na koje radi sa elektronikom i uređajima za menjanje zvučnih karakteristika glasa poput vokodera i harmonajzera (harmonizer).

U odnosu na tehnologiju i vizuelne, scenske, kostimografske i zvučne jezike koje razvija Lori Anderson, ona je o tretmanu svog glasa rekla sledeće:

Ja nosim audio maske u svom poslu – što znači, elektronski, ja mogu da budem ovaj prodavac cipela, ili ovaj poremećeni policajac, ili neki drugi lik. I ja to činim da bih izbegla očekivanja koja se postavljaju pred ženu na sceni.⁷⁵

Njeno vokalno prerašavanje (*vocal drag*), koje je komplementarno sa vizuelnim – nošenjem muškog odela, kravate i kratko ošišane kose, podrazumeva ‘spuštanje’ intonacije glasa za oktavu niže. Na taj način se, između ostalog, dobija utisak „muškog glasa“, odnosno, „Glasa autoriteta“, kako ga i sama naziva – glasa koji koristi kada želi da ‘drži slovo’ publici parodirajući patrijarhalnu moć i poziciju. Pored toga, stavljajući male audio uređaje u usta i puštajući na njima prethodno snimljene glasove, ona postaje lutka nekog trbuhozborca kojem snimljeni glas pripada.

Vokalni *drag* Lori Anderson postignut je, dakle, upotrebom tehnologije,

⁷⁴ Ibid., 236.

⁷⁵ Adam Block, „Laurie Anderson in Her Own Voice“, *Mother Jones*, Aug/Sep, 1985, 42.

sferom koja je dugo smatrana dominantno muškim poljem delovanja. Međutim, istorija izvođaštva elektroakustičke ili, čak, *elektrovokalne muzike*⁷⁶ pokazuje da se, takođe zahvaljujući Anderson, u drugoj polovini 20. veka pojavljuje trend koji i danas opstaje, a koji podrazumeva iznimnu brojnost kompozitorke koje su ujedno i izvođačice svojih dela. Ističući da je pozicija žena u muzici uglavnom podrazumevala da one budu *objekat posmatranja*, Anderson je izjavila: „Žene su retko bile kompozitorke. Ali mi imamo jednu prednost. Mi smo navikle da izvodimo. Mislim na to da smo navikle da ‘igramo na prstima’ za dečake - ‘Da li vam se sviđa ovako, dečaci? Ne? Je l’ ovako bolje?’“⁷⁷ Za nju, spoj kompozicije, izvođaštva i tehnologije bio je sasvim logičan, a kao takav poslužio je kao osnova za feministički obojenu kritiku društva kroz dela i vizuelnu i glasovnu pojavnost.

Za razliku od donekle očekivanog odbacivanja narativa, Lori Anderson ga zadržava, ali ga postmodernistički/kolažno/televizijski oblikuje. Njen vokalni aparat i glas su pojačani, ali i zaodnuti, maskirani i transformisani tehnološkim aparatima. U tom smislu, u ovom, ali i drugim ostvarenjima Lori Anderson bavi se pre svega pitanjem subjektivizacije i alijenacije u svetu tehnologije, te binarnim opozicijama i tradicionalnim diskursima prolongiranim kroz dugu istoriju muzike i umetnosti. Jedan od osnovnih činilaca subjektivizacije, glas, ovde je i sâm izgubljen i otuđen zbog uređaja koji su mu nametnuti, a subjektivizacija je izbegnuta i zamagljena sa jedne (ženske) strane, a parodirana i prenaglašena sa druge (muške) strane govora i pevanja o istom tom otuđenju.

Prerušavanje glasa, kako tokom pevanih numera, tako i u onim govorenim, nastaje, dakle, ‘propuštanjem’ glasa kroz filtere vokodera i harmonajzera. Dodavanjem efekata eha (delay), prostornosti (reverb), te manipulacijom visine tona i elektronskim (artificijelnim) obogaćivanjem vokalnog sloga čineći ga nalik horskom (chorus) Lori Anderson dobija mogućnost vokalne transformacije svog lika i multipliciranja glasova koji se istovremeno ili sukcesivno čuju iz njenih zvučnika. Svaki prerušeni glas – bilo da je to ‘robotizovani’ glas u numeri „O Superman“, simulacija dijaloga žene i muškarca u početnoj „Hello“, izobličeni, visoki glas koji nalikuje zvuku dobijenom kada se ubrza traka na audio kaseti – obogaćuje paletu njenog izraza. No, to ne čini poput Dijamande Galas, zalaženjem u polje proširenih vokalnih tehnika – ona proširenje svojih vokalnih predstava ‘prepušta’ tehnologiji, odnosno, kontroliše ih preko aparata proizvodeći višeslojne konflikte između ženskog i muškog glasa, *prirodnog* i *artificijelnog* glasa, žene i mašine.

⁷⁶ Ovaj termin uvela je Hana Bozma.

⁷⁷ Prema: Susan McClary, „This is not a story...“, op. cit., 139.

Glas koji oživljava slike - rane opere Roberta Vilsona

„Reči su kao muzika, oslobođene radnje:
vrsta konkretne poezije
korišćena kao zvuk i kao slika.“
Robert Vilson⁷⁸

Diskusiju o upotrebi glasa u teatru Roberta Vilsona, jednog od najprominentnijih savremenih reditelja, valja započeti osvrtom na postavke postmodernog/postdramskog teatra. Ove dve odrednice, naime, nisu sinonimne. Međutim, može se reći da postdramski teatar nastaje u klimi i vremenu postmodernizma. Prefiks *post* u pojmu ‘postdramski teatar’ ukazuje na stanje *posle dramskog*, odnosno, etapu u istoriji pozorišta u kojoj se prevazilaze tradicionalni postulati pozorišta. Ovaj pojam uspostavio je Hans-Thies Lehmann (Hans-Thies Lehmann), stvorivši platformu za redefinisanje i emancipaciju novih formi teatra od teksta kao stožera ovog umetničkog žanra. Novi, postdramski teatar tako raskida sa nasleđem, odbacujući (1) podrazumevanu kauzalnost kategorija mimezisa i radnje, (2) dominaciju teksta i (3) katarzu. Umesto toga, postdramski teatar se fokusira na izvođenje kao svoju centralnu odliku.⁷⁹ Na istom tragu prepoznamo i postoperu – ona označava nov način uodnošavanja muzike, drame i drugih scenskih elemenata, sa značajnim uticajem novih medija na operске produkcije počevši od sedamdesetih godina 20. veka.

Prisećajući se umetničko-teorijskih postavki teatra okrutnosti, te *landscape play*-a Gestrude Stajn (Gestrude Stein) i *pozorišta čiste forme* Stanislava Vitkjevica (Stanisław Ignacy Witkiewicz), primećujemo da ove ideje nisu nastale u ‘postdramskom’ kontekstu, već da su vizionarski bile predstavljene i u prvoj polovini 20. veku.⁸⁰ Ipak, budući da su bile ispred svog vremena, na realizaciju su morale da sačekaju do sedamdesetih godina. Veliki uticaj Artoovog teatra ogleda se u teatru i operama druge polovine 20. veka, kada dolazi do revitalizovanja ideja o teatru kao ukupnosti svih scenskih jezika. Aneta Stojnić ističe da je Robert Vilson do svog teatra došao inspirišući se tekstovima Gertrude Stajn, a ja ću u ovom delu teksta nastojati da pokažem kakav je bio uticaj Artoovog teatra okrutnosti i njegovog odnosa prema tekstu, jeziku i glasu na Vilsonove teatarske postavke tokom osme decenije 20. veka.

⁷⁸ Maria Nadotti, „Teatro d’artista: Conversazione de Robert Wilson“, *Teatro in Europa*, no. 7, 1990, prema: Mladen Ovadija, *Dramaturgy of Sound*, op. cit., 305.

⁷⁹ Cf. Aneta Stojnić, op. cit., 30–36.

⁸⁰ *Ibid.*, 34.

Iako tekst gubi centralno mesto u eksperimentalnom teatru, umetnički radovi nastali sedamdesetih godina u ovoj oblasti pokazuju da se problem teksta i glasa može dodatno produbiti ukoliko se jezik posmatra kao agent dvostrukog kodiranja⁸¹ – kao utvrđeni jezički sistem/institucija i kao *ton* glasa. Tu se, međutim, javlja problem zbog toga što postmodernistički teatar nastoji da utiša subjekta/autora/logocentrizam koji govori. Može li to da učini ukoliko izvođači na sceni nisu nemi?

Elinor Fuks (Elinor Fuchs), oslanjajući se na Deridu, zastupa mišljenje da se postmodernistički teatar udaljava od modernističkog tako što vrši svojevrstnu dekonstrukciju kako dramskog teksta, tako i ljudskog subjekta. Uviđajući da glas/govor i dalje figuriraju na sceni, ona tvrdi da se glas pojavljuje u cilju imitacije i ukrštanja različitih diskursa režima, osim kada su u pitanju performansi umetnika poput Lori Anderson, za koje je glas najvažnija karakteristika i mesto poniranja u njihovu umetničku personu.⁸² Pored Auslendera koji postmodernizam vidi kao poslednji stadijum modernizma, ističe se još jedna struja teoretičara koji se zalažu za nepredstavljajući teatar koji potpuno raskida sa tradicijom. Žozet Feral (Josette Féral), Šantal Ponbrian (Chantal Pontbriand) i Patris Pejvis (Patrice Pavis) se, dakle, zalažu za razumevanje postmodernističkog performansa i teatra u skladu sa idejama Artoa, Habermasa i Hajdegera. Pa ipak, ove teoretičarke i teoretičar razumeju da, iako akcenat više nije na lingvističkom značenju jezika, njegovo društveno značenje i dalje opstaje u teatru i performansu.⁸³

Eksperimentalni teatar, kao, uostalom, i eksperimentalna poezija, često rad sa glasom – disanjem i zvukom koji je proizveden – posmatra kroz prizmu muzike. Od glasa koji pravilno, razborito i razumljivo izgovara tekst u tradicionalnom teatru, on postaje svojevrstan instrument pomoću kojeg je moguće vršiti modulacije i manipulacije u sâmoj zvučnoj pojavnosti teksta. Ovu tendenciju uočio je David Rezner (David Roesner), koji je istakao da je „muzikalizacija teatra“ važna pojava u savremenom pozorištu. U svojoj knjizi *Teatar kao muzika (Theater als Musik, 2003)* Rezner se bavi teatrom Martalera (Christoph Marthaler), Šlefa (Einar Schleef) i Vilsona i uočava da u njihovim poetikama zvuk zauzima značajno mesto. Estetska organizacija njihovih pozorišta se, prema Rezneru, gradi oko ritma, zvuka, tonaliteta govora i muzikalnosti izvođenja.⁸⁴ Na to upućuje i jedna Vilsonova izjava da bi „reči trebalo da se slušaju kao što se slušaju buka, zvuk, kao atmosferski elementi koji su sakupljeni zajedno u prostoriji“.⁸⁵

⁸¹ Cf. Helga Finter, „Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatralization of Voice“, *Modern Drama*, Vol. 26, No. 4, 501–517, 507–508.

⁸² Cf. Andrew McComb Kimbrough, op. cit., 203–205.

⁸³ Ibid., 207–208.

⁸⁴ Mladen Ovadija, op. cit., 24–25.

⁸⁵ Maria Nadotti, op. cit.

Budući da dolazi iz sveta vizuelnih umetnosti i arhitekture, očekivano je da Robert Vilson svoj teatar, prema uvreženom mišljenju, zasniva prevashodno na vizuelnim metaforama. Jelena Novak ističe da Vilson kao reditelj teatar/opere razumeva kao „metaforu muzejskog iskustva, fukoovskog arheološkog taloženja raznorodnih informacija koje je moguće dovesti u vezu na različite načine, (...) [kao] strukturu koja pokazuje vremensku kompoziciju vizuelnih i akustičnih elemenata.“⁸⁶ Moguće kombinacije scenskih elemenata ostavljene su publici na tumačenje. Stoga će svaki gledalac moći samostalno da konstruiše sopstvenu priču – kako i sâm Vilson naglašava: „Mi ne pokušavamo da kažemo šta je to ili šta znači. (...) Naš teatar je otvorena forma, a na publici je da budu otvorenog uma.“⁸⁷

Iako je tek 1976. godine po prvi put saradivao sa kompozitorom Filipom Glasom (Philip Glass) u produkciji opere *Ajnštajn na plaži* (*Einsten on the Beach*) koja će biti ključna za konceptualizovanje savremene opere, Vilson je svoja ostvarenja i pre toga nazivao operama. Međutim, termin opera je tu korišćen u svom izvornom značenju upućujući na delo/dela – opus/opera, poreklom iz latinskog jezika.⁸⁸ Ipak, sa jedne strane posmatrajući uticaj Artoovih jezika scene, a sa druge, objedinjavanje „dramaturgija različitih tekstova koje su se ‘rasipale’“ u mediju opere, može se reći da je ideja *Gesamtkunstwerk*-a, vagnerovskog sveukupnog umetničkog dela takođe uticala na Vilsonovu koncepciju teatra. Pomoću raznorodnih tekstova koji imaju jednak značaj u produkciji dela, on nastoji da stvara svojevrzne arhivske/muzejske/arhitektonske situacije, odnosno, strukture.⁸⁹

Vilson za svoja dela nije pisao tekstove niti je komponovao muziku. To su činili njegovi saradnici koji su, kao što ćemo videti, doprinosili emancipaciji pojedinačnih scenskih jezika od dramskog teksta. S tim u vezi, glas i jezik su svakako prisutni u Vilsonovom teatru, međutim, sa njima se radi na nekonvencionalan način. Prema rečima nekih kritičara, glas kod Vilsona ne predstavlja ništa više do tona ili zvuka,⁹⁰ dok je jezik takođe prevashodno u funkciji zvučnog efekta. Kako je to opisala Helga Finter, u tekstovima izvedenim u Vilsonovom teatru nema znakova interpunkcije, na kraju ostaje samo znak pitanja⁹¹ – znak pitanja koji označava otvorenost teksta i celokupnog dela za interpretaciju od strane gledalaca. U svojim ranim predstavama, pre nego

⁸⁶ Jelena Novak, *Opera u doba medija*, Sremski Karlovci-Noví Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007, 44.

⁸⁷ Andrew McComb Kimbrough, op. cit., 210.

⁸⁸ Jelena Novak, *Opera...* op. cit., 46.

⁸⁹ Ibid., 47.

⁹⁰ Helga Finter, op. cit., 504.

⁹¹ Ibid., 508.

što je započeo rad sa elektroakustičkim zvučnim postavkama, Vilson se oslanjao na manipulaciju zvukom i glasom koja referira na metode avangardnih zvučnih pesnika, a koje se oslanjaju na fonetsku zaleđinu jezika.

Godine 1974. Vilson je prvi put sarađivao sa mladim Kristoferom Noulsonom (Christopher Knowles) na predstavi *Pismo za kraljicu Viktoriju* (*A Letter for Queen Victoria*). Noulson, tada još tinejdžer, bio je autističan, a način na koji je tretirao jezik bio je fascinantna za Vilsona: „On bi uzeo obične, svakodnevne reči i uništio bi ih. One su postale molekuli koji su se uvek menjali, stalno raspadali, višeslojne reči, ne samo mrtav jezik“. ⁹² Pored toga što je bio angažovan kao jedan od pisaca, Noulson je imao i svoju glumačku ulogu u ovom ostvarenju. Naime, on i Vilson su se zajedno pojavljivali u pauzama između činova upuštali se u igru rečima koja se odlikovala kvazi-improvizacionim karakterom (što nije bila, jer su tekstovi unapred napisani) i, što je karakteristično za čitavo delo, odbacivanjem semantičkog značenja reči.

Jedan od ovih interludijuma podrazumevao je da dvojica umetnika grade ritam glasno izgovarajući abecedna slova, usložnjavajući pri tom postupak tvorenjem „klastera slova“ poput *hap, hath, hat*, pa i reči i rečenica. Bonnie Maranka (Bonnie Maranca) posebno izdvaja tekstualni odeljak koji se odnosi na elektrotočkove, podsećajući na podatak da su autistična deca često fascinirana kružnim oblicima. Pored toga, ona navodi da ovi „muzički dueti“ Vilsona i Noulsona deluju kao da su prirodno proizašli iz njihovog otvorenog odnosa, te da se kvazi-improvizacioni utisak dobija usled energičnosti i uzbuđenja kojim duet odiše. ⁹³

Numera „The Sundance Kid is Beautiful“ iz iste predstave se zasniva na ponavljanju, variranju i usložnjavanju naslovne rečenice. Pri tome, ovoga puta nisu reči te koje su tretirane tako da se u potpunosti *raspadnu* na slogove ili slova, već je tako posmatrana čitava sintagma *the sundance kid is beautiful*. Ovaj duet, u trajanju od otprilike osam minuta, tako predstavlja „razgovor“ u kojem se ova rečenica ponavlja u nedogled, nekada u nepromenjenom obliku, nekada sa varijacijama u vidu ponavljanja određenih reči ili zamene jedne od reči (*the sundance kid is beautiful* – *the sundance kid was beautiful*), ili pak ubacivanjem ‘stranih’ reči u izvođački *vergl*, gde se ta reč/rečenica ubrzo raspadne, gubeći se deo po deo ili se utapajući u poznati tekst, odakle takođe biva izbačena. Navešću transkripciju jednog dela numere: ⁹⁴

⁹² Mladen Ovadija, op. cit., 304.

⁹³ Bonnie Maranca (Ed.), *The Theater of Images*, Drama Book Specialists, 1977, 43–44, nav. prema: Andrew McComb Kimbrough, op. cit., 211.

⁹⁴ Izvod iz numere, između drugog i trećeg minuta na snimku. Snimak se može pronaći na linku https://ubusound.memoryoftheworld.org/dial_a_poem_poets/big_ego/Big_Ego_05-wilson.mp3.

N: Because the sundance kid was beautiful
 V: The sundance kid danced around a lot
 N: Because the sundance kid could dance around a lot
 V: Yeah, the sundance kid was beautiful
 N: Yeah, the sundance kid was beautiful
 V: Yeah... beautiful
 N: Beautiful, the sundance kid
 V: So beautiful
 N: So beautiful
 V: So very beautiful
 N: Houses, houses of trees
 V: A little bit beautiful
 N: A little bit beautiful
 V: A beautiful dancer
 N: A beautiful dancer
 V: A little bit beautiful
 N: Danced, danced around a little bit
 V: So, the sundance kid did the dancing
 N: So, the sundance did the dancing
 V: Yeah, the sundance kid does the dancing
 N: Yeah, the sundance kid does the dancing
 V: So, the sundance kid was beautiful
 N: So, the sundance kid was beautiful, beacuse the sundance kid was beautiful
 V: Because the sundance kid was beautiful
 N: Yeah, because the sundance kid was beautiful
 V: Yeah, because the sundance kid was beautiful
 N: The sundance kid, was beautiful
 V: Was beautiful
 N: Very beautiful, very, very, very
 V: Yeah the sundance kid was beautiful
 N: Because the sundance kid was very very very very very very very very beautiful
 V: Yeah, because the sundance kid was beautiful

Osim toga što se usled brojnih ponavljanja reči i rečenica gubi njihov smisao – reči počinju da zvuče čudno i *daleko*, nepoznato, kao da *taj zvuk nikako ne može označavati taj objekat* – treba ukazati i na ulogu samog glasovnog aparata na stvaranje određenog smisla, tj. privida razgovora. Naime, iako Vilson i Noulos u više navrata ponavljaju isti tekst, pogotovu kada se isti, uslovno rečeno, stih ponavlja više puta zaredom, oni intonacijom i bojom glasa *oponašaju*

situaciju pitanja i odgovora, zbunjenosti i odlučnosti. Kada reči izgube svoj prvobitni smisao zbog repeticija, ostaje zvučni, materijalni kvalitet glasa koji se može uporediti sa slušanjem razgovora na nekom stranom jeziku koji ne razumemo, tj. sa slušanjem performativnosti koju glas ispunjava bez razumevanja značenja teksta. Setimo se ovde slične situacije koju Mladen Dolar navodi u sličnoj izvođačkoj situaciji – koreografija glasa koju izvodi Čarli Čaplin upućujući na Hiltera upravo je ona o kojoj je ovde reč, koreografija glasa bez značenja, glasa koji se oslanja samo na svoju materijalnost i kontekst u kojem se glasom izvodi.

Upotrebljujući snimke Noulsovog glasa i u toku predstave, Vilson je radio na proizvođenju dodatnih efekata. U nekoliko navrata i sâm Noul bi se pojavio na sceni izgovarajući i ponavljajući besmislene slogove i reči, dok su ostali glumci izgovarali reči razumljivog svakodnevnog govora, međutim, fragmentirane tako da ne čine smislene i shvatljive narative. Kao i u prethodnim numerama, Noul piše i izvodi svoju deonicu kao beskrajne fonetske varijacije, koje u ukupnosti zvučnog materijala predstavljaju još jedan sloj, možda onaj najbliži primalno ljudskom, koji bi i Arto želeo u svom teatru.

Eksperimentom sa autističnim piscem i izvođačem, Vilson je iskristalisao određene potencijalnosti Artoove ideje o primalno ljudskom, kao i na prikazivanje deformiteta na teatarskoj i operškoj sceni. Kognitivni i čulni poremećaji zamenili su u ovom slučaju prikazivanje fizičkog invaliditeta i telesnih nedostataka.⁹⁵ Umesto bolesnih i 'izdeformisanih' tela, pa čak i uveliko etabliranog romantičarskog i ekspresionističkog lika lude žene (*madwoman*), Vilsonova preokupacija su kognitivne poteškoće/neobičnosti izvođača. Lik koji Noul tumači nije nužno i sâm bolestan. Važno je stanje svesti izvođača, njegov subjektivni impuls u polju primalno ljudskog, koji, kao takav, biva važan deo ukupne teatarske postavke, a njegov specifični odnos prema jeziku uslovljava i izrazitost glasovne manifestacije. U tom smislu, autizam je shvaćen kao sveukupno stanje bivanja, a ne bolest koju neko *ima* ili njome može biti zaražen.

Vilsonova fascinacija drugačijim – spacijalnim i vizuelnim – načinima organizacije jezika, tvrde teoretičari među kojima je i Arendel (Telory Davies Arendell), rezultat je nekoliko uticaja. Naime, usmerenost ka saradnji sa autističnim umetnicima, kao i postavljanju dela koja za temu imaju slike iz života značajnih figura kojima su ustanovljeni određeni poremećaji (poput npr. Alberta Ajnštajna), objašnjavaju se i Vilsonovom borbom sa govornim manama u detinjstvu.⁹⁶ Stoga se posebnost njegovog odnosa prema jeziku, narativu i

⁹⁵ Cf. Telory Davies Arendell, *The Autistic Stage – How Cognitive Disability 20th-Century Performance*, Rotterdam/Boston/Taipei, Sense Publishers, 2015, 2.

⁹⁶ Više u: *Ibid.*, 4–12.

specifičnosti njihovih glasovnih emisija mogu razumevati i kao ishod Vilsonove lične borbe sa kognitivnim poremećajima.

Jelena Novak označava opere saradnje Vilsona i Filipa Glasa kao „pevajuće arheologije“ konceptualizovane po strukturnom modelu arhiva.⁹⁷ Arhiv, dalje, upućuje na istovremeno i odvojeno postojanje materijala različitih po vrsti, što se u slučaju Vilsonovih ostvarenja može poistovetiti sa odnosom prema različitim teatarskim elementima. Pokret, gest, mimika, zvuk, kostimi, dekor, svetlosni efekti, svi elementi zajedno čine „neuzglobljenu, kolažnu strukturu opere“.⁹⁸ U poređenju sa Fukoovim tumačenjem arheologije znanja, koja je shvaćena kao istorija čiji je zadatak da dešifruje tragove koje je ostavio čovek, te poveže mnoštvo elemenata, učini ih relevantnim i postavi ih u međusobni odnos, Novak ističe da Vilson neguje analogan odnos prema prošlosti. Izdvaja se i njegov citat: „(...) Ne moraš da razmišljaš o priči zato što priča ne postoji. Ne moraš da slušaš reči jer one ništa ne znače. Mi vam ne dajemo slagalicu koji bi trebalo da složite, dajemo vam *slike da ih čujete* (istakla B.R). Na našu operu bi trebalo da idete kao u muzej“.⁹⁹

Opera *Ajnštajn na plaži* može se uzeti za paradigmatični primer postopere, u kojoj su na ‘arhivski’ način predstavljene slike iz života čuvenog naučnika.¹⁰⁰ U trajanju od gotovo pet sati, ovo delo sačinjavaju pet zglobnih komada i četiri čina, u kojima nema radnje i nema linearnog narativa. Libreto se delom sastoji od naziva brojeva i solmizacionih slogova, a delom od tekstova koji su pisali Lusinda Čajlds (Lucinda Childs) i Semjuel M. Džonson (Semuel M. Johnson), koji su imali i glumačke uloge, i Kristofer Noulsov. Noulsov tekst je i ovoga puta bio apstraktan, realizovan kao akumulacija reči i variranje fraza kao već oprobani model iz prethodne saradnje sa Vilsonom. Ostali tekstovi, „govori“, nisu apstraktni po svom sadržaju. Oni *meditiraju* o Parizu, *kontempliraju* o ljubavi i supermarketu. Međutim, oni nisu zamišljeni kao doprinos narativu već funkcionišu kao sasvim prirodno stanje lutanja misli, a pažnja se gubi sa glavnog toka radnje. Pa ipak, radnje i likova nema, a Ajnštajn se pojavljuje samo kao nema i statična figura. Tačnije, nema likova koji pevaju ili imaju narativnu funkciju.

Posmatrano iz ugla jezika i dramske radnje, u ovom delu dolazi do njihove potpune dekonstrukcije u smislu klasične narativne strukture. Glasova muzika je zasnovana na jednostavnim modelima koji prate deklamovane solmizacione slogove i brojeve. Zaštitni znakovi tradicionalne opere, impostirani

⁹⁷ Jelena Novak, *Opera...*, op. cit., 47.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Robert Schwartz, *Minimalists*, London, Phaidon Press Limited, 1996, 135, nav. prema: ibid., 48.

¹⁰⁰ Cf. Jelena Novak, *Postopera...*, op. cit., 27.

glas i stereotipno scensko ponašanje, takođe su prevaziđeni. Umesto toga, u *Ajnštajnu* slušamo glas koji govori, recituje i deklamuje slogove, utapajući se u celokupnu atmosferu ozvučavanja predočenih slika. Hijerarhijski, nema elementa, ili, artoovski rečeno, pojedinačnog jezika scene koji je vodeći; uvedena je svojevrсна demokratičnost koja uslovljava paralelno razvijanje vizuelnih i zvučnih jezika.

Postopera, ili, opera u doba medija, kako je Jelena Novak naziva, odlikuje se takođe ukidanjem granica između visoke umetnosti i popularne kulture, što je, kao što smo videli, karakteristično i za druge umetničke pravce. Utemeljenost na novim medijima, kako i sâm naziv predlaže, otvara nove mogućnosti rada na teatarskoj sceni. Konkretno, u *Ajnštajnu na plaži*, Novak ističe efekat trбуhozborstva koji nastaje usled upotrebe mikrofona i ozvučenja, koji, takođe, do tog momenta nisu korišćeni u operskim produkcijama.¹⁰¹ Ozvučavanjem glumaca/plesača, njihovi glasovi postaju 'udaljeni' od njih, čuju se sa zvučnika, i nije ih lako moguće povezati sa telima koji ih proizvode. Dobija se utisak da glasovi dolaze iz radio aparata, što je Vilson i želeo.

Tu počinje igra čula vida i čula sluha, gledanja i slušanja. Naime, ukoliko vidimo telo koje govori, a glas dolazi iz drugog izvora, dobija se, kao što kaže Novak, trбуhozborачki efekat – doduše, čudan, jer telo izvođača postaje telo lutke iz koje bi glas trebalo da izlazi, a zvučnik je *pravi* izvor zvuka. Međutim, ukoliko oko iz nekog razloga ne poveže glas iz zvučnika sa telom koje govori (glumci su leđima okrenuti publici, izgovaraju tekst u ležećem položaju, ili, čak, publika slabo vidi?), tada se stvara utisak Šionovog akuzmatičkog glasa – doduše, čudnog, jer znamo da zvuk dopire iz zvučnika, ali isto tako *znamo* da taj glas mora pripadati određenom telu na sceni. Korišćenje prethodno snimljenih materijala oglašavanja, kao što je to bio slučaj u delu *Pismo kraljici Viktoriji*, takođe nas asocira na prisustvo, iako ono možda eksplicitno nije na sceni. *Znamo* da glas mora pripadati telu.

Vilson takođe koristi i efekat „prerušavanja glasa“, koji smo već dotakli u vezi sa radom Lori Anderson. Ovde, međutim, nije reč o upotrebi elektronskih uređaja za manipulisanje glasom, već o imitaciji/prerušavanju prirodnim glasom. U govoru sudije „Svi muškarci su jednaki“ („All men are equal“), koji je Džonson napisao za postavku opere 1984. godine kako bi zamenio meditaciju o Parizu, sudija, muškarac, oponaša govor žene koja energično zbori za prava žena, imitirajući, štaviše, karikirajući visinu i žustrinu njenog govora. Na taj način, posredstvom parodiranja i stereotipizacije žena, problematizuje se odnos glasa, tela i roda, odnosno, dotiču se i interpretiraju aktuelna politička i rodna pitanja.

¹⁰¹ Cf. Ibid., 28–29.

Glas mesečevog deteta¹⁰²

Projekat *Moonchild* koji nastaje 2005. godine, realizovan je u saradnji kompozitora Džona Zorna i, isprva, tročlanog sastava koji su činili Majk Paton (vokal), Trevor Dan (Trevor Dunn, bas gitara) i Džoi Baron (Joey Baron, bubnjevi). Shodno svom stavu o improvizaciji kao legitimnom načinu komponovanja, Džon Zorn potpisuje i projekat sa Moonchild triom. Naime, ideja kompozitora kao inicijatora muzičkih zbivanja ovde je ostvarena na sasvim specifičan način – posredstvom *vođene improvizacije* koja je podrazumevala unapred realizovano usmeno navođenje i uputstva.¹⁰³ Muzičari su, dakle, vođeni usmenim dogovorom sa Zornom, imali zadatak da unapred stvore sopstveni jezik koji će se uklopiti u predviđeni okvir. Taj lični izraz svakog od trojice pojedinaca postaje potom prepoznatljivi upis. Instrukcije koje bi usmerile realizaciju i ukazale na izbor sredstava u tretmanu glasa stavljale su pred Patona zadatak oživljavanja „usmene rok tradicije“ u smislu „pevanja onoga što bi u rok/metal muzici svirali instrumenti“.¹⁰⁴ Dakle, zadatak muzičara je usmeno dogovoren, okvirno je određen žanr u kome se muzički tok kreće, a pronalaženje sopstvenog jezika i izrada pojedinačnih deonica ostavljeni su otvoreni, uz Zornov nadzor, dalja usmena upućivanja ili korekcije.

Uprkos tome što je broj Zornovih intervjuva i izjava povodom ovog projekta minimalan, njegovu osnovnu ideju u komprimovanoj formi otkriva sledeća kompozitorova izjava: „Kombinujem hipnotički intenzitet rituala (kompozicija) i spontanost magije¹⁰⁵ (improvizacija), i sve to u jednom modernom muzičkom formatu (rock)“.¹⁰⁶

¹⁰² Tekst izložen u ovom poglavlju proistekao je iz mog interesovanja za ovu temu, koje se manifestovalo u obliku dva teksta pisana na osnovnim i doktorskim studijama muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. U pitanju su seminarski radovi „Deca meseca: Džon Zorn i Majk Paton na rubovima muzike, komponovanja i pevanja“ (2014) pod mentorstvom prof. dr Vesne Mikić na predmetu Opšta istorija muzike i „Ritual, ekstaza i eksperiment u projektu *Moonchild* Džona Zorna i solo numeri *Litany IV* Majka Patona“ (2016) pod mentorstvom prof. dr Miška Šuvakovića na predmetu Primenjena estetika 2.

¹⁰³ Podsetiću da je Zorn svoje improvizacione projekte najčešće realizovao preko „arhivskih kartica“ (file cards) ili game komada (game pieces). Više u: Smiljka Milosavljević, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2011, 64–73.

¹⁰⁴ Ross Simonini, Intervju sa Majkom Patonom, http://www.believermag.com/issues/201301/?read=interview_patton (acc. 15.11.2013)

¹⁰⁵ Budući da je Zorn upotrebio reč magick a ne magic, mogli bismo da upotrebimo i termin 'magika', koji se pored termina 'magija', najčešće upotrebljava u hrvatskom jeziku. Pojam magika/magick koristi se u savremenim pokretima neo-paganstva, kako bi se napravila razlika između njihovih praksi i shvatanja magije u popularnoj kulturi.

¹⁰⁶ Thom Jurek, *Moonchild: Songs Without Words*, <http://www.allmusic.com/album/moonchild-mw0000408315> (acc. 14.11.2013)

Inspiracija ritualom u Zornovom opusu može se ispratiti i pre nego što je otpočeo rad na projektu *Moonchild* – posle albuma *Kristallnacht* iz 1992. godine, moguće sagledati niz tema koje su potaknute različitim aspektima religioznih rituala, misticizma i magije, zagonetki, fantazija, pa i misterija smrti, erotske ljubavi, ludila ili privatnih opsesija.¹⁰⁷ Pri tom, ove ideje prožimale su Zornovo celokupno stvaralaštvo, nezavisno od žanrovske odrednice. Zainteresovan za ovakvu tematiku, Zorn se okreće najupečatljivijim figurama prve polovine 20. veka. Projekat *Moonchild* inspirisan je, dakle, delima Antonena Artoa, učenju engleskog okultiste i mistika Alistera Kroulija (Aleister Crowley) i kompozitorskim rešenjima Edgara Vareza (Edgard Varèse).¹⁰⁸

Zapisi o ideji za ovaj projekat otkrivaju da je kompozitor kroz „spontanost magije“ želeo da oživi intenzivni hipnotički utisak rituala u modernom muzičkom formatu i žanru. Predstava i atmosfera rituala i spontanosti u ovom slučaju postignuti su izborom improvizacije kao tehnike komponovanja, te žanrovskim pravcima i, samim tim, izvođačkim smernicama u kojima se ova muzička zamisao odigrava. *Moonchild* projekat se, kao muzička predstava magije, misticizma, ritualnog šamanizma i dekadencije, nadovezuje na liniju Zornovog stvaralaštva inspirisanu transcendentnim mističkim temama. Indikativno je da je, kao direktna veza sa literarnom inspiracijom, naziv projekta najverovatnije potekao od imena okultnog romana Alistera Kroulija *Mesečevo dete* (*Moonchild*).

Kreacija Zornovog deteta meseca predstavlja sublimaciju izvesnog broja iskustava i afiniteta iz ranijih godina kompozitorevog stvaralaštva. Od samih početaka bavljenja muzikom, Zorn je eksperimentisao sa izvođačkim virtuozištetom, bukom i improvizacionom saradnjom. Takođe, jedna od karakteristika njegovog rada svakako jeste postmodernističko poigravanje žanrovima, njihovo izjednačavanje i fuzija. Njegovu pažnju najviše su zaokupljali žanrovi poput slobodnog džeza (*free jazz*), hard roka (*hard rock*), nekoliko podžanrova metal muzike (*death metal*, *speed metal*, *metal core*) i aranžmani klasične tradicionalne ili savremene muzike, a kasnije i klecmer i primenjena muzika.¹⁰⁹ Žanrovske odrednice poput eksperimentalnog metala/hardkora (*experimental metal/hardcore*) ili avangardnog metala (*avant-garde metal*)¹¹⁰ približavaju

¹⁰⁷ Cf. Bojana Cvejić, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Sremski Karlovci-Noví Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007, 225–227.

¹⁰⁸ Thom Jurek, op. cit.

¹⁰⁹ Cf. Bojana Cvejić, op. cit., 223.

¹¹⁰ Podžanr metal muzike koji se razvio stapanjem kompozicionih i izvođačkih principa progresivnog roka, *fusion* džeza i 'ekstremnih' žanrova poput *death metal*-a i *black metal*-a. Karakteristike ovog žanra su inovacije i eksperimentisanje sa izvođačkim tehnikama, instrumentima, zvucima i strukturom, kao i inkorporiranje drugih žanrova poput džeza.

nam zvučnu sliku kakvu stvara ‘nestandardni’ sastav *Moonchild* trija (vokal, bas gitara i bubnjevi) u prvim godinama saradnje.

Slika rituala, koji, u najopštijem smislu, razumevam kao propisani oblik ponašanja od kog se očekuje magijski učinak,¹¹¹ možda se, u tom najranijem periodu rada na projektu *Moonchild*, uobličila u numeri za solo glas koju Paton izvodi sam na sceni. Pri tom, kada kažem scena, mislim na binu koja je postavljena tako da se na njoj izvodi običan (rok) koncert, a ne pozornicu sa uređenom scenografijom. Pažnja je, dakle, u potpunosti usmerena na izvođača koji, u tradicionalnoj postavci, stoji ispred stalka sa uputstvima i izvodi svoj komad.

Uzimajući u obzir izuzetne vokalne izvođačke sposobnosti Majka Patona, kao i sklonost ka brojnim eklektičnim i eksperimentalnim projektima, može se reći da *Moonchild* projekat predstavlja svojevrsan vrhunac njegovog vokalnog eksperimentisanja.¹¹² Početkom devedesetih godina, Paton upoznaje Džona Zorna i iste godine započinje intenzivna dugogodišnja saradnja ove dvojice muzičara, kako u okviru rada na albumu Patonovog benda *Mr. Bungle*, tako i u Zornovom eksperimentalnom sastavu *Naked City*. Paralelno sa saradnjom sa Zornom, Paton je pevao u drugim sastavima i radio na projektima različitih žanrovskih usmerenja. Godine 1998. Paton osniva eksperimentalnu metal supergrupu¹¹³ *Fantômas*. Slobodno eksperimentisanje sa bukom, žanrovima i izvođačkim tehnikama koje su praktikovali dovelo je i do izvesnih oprečnih reakcija kritike – izdvaja se komentar izvesnog kritičara koji je stilsko usmerenje sastava *Fantômas* nazvao „dada-metalom“,¹¹⁴ aludirajući uz pogrđni prizvuk na ‘anti-umetnički’ pokret sa početka XX veka. Patonov izraz se u ovom projektu menja u odnosu na prethodne bendove – umesto izvođenja određenog teksta, on se odlučuje za vokalnu muziku i scat pevanje karakteristično za džez muziku. Zajedničke odlike ova dva stila izvođenja jesu pevanje na neodređene slogove sa fokusom na melodijsku komponentu, i improvizacija. Pored ovih stilova, Paton koristi i tehnike skrima (*scream*) i graula (*growl*) karakteristične za *black* i *death metal*.

Tokom turneje sa bendom *Faith no More* 1996. godine, Paton je u hotelskim sobama preko audio kasetofona snimio svoj prvi samostalni album, *Adult Themes for Voice*, koji će iste godine izdati Zornova izdavačka kuća *Tzadik*.

¹¹¹ Miško Šuvaković, „Ritual“, *Pojmovnik...* op. cit., 628.

¹¹² *Mr. Bungle*, njegov matični bend i, u nešto manjoj meri, *Faith no More* kome se Paton priključio 1989. godine, odlikuju se polizhanrovskim koncepcijama numera, sabiranjem raznih zvučnih uticaja i izraženom tendencijom ka eksperimentisanju sa izvođačkim aparatom.

¹¹³ Supergrupa je naziv za skup muzičara koji su ostvareni kao solistički izvođači ili u prethodnim sastavima. Ovi sastavi su uglavnom zamišljeni kao sporedni projekti muzičara.

¹¹⁴ Robin Walz i Elliott Smith, *Fantômas & The Avant-Guarde*, <http://www.fantomas-lives.com/fanto5>, (acc. 5.5.2014)

Žanrovske odrednice kao što su eksperimentalna muzika, *noise*, *avant-garde*, pa čak i zvučni kolaž, predočavaju zvučnu sliku ukupno 34 nekonvencionalne numere povezane u jednu celinu. Patonovi eksperimenti i eksploatacija ljudskog glasa vikanjem, vrištanjem, cičanjem, jecanjem i kašljanjem rezultirali su bukom isproduciranom tako da čine organski jedinstvenu i neretko bizarnu celinu. Paton realistično uspeva da simulira, između ostalih, zvuke samrtnog roptaja, potom zvuke snažnog napada kašlja ili plača, motora automobila, životinja i drugih.

Razvojni put *avangardnog* vokalnog stila Majka Patona nastavlja se sa početkom rada na projektima *Hemophiliac* (2000–2004) i *Moonchild* sa Zornom i traje sve do današnjih dana. *Hemophiliac* je zajednički projekat Džona Zorna, Majka Patona i Ikue Mori (Ikue Mori), ostvaren kao jedan album improvizovane eksperimentalne muzike. U pitanju je slobodna improvizacija na saksofonu, glasu i elektronicu, a album predstavlja snimak izvođenja sa jednog koncerta. Pored sabiranja vokalnih tehnika izvođenja bez teksta koje je Paton koristio, glas je u ovom projektu i elektronski obrađivan. Kritičari su okarakterisali ovo ostvarenje kao „improvizacionu muziku sa spoljašnjih rubova ludila“.¹¹⁵ Upravo takav opis može da predstavlja nit koja povezuje ovaj projekat sa Zornovim *Moonchild*-om. Ideja vođene improvizacije, koja u ovom slučaju podrazumeva da Zorn daje uputstva za izvođenje i rukovodi čitavim događajem, može biti povezana sa nekom od različitih vrsta obreda koji se mogu pronaći u Kroulijevoj knjizi *Mesečevo dete*, u smislu unapred pripremljenog ili dogovorenog redosleda izlaganja muzičkih odseka.

Ukoliko uzmemo u razmatranje da glas može služiti kao instrument kojim se postiže određeno značenje u komunikaciji, Mladen Dolar pravi razliku između govora i ‘ne-lingvističkih’ manifestacija glasa. U drugu grupu svrstale bi se pojavnosti glasa izvan govora; u zavisnosti od odnosa sa govorom one mogu biti predlingvistički i postlingvistički, odnosno, „prejezički“ i „postjezički“ fenomeni.¹¹⁶ To su, dakle, glasovi koji se javljaju pre i posle označitelja, tj. mogu se shvatiti kao glasovi koji *još nisu postali jezik* i glasovi koji su u određenom smislu *nadgradili jezički sistem*. Tako bi u „predlingvističke“ fenomene spadali kašljanje, štucanje, ‘gugutanje’ beba i vrisak, a u „postlingvističke“ pevanje i smeh. Svaka od ovih pojavnosti sa sobom nosi izvesno značenje i vezu između prirode, kulture, psihologije i strukture diskursa, koji se mogu protumačiti zavisno od konteksta u kome su dati. Pored fenomena koje Dolar navodi, uvela bih još i kategoriju plača (jecanja), koja, kao i smeh, može da postoji i na poziciji pre i posle jezika. U smislu dečijeg krika ono se svakako može

¹¹⁵ Više na: <http://www.progarchives.com/artist.asp?id=5161> (acc. 2.3.2014)

¹¹⁶ Mladen Dolar, *Glas...* op. cit., 36.

nazreti i u Dolarovoj podeli, međutim, smatram da plač može da se posmatra i kao postlingvistički fenomen na sličan način na koji to postaje i smeh. Ove manifestacije glasa značajno su 'opterećene' mogućim značenjima. Ako je čovek kulturalno sposoban za smeh, odnosno, parafraziranjem čuvene izreke o govoru, ako je čovek „životinja koja se smeje“, onda čovek isto tako može biti i „životinja koja plače“, iako možda ne i jedina takva.

Da bi glasom 'dočarao' ritualnu situaciju, Paton je posegao za različitim pre- i post-lingvističkim manifestacijama glasa i širokim dijapazonom vokalnih tehnika. Naime, budući da se ritualno u umetnosti obično realizuje kao ponašanje/delovanje/predstavljanje kojim se ukazuje na preistorijske, etnološke, etničke ili religiozne rituale, tj. na oblike ponašanja kojima se ističe izuzetnost, delotvornost i kodificiranost tog ritualnog ponašanja,¹¹⁷ izbegavanje jezičkih uputa je opravdano i, u određenom smislu, očekivano.

Sredstva koja Majk Paton koristi u numeri *Litany IV* bi se u odnosu na podelu Mladena Dolara mogla gotovo u potpunosti svesti na ne-lingvistička. Štaviše, budući da u numeri nema konvencionalnog pevanja (osim u jednom momentu, kada Paton peva deo melodije bez teksta), najčešće se prepoznaju manipulacije i ekstenzivno razrađivanje predlingvističkih fenomena – kašljanja, štucanja i vriska. Pored toga, može se čuti kolaž zvukova koji dočaravaju teško disanje, mučninu, histerični smeh ili pak jecanje. U drugom delu numere, Paton na kratko izvodi ritmički obrazac koji podseća na odsek *Vesnice proleća, ples mladih devojaka* iz baleta *Posvećenje proleća* Igora Stravinskog. Nije sigurno koliko je sam Paton upoznat sa ovim delom, no, interesantno je primetiti kako je moguće pronaći sličnosti u načinu predstavljanja i muzičkom kodifikovanju rituala u različitim muzičkim žanrovima i stiskim epohama. Izostavljanje teksta i standardnih muzičkih referenci u Patonovoj numeri upućuje na poruke 'sa spoljašnjih rubova značenja', ne uvek razumljive i jasne, kakve bi mogao da nam uputi čovek u transu.

Slučaj Patona i projekta *Moonchild* pokazuje se kao interesantan iz različitih uglova. Istakla bih da ovde dolazi do ne samo uticaja iz različitih umetničkih disciplina i pravaca, te značajnih umetnika, već i do susreta *umetničke* i *popularne kulture*, koje, u Zornovom postmodernističkom maniru, ruše granice, prevazilaze ideološke prepreke i ujedinjuju se u konačnom rezultatu. Posmatrajući stvari iz tog ugla, Patonove vokalne eksperimente ne bi trebalo posmatrati samo kroz prizmu 'umetničkog eksperimenta' – nikako se ne sme izgubiti iz vida do sredine dvehiljaditih već, može se reći, višedecenijska tradicija ekstremnih vokalnih tehnika u žanrovima *ekstremne metal* muzike. Takođe, Patonovo iskustvo u pevanju različitih popularnih žanrova poput roka,

¹¹⁷ Miško Šuvaković, „Ritual“, *Pojmovnik...* op. cit., 628.

fanka, džez i drugih, doprinelo je paleti sa koje je bilo moguće izabrati potrebne elemente za vokalni ritual u numeru *Litany IV* i kroz čitavu diskografiju *Moonchild* trija. Glas mesečevog deteta, dakle, nastaje iz ukupnosti različitih vokalnih tehnika i ne-jezičkih manifestacija glasa, vođenih svojevrsnim mističnim nagonom za eksperimentom.

Glas u *Teatru smeha – Rire / Laugh / Lachen*

Čovek kao *životinja koja se smeje* u performansu *Smeh* (2008) Antonie Ber otkriva nam još jednu svoju dimenziju.¹¹⁸ On, naime, *postaje životinja koja se smeje i ide u pozorište da bi gledala druge životinje kako se smeju*. Pri tom, pod ovim se ne misli na odlazak u klasično pozorište koje na svojoj sceni priređuje predstavu u žanru komedije, jer se glumcima u komediji nije posao da se smeju nego da izazovu smeh kod publike. U ovom delu teksta baviću se performansom Antonije Ber koji fokus sa klasičnog pozorišnog narativa preusmerava na jezik gestova i vokalnih manifestacija smeha koje su oslobođene svojih osnovnih konteksta, odnosno, koji na sceni proizvodi smeh, bez konačnog cilja da time nasmeje publiku. Radi se, dakle, o teatralizaciji jednog aspekta ljudske komunikacije i njegovoj kombinaciji sa određenim teatarskim elementima i jezicima, bez upotrebe teksta i dramskog narativa.

Antonija Ber, performerka, koreografkinja, režiserka i vizuelna umetnica, autorka je performansa *Smeh* trajanja oko 70 minuta. Ber je takođe i izvođačica ovog dela, čije bavljenje fenomenom smeha možemo staviti u odnos sa Dolarovim objašnjenjem da je smeh u isti mah i pre-simbolički fenomen i fenomen koji je izvan simboličkog. Naime, Dolar tvrdi da smeh nije samo glasovna manifestacija koja je postojala pre (jezičke) strukture i koja je u nju naknadno 'uhvaćena', već da je, kao što je i spomenuto, smeh jedan visoko kulturnalan proizvod koji može da deluje kao povratak na životinjsko.¹¹⁹ Povratak na životinjsko ovde razumevam kao nemogućnost čoveka da u potpunosti racionalizuje svoje fizičke reakcije u toku smejanja. Upravo u tom polju, između pre-simboličkog i postlingvističkog, Antonia Ber razvija svoju platformu za virtuožno izvođenje smeha na pozorišnoj sceni, pri tom elaborirajući važnost uspostavljanja odnosa izvođača sa svojim telom i sa publikom.

Osnovna ideja – da se ukloni narativ i zadrži samo sirovi emocionalni izraz¹²⁰ – konceptualno povezuje tri ostvarenja ove umetnice u svojevrsnu

¹¹⁸ Ovim putem se zahvaljujem kolegini Bojani Robinson, koja mi je skrenula pažnju na ovaj fantastični projekat Antonije Ber.

¹¹⁹ Cf. Mladen Dolar, *Glas...* op. cit., 45.

¹²⁰ Antonia Baehr, Xavier Le Roy, „Rire / Lachen / Laugh“, *Le Journal des laboratoires*, 28–37, 28.

celinu. Pored *Smeha*, to su još i njena ostvarenja *Holding Hands* (2001) i *Un après-midi* (2003), u kojima ona takođe nastoji da ogoli ljudsku emociju i oslobodi je uobičajenog opterećenja, pratećih efekata, etičkih, psihoanalitičkih i filozofskih interpretacija.¹²¹ Cilj umetnice je, takođe, da postane svojevrsno ogledalo, odnosno, odjekom sâme publike, gde je na taj način, pogotovu u delu *Smeh*, moguće proizvesti reprezentaciju gledaočevog sopstvenog performansa.

Odnos sa publikom u *Smehu* je, kako se vidi iz inicijalne ideje, temeljno promišljen. Od samog početka, Ber radi na uključivanju publike u svoj performans i, u zavisnosti od konteksta, računa na njihove pozitivne i negativne reakcije. Važno je napomenuti da se u ovom performansu (kao i u njenim drugim delima) Ber vraća tradicionalnom odnosu izvođača i publike radi izučavanja konvencija klasičnog zapadnjačkog pozorišta. Okrećući se, tako, od tendencija savremenog teatra koji napušta striktnu podelu publike i scene, Ber radi sa konceptom „četvrtog zida“, kojim se u istoriji teatra i baleta publika odvajala od dešavanja na sceni i postavljala u poziciju – može se čak reći i – nepristojnog posmatrača, koji zadire u privatnost likova na sceni. Ber ističe da ona, kao što smo i videli, nema nameru da ignoriše publiku, ali ukazuje takođe na činjenicu da, odvajajući mesto za publiku od scene na kojoj se nalazi, ona ipak radi sa konceptom imaginarnog zida između nje i gledaoca. To se dalje ispostavlja kao važan deo koncepta, pogotovu imajući u vidu da je, kako ona kaže, „poprilično čudno biti sam na sceni i smejeti se“.¹²²

U vezi sa tim, oslanjajući se na napise Gertrude Stajn,¹²³ Ber tvrdi da u pozorištu uvek postoji međuprostor između izvođača i publike koji ih odvaja, kako fizički, prostorni, tako i emocionalni, psihički. Može se reći da taj jaz opstaje i u situacijama kada performer i gledaoci nisu fizički odvojeni, osim, smatra Ber, kada je u pitanju smeh koji postane *zarazan*. Drugim rečima, kada publika na izvođenju performansa *Smeh* počne nezadrživo i nekontrolisano da se smeje, čineći da i Ber, reagujući na njihov smeh, može na trenutak ‘iskliznuti’ iz sopstvene uloge, tada međuprostor nestaje i dva entiteta postaju celina sa zajedničkim emocionalnim i fizičkim reakcijama. Refleksnim reakcijama publika postaje u hor smeha, koji prati izvođačicu na sceni. Pri tom, uočava se stanje čuđenja i neprijatnosti u kojem mogu da se nađu i jedna i druga strana:

¹²¹ U performansu *Holding Hands* u fokusu je monolog, a u *Un après-midi* to je dijalog; oba performansa odbacuju narativ i usredsređuju se na emotivni efekat. Više na: Antonia Baehr, Xavier Le Roy, „Interview Antonia Baehr / Xavier Le Roy“, transl. by Charles Penwarden and Maya Dalinsky, 2008, <http://sarma.be/docs/2945>

¹²² Cf. Antonia Baehr, Isabell Spengler, *Two Friends and More Than Four Walls. A lecture on relationships between performance and film*, transcription and proofreading: William Wheeler, Berlinale, 2010, 16–17.

¹²³ Antonia Baehr, Xavier Le Roy, „Rire / Lachen / Laugh“, op. cit., 29.

očekivano je da publici isprva bude neprijatno i da se pita zbog čega i na koji način se izvođačica sama smeje na sceni, dok Ber ističe da njoj situacija postaje naročito čudna onda kada može da čuje grohotan smeh iz publike, ali da ne vidi lica i tela koja to čine.

Smeh zadržava jaku vezu sa telom, a ona je ovde, štaviše, i potencirana: „[n]ije li smeh samo ostatak jednog sistema, jedne strukture, jednog okvira? Ja sada uzimam društveno normirano telo kao ram. Glasan smeh otvara telo, pljuvačka, slina i kašalj izlaze iz njega. To nije lepo. To je gotovo nepristojno“.¹²⁴ Ber, dakle, želi da zadrži telesnu i emotivnu akciju i reakciju, izuzimajući „središnji“ deo ovog društveno-kulturalnog produkta – ekspresivni potencijal smeha ovde se ispituje nezavisno od društvenih situacija u kojima se on javlja, od šale, viceva, humora ili radosti. Umesto toga, pažnja je usmerena na sâm čin smejanja, na zvuk, formu, muzikalnost, ritam, gestualnost i koreografiju izvođenja. Pri tom, Ber postavlja pitanje svesnog delanja naših akcija u toku smejanja: „[...] naglašava se fizikalnost našeg ponašanja. To menja način na koji razmišljamo o sebi. Pitanje je, takođe, ‘gde se nalazi svesni trenutak naših akcija? Možemo li i dalje da manipuliramo njima ili ne?’“.¹²⁵ Sa jedne strane nalazi se, dakle, telo koje je normirano prema društvenim pravilima, a sa druge, telo koje proizvodi glasovni fenomen koji je istovremeno oslobođen lingvističkog, a opterećen kulturalnim značenjem. Pokušaj kontrolisanja fizikalnosti smeha ovde je prevashodno zasnovan na zapisu iz kojeg se smeh izvodi.

Performans *Smeh* zapsan je u knjizi *Rire / Lachen / Laugh*¹²⁶ koju je Antonija Ber dobila na poklon od porodice i bliskih prijatelja. Ova ‘partitura smeha’ nastala je kao odgovor na pitanje Antonije Ber „ko sam ja u očima drugih?“, kada su „drugi“ konstatovali da je ona *osoba koja se smeje*. Kao neko ko se puno smeje, tražila je od svojih bližnjih da zapišu njen smeh što je vodilo ka nastanku knjige koja sadrži partiturne, akcione i druge varijante zapisa smeha koji su poslužili kao osnova za performans. Pojedinačni komadi zapisani su, dakle, poput muzičke partiture, akcionog pisma i verbalnih uputstava, kao i kombinovanjem ovih načina beleženja. U partiturama su uglavnom obeležene dinamika, tempo, približne visine tonova, učestalost i način izgovora sloga „ha“ i slično. Postoje, takođe, i komadi čija su uputstva dočarana slikom, odnosno crtežom koji upućuje na gestove koje treba izvesti paralelno sa verbalnim uputstvom za smeh.

¹²⁴ Antonia Baehr, *Manifestation von Klang und Körper*, 22, nav. prema: Gordon Kampe, „Gefährliches Material: Über das Lachen in neuer Musik“, in: Gordon Kampe (Ed.), *Zum Brüllen!: Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016, 173–188, 183.

¹²⁵ Antonia Baehr, Xavier Le Roy, „Interview Antonia Baehr / Xavier Le Roy“, op. cit.

¹²⁶ Antonia Baehr, *Rire, Laugh, Lachen*, Paris, Les Laboratoires d’Aubervilliers, 2008.

Ber izvodi *Smeh* tako što pred sobom ima knjigu kao partituru. Partitura koju ima sa sobom ima dvostruku funkciju: da služi kao ‘uputstvo’ za izvođenje i kao ‘opravdanje’ za smeh.¹²⁷ Naime, upućujući na prvu reakciju publike koja podrazumeva osećanje neprijatnosti i gotovo podsmeha zato što se osoba na sceni smeje „bez razloga“, Ber ističe da partitura koju ima sa sobom može da posluži kao razlog za takvo smejanje. Ona se smeje *jer tako piše* u notama, scenariju, uputstvima. To umanjuje tenziju, smatra ona, jer bi bilo „nepodnošljivo da nema razloga da se smeje“ sama pred publikom.¹²⁸ Komade izvodi sedeći za partiturom ili stojeći, a svaka od ovih pozicija podrazumeva i dodatnu koreografiju pokreta naznačenu u zapisu.

O tome koliko je velika uloga tela i pokreta govori i koncepcija komada u kojem Ber konstruiše svojevrsnu igru. Igra je zamišljena kao vrsta razvojnih varijacija u kojoj Ber, sedeći za partiturom, desnom rukom opisuje trougao u umerenom tempu i postepeno uvodi slogove i zvuke smeha u svakom sledećem pokretu ruke. Uz svako novo opisivanje trougla, ona je dužna da ponovi sve elemente iz prethodnog, dodajući pri tom i nove. Ovaj komad može se okarakterisati i kao igra izdržljivosti, budući da u jednom trenutku postaje fizički nemoguće izvesti i ponoviti sve što je prethodno ‘zadato’.

Većina komada koji čine *Smeh* napisani su za jednog izvođača, međutim, ima i onih u kojima Ber dobija podršku drugih umetnika putem zvuka. U komadu „Teremin haha“ ona izvodi duet sa instrumentom teremin, koji na specifičan način imitira zvuk njenog smeha (vidi Ilustraciju 11). U jednom od sledećih komada preko razglasa se pušta snimak razgovora umetnice sa njenom majkom, te snimak smeha članova njene porodice koji je Ber sama priredila. Njen partner u jednom komadu postaju i loptice, koje, u odnosu na učestalost kojom odskaču od zemlje, postaju putokaz koji Ber prati u brzini pokreta dijafragme i smene slogova. Tu je i uvećavajuće staklo iza kojeg umetnica stoji gledajući ka publici tako da joj glava biva uvećana, dok je usput i njen smeh pojačan, distorziran i reverbiran tako da dobija groteskni karakter nalik liku iz noćne more.

„Možeš li, molim te, da se smeješ u trajanju od sedam minuta?“ (Could you please laugh for seven minutes?) naziv je jednog od komada. Uputstvo je ispisano u formi pisma, počevši od molbe koja glasi slično naslovu: „Antonija Ber, možeš li, molim te, da se smeješ u trajanju od petnaest minuta?“. Trajanje smeha je, prema uputstvu, proizvoljno, od milisekunde, pa sve do dana, godine ili do kraja života. Potrebno je odrediti tačan vremenski okvir i pridržavati ga se, usput proveravajući i ispravljajući sopstveni smeh. Kada vreme istekne,

¹²⁷ Antonia Baehr, Xavier Le Roy, „Interview...“, op. cit.

¹²⁸ Ibid.

zaustaviti se i zahvaliti se samoj sebi. Ovaj ‘zadatak’ Antonija Ber rešila je tako što je na scenu donela mali monitor na kojem se pušta njen snimak, na kom čitav kadar zauzima njena glava, povremeno izgovarajući tekst poput opaski „Možeš li, molim te, da se smeješ u trajanju od sedam minuta?“, „Stani, stani. Nije bilo dovoljno ubedljivo. Ispočетка“, „Veoma dobro“, „Smeješ se kao žena“ i slično. Na kraju, ‘snimljena’ Antonija Ber se zahvaljuje ‘pravoj’ i komad je završen.

WILLIAM WHEELER & NICOLE DEMBÉLÉ

Theremin haha
Duet for theremin and laughing voice
Duo pour theremin et voix qui rit

by/de William Wheeler
& Nicole Dembélé

I. 1. (presto, allegro vivace)

performer: β \nearrow slap thigh silently = cue to start / *tappe-cuisse silencieus = signe du départ* performer lip-synchs the laughing sound of the theremin until 2. / *per-formeuse. rit en playback sur le son du theremine jusqu' à 2.*

theremin: *ma!* *la ha ha ha ha ha ha ...* *ho ho ho ho ho ho ho*

theremin: *piano (deux soupirs / two sighs)* *haa, haa,*

theremin: *ma!* *la ha ha ha ha ha ha* *ho ho ho ho ho ho* *ppp* *haha, haha, haha,*

theremin: *pp* *haha*

theremin: *p (deux soupirs / two sighs)* *haa, haa,*

theremin: *ma!* *la ha ha ha ha ha ha* *ho ho ho ho*

theremin: *ppp* *haha, haha!* *haha, haha!* *la ha ha* *ho ho ho ho* *la ha ha ha*

theremin: *ma!* *la ha ha ha ha ...*

theremin: *pp* *ma!* *la ha ha ha* *ho ho ho* *la ha ha* *ho ho ho*

theremin: *ppp* *haha, haha* *ho ho ho ho*

40

Ilustracija 11: komad *Theremin haha*, detalj

Copyright: Antonija Ber

Umetnica je, dakle, kako bi verodostojno izvela igru onoga ko opominje i onoga ko radi pod pritiskom, ovde rešila da se ‘klonira’, stvorivši autoritetnu figuru koja će je nadgledati i opominjati. Na taj način proizvodi se nekoliko

neobičnih dueta: duet Antonije Ber, autoriteta sa monitora, i Antonije Ber, izvođačice, te duet prethodno snimljenih i živih događaja, kao i onaj između manifestacija glasa u lingvističkom i ne-, odnosno, post-lingvističkom obliku. Iako se emituju putem malog monitora, glava i glas imaju nadređenu poziciju u odnosu na izvođačicu na sceni. Ber je ukazala na to da je izbor ovog vida autoriteta bio uslovljen i činjenicom da ljudske manifestacije glasa osciliraju u različitim talasnim dužinama u odnosu na zvuk emitovan sa ekrana.¹²⁹ Osim toga, na osnovu toga što je autoritet predstavljen jezikom i medijima, mogu se još izvesti zaključci da jezička struktura ipak poseduje veću moć u odnosu na nelingvističku manifestaciju glasa kao što je smeh. Emancipacija smeha od društveno-kulturalne mreže nije, stoga, u potpunosti uspela, barem ne u ovom komadu – smeh je bio pod direktnom kontrolom jezika.

Izolovanje smeha iz njegovih primarnih konteksta u performansu Antonije Ber može da se shvati kao subverzivno delovanje u odnosu na sistem jezika.¹³⁰ Kao i smeh, muzika i, još važnije za ovu temu, pokret, takođe nisu apstraktni – oni su opterećeni sociokulturalnim porukama, sadržajem i referencama. Društveni konstrukt smeha ovde biva ogoljen u kontekstu pozorišta, koji je takođe društveni konstrukt, čime su uspostavljene nekolike veze u kojima zahtev teatra (predstavljen slikovito, primera radi, kao Antonia Ber u monitoru) nadilazi i kontroliše izvedbu smeha. Smeh i teatar se, takođe, međusobno dopunjuju, ispituju ali i isčuđavaju: *zašto se ova žena (sama) smeje na pozornici klasičnog teatra?* Uvodeći novu nenarativnu formu u klasično pozorište, Ber istražuje njegove granice, a postavljanjem pitanja virtuoznosti u izvođenju smeha, ona u teatar uvodi novu vrstu telesnosti.

Emitovanje glasa posredstvom smeha podrazumeva njegovu neopozivu vezu sa telom. Povezujući Labelovu konstataciju da karakteristični pokreti usta pri govoru mogu uticati na razvoj i formiranje ličnosti, možemo da kažemo da je situacija sa smehom analogna. Vokalno telo koje se smeje je jedinstveno, a smeh je neponovljiv. U slučaju performansa Smeh, napravljen je pokušaj da se zamrzne sâm efekat, odnosno, telesna reakcija na nešto što bi podstaklo smeh. Smeh ovde biva donekle zamrznut u zapisu i instrukcijama koji nastali na osnovu smeha umetnice i njoj su posvećeni, a, iako nikada ponovljen na isti način, smeh nastavlja da živi u prepoznatljivom glasu, te telu koje ga emituje, vokalnom telu Antonije Ber.

¹²⁹ Antonia Baehr, Isabell Spengler, op. cit., 17.

¹³⁰ Cf. Gordon Kampe, op. cit., 183.

IZVOĐENJE EPILOGA

Performativnost, odnosno, izvodljivost glasa, sa jedne strane i eksperiment, sa druge, bili su inicijalne tačke iz kojih se granala ova studija. Izvođenje glasa je istovremeno nužan način njegovog postojanja i uslov za sva dalja istraživanja. Stoga mi, u ovom trenutku, prostori misaonih, fantazijskih, saučesničkih, kreativnih, psihotičnih glasova, glasova u glavi, nisu bili u fokusu. Naprotiv, zanimali su me *otelotvoreni*, glasni, izgovoreni, otpevani, rečju, izvedeni glasovi, koji se neminovno dovode u vezu sa telom, a poslednično i politikom i jezikom.

Osim toga, pitala sam se na koji način i u kojim sferama umetnosti glas može da izvede eksperiment. Dalje, pitala sam se šta se tim eksperimentom postiže i koji je status glasa/tela/jezika pre i posle izvođenja eksperimenta.

Usredsređenje na pojedine veoma aktuelne teorije glasa, kao i pogled 'unazad' koji je obezbedio istorijski kontekst statusa glasa u izvođačkim umetnostima, trasiralo je put ka određenim zaokruženjima celina koje se odnose na vezu glasa i jezika, uloge glasa u politici/političnosti, te odnosu između glasa i tela koji je u korist metafizike bio zapostavljen i skrajnut. Tako, pitanje jezika i glasovnih manifestacija, kao što je i pokazano, istražava kao atraktivno kako za teorijska – lingvistička, psihoanalitička – razmatranja, tako i za praktična delanja. Jezičko/vokalni eksperiment teži ka širenju vokalnih tehnika, zvučnog dijapazona, uključivanju ne-lingvističkih i pred/post-simboličkih emisija glasa, najčešće sa ciljem razaranja ili bar slabljenja jezičkog sistema. Političko pitanje glasa, rečeno je, počiva već u jezgrima društvenosti i subjektivizacije. Performativnost glasa ispostavlja se kao ključna za bivanje subjekta u društvu i njegovo političko delovanje. Pored toga što se svaki iskaz može tumačiti kao politički u određenom smislu, *viva voce* praksa u crkvenim, političkim i drugim okvirima, kao i otvoreno aktivističko oglašavanje takođe su uslov za

funkcionisanje pojedinaca u društvu, te društva u celini. S tim u vezi, otvara se polemika o subjektivizaciji tela posredstvom glasa, koje se isto tako može smatrati i političkim pitanjem. Sa druge strane, odnos između tela i glasa dalje osvetljava putanje kojima se već kreću Label – koji tvrdi da telo ostaje ‘zakačeno’ za glas koji je izveden – i Dolar – koji zastupa tezu da se glas projektilski odvaja od tela što ga čini neuhvatljivim i pravi jaz između ova dva elementa. Taj jaz, situiran između glasa i tela koji prepoznaju savremeni psihoanalitičari poput Dolara i Žižeka, vraća nas na pitanje objekta glasa, njegove (ne)telesnosti i kruženja u prostoru između iščezavanja glasa već u trenucima izvođenja i njegove fetišizacije. Objekt glas, nesvodiv na jezičko značenje, proces označavanja, individualnost i telesnost glasa, u isto vreme figurira u svim prethodno postavljenim problemskim mestima i iz njih se izuzima.

Na početku je istaknuto da se prakse koje su razmatrane u ovoj studiji kreću u liminalnom prostoru, bivajući konstantno između dve (ili više) mogućnosti postojanja i pri tom ne postajući nijedna od njih. Taj prostor hibridne prirode, kao što je pokazano u studijama slučaja, nastaje kada se *muzički glas* otvori ka teatru, popularnoj kulturi, tehnologiji, kada *poetski glas* počne da stremi muzikalizaciji i ritualizaciji izvođenja ‘po cenu’ jezika i značenja, kada *teatarski glas*, onaj koji se ugleda na artovske pozorišne postavke, u skladu sa idejom emancipacije pojedinačnih jezika scene počne da ispituje zvučno/muzikalno u izvođenju, odbacujući narative.

Tako, Kurt Šviter u *Ursonati* ne piše poeziju jezika, ali referira na njegovu zvučnost, tačnije, računa na semantičku sugestiju koju glas izvodi. Njegov jezik nije nemački, ali tako zvuči, što je dovoljno da se kaže da jezik nije u potpunosti prevaziđen. Mekaferi piše o tim pokušajima apstrahovanja glasa iz jezika u gotovo ritualnim, u određenoj meri i improvizovanim, izvođenjima. Njegov glas, samostalno ili u umetničkim grupama sedamdesetih godina, radi sa nagonim i grlenim manifestacijama, pri tom utičući na proširivanje tehnika u izvođenju koje se posle prepoznaju ne toliko po jasnoj niti koja je vodila od jednog do drugog umetnika, već po zvučnosti i simulaciji rituala, u, žanrovski posmatrano, *crossover* eksperimentalnom izvođenju Majka Patona. Savremena izvođenja *Ursonate*, poput onih koje su upriličili razmatrani Jap Blonk i Kristijan Bok, otkrivaju da je Šviterova partitura i danas okidač za iznalaženje novih načina i nadogradnje vokalnog izvođenja.

Artoov otklon glasa i tela od narativa tradicionalne pozorišne drame, podstakao je u drugoj polovini 20. veka pravi umetnički pohod na iznalaženje celokupnosti čistog i telesnog scenskog izraza. Glas, kao jedan od činilaca te scene, nije više u nadležnosti narativa i drame, već nastoji da inkantacijom deluje isključivo na čula. U kontekstu muzikalizacije teatra, te sâmog govora

za koji takođe više nije važna njegova semantička vrednost, Vilson u saradnji sa Noulsonom na nov način čita i ispunjava manifestne zahteve Artoovog teatra. Savremenu interpretaciju teatarskog komada nudi i Antonija Ber, koja svojim eksperimentalnim performansom iznova postavlja poznate elemente tradicionalnog teatra i svakodnevice, ali im menja mesta i uloge.

Hronološki gledano, ispostavlja se da je glas pevača, odnosno, pevačice, najkasnije oslobođen. Međutim, od teorijskog i izvođačkog proboja Keti Berberijan krajem pedesetih godina, pale su barijere između muzike i teatra, visokoumantičke, neoavagardne muzike i popularne, pop-art kulture, žena i tehnologije. U tom smislu, imajući u vidu sve frontove na kojima se odvijala borba za ljudska prava, sledeća generacija pevačica i umetnica, poput Dijamande Galas i Lori Anderson, i dalje produbljuje ozbiljnost novostečenog statusa 'sveukupne' umetnice/izvođačice. Glas, postmoderna polistilističnost i kolažnost, aktivizam, tehnologije i vokalno prerusavanje ili amplifikovanje glasa izvođeni su ovde kao sasvim aktuelna političko-umetnička praksa.

Transformacija vokalnog virtuoiziteta od izražajnosti, artikulisanog i ubedljivog izvođenja teksta u poeziji i teatru, te pevačkih bravura u muzici, ka raznorodnom skupu pojava i tehnika kojima smo posvedočili u studijama slučaja, svakako se mora razumeti u kontekstu savremenosti. Pomoću proširenih vokalnih tehnika, kao i tehnoloških manipulacija, vokalni virtuoizitet osvaja nova polja sa ciljem ubedljivosti koja pristaje današnjici. Primetiću da se, u eksperimentalnim projektima umetnika kojima sam se ovde bavila, virtuoizitet oblikovao težeći reafirmaciji i svojevrsnoj emancipaciji čovekovog monstuoznog, sa namerom da tako načini značajniji udar u umetničkom ali i političkom smislu. Umetnici su, ostavljajući jezički sistem po strani, pokušavali da 'hodaju po žici' istražujući granice ljudskog/monstuoznog ponašanja, razumevanja i *oglašavanja*. Njihovi glasovi ne zvuče ljudski, razumno, predodređeno postojećim sistemom. Oni su sasvim ljudsko neljudski, zazorni, a opet ih svaki pojedinac može prepoznati u sebi.

Od *Umetnosti* do *umetnosti*, od tradicionalnih do proširenih vokalnih tehnika, od jezika ka drugim oblicima oglašavanja, od metafizike do telesnosti, fizičkog sveta i subjektivnosti, razmatrani eksperimentalni glasovi virtuoizno se poigravaju svaki sa gorućim pitanjima svog vremena. Kao takvi, oni su jedni od nosioca umetničkih baklji koji u 20. veku podrivaju jezički sistem i obogaćuju tehničku paletu umetničkog izraza, upućuju na telesnost, subjektivnost i vidljivost izvođača, približavaju u svom liminalnom prostoru različite aspekte ljudskog stvaralaštva i života, te se stoga pokazuju kao politički pregnantni i interventni faktori.

PRILOG

NOVI VOKALITET U SAVREMENOJ MUZICI (1966)¹

Keti Berberijan

Šta je (taj) Novi vokalitet koji toliko pretilo staroj gardi? To je glas koji na raspolaganju ima beskrajn opseg vokalnih stilova, prihvatajući istoriju muzike kao i odlike samog zvuka koje su možda marginalne za muziku, ali su fundamentalne za ljudska bića. Za razliku od instrumenta, koji se može zapakovati i odložiti nakon upotrebe, glas je nešto više od instrumenta, upravo zato što je neodvojiv od svog interpretatora. On se kontinuirano pozajmljuje brojnim zadacima našeg dnevnog života: svađa se sa mesarom zbog goveđeg pečenja, šapuće slatke reči u intimnim trenucima, vičući vređa sudije, traži uputstva do restorana *Piazza Carità*, itd. Osim toga, glas se izražava komunikativnim „bukama“ kao što su jecanja, uzdisanja, coktanja jezikom, vrisci, stenjanja, smeh. Štaviše, glas ima kapacitet za različite tipove vokalnih emisija, među kojima su dva koja se do danas smatraju nezakonitim, a prilično nepravedno – uzimajući u obzir da su ostavili traga na decirano ozbiljnim kompozitorima kao što su Šenberg, Debisi, Ravel, Bartok, itd – naime, ti stilovi povezani su sa džez i narodnom muzikom. Ove tradicije su takođe odrazi našeg društva: narodna muzika otkriva naše korene, a džez izražava *fleurs du mal du siècle*.

Verujem da moderni pevač treba da bude osetljiv i otvoren, čak i na empirijski način, prema ovim raznolikim aspektima vokaliteta, izolujući ih od konteksta lingvističkog uslovljavanja i razvijajući ih, umesto toga, kao „načine postojanja“

¹ Prevod sa italijanskog i engleskog jezika: Bojana Radovanović. Prema: Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kauppala and Pieter Verstraete (Eds.), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, 47–49.

glasa – prema muzičkoj integraciji mogućnosti i muzičkim stavovima koji još uvek nisu „zvanično“ katalogizirani kao oni koji iskrsavaju iz muzičkog iskustva i koji su krucijalni za dalji razvoj „novog vokaliteta“ (Ta novina, otkrivamo, postoji ipak samo u određenoj meri, kada se isprati njeno geneaološko stablo). Elementi koji konstituišu Novi vokalitet postojali su od pamtiveka: samo njihovo opravdavanje i muzička nužnost su novi. Ne želim da me pogrešno razumeju: novi vokalitet izrazito nije zasnovan na popisivanju više ili manje nezapisanih vokalnih efekata koje kompozitor može osmisliti i pevač izvesti, već na pevačevoj sposobnosti da koristi glas u svim aspektima vokalnog procesa, koji može biti integrisan fleksibilno kao i crte i izrazi na licu.

U ovom trenutku nameće se pitanje: kakve veze ova zvučna iskustva imaju sa muzikom? Savremeni slikar kao Dubufe koristi potpuno strane materijale u poređenju sa uljem, temperom i klasičnim akvarelom kada radi sa krilima leptira, sunderima, dlačicama iz brade i skorenim ostacima sa kotlova – šta bi moglo biti dalje od Mikelandđela, a ipak bliže obektima sa kojima u kontaktu u našim dnevnim životima? U poglavlju „Sirene“ u *Uliksu*, Džojks uvodi element buke preko onomatopeje. Tekst postaje verbalno ozvučavanje scene na javnom mestu, svojevrsni snimak. Zaista, njegov literarni „snimak“ bio je osnova za jedno od najlepših dela u polju elektronske muzike: *Thema (Omaggio a Joyce)* od Beria.

Moram ovde da naglasim da su tehnike snimanja i montaže imale fundamentalnu ulogu u vokalnoj muzici. Činjenica da je moguće snimiti zvuk ili zvukove magnetofonom, izolovati ih iz njihovog originalnog konteksta, slušati ih pojedinačno, kao zvuk, a potom ih modifikovati i kombinovati sa drugim zvučnim elementima koji pripadaju drugim zvučnim kontekstima, omogućila je muzičarima (i pevačima) da slušaju na načine drugačije od realnosti i od svih zvukova koji nam inače izmiču zato što ih apsorbuje i maskira akcija koja ih proizvodi i iskustvo koje ih provocira. Da bi se razumeo novi vokalitet, esencijalno je da se ustanovi da umetnost mora da reflektuje i izražava svoje sopstveno vreme; pa ipak mora da referira na prošlost, prihvatajući težinu istorije (kao što moja kćerka zavidi deci koja su rođena vekovima ranije zato što su imali da uče manje istorije!); mora se, uz očigledno stvaranje prekida, obezbediti kontinuitet koji pripada sadašnjosti i, u isto vreme, ostavlja otvorena vrata za budućnost. Još jedna funkcija snimanja je dokumentacija stvarnih zvukova: interpretacija koje se u datom trenutku smatraju stilski i tradicionalno savršenim, ali se sada pokazuju kao precenjene iz ugla nemilosrdnog dokaza vinila. Interpretacija evoluirala zajedno sa društvom. U teatru takođe, ono što je smatrano brilijantnim izvođenjem pre 40 godina postaje nepodnošljivo arfiticijalno danas. Rekla bih da je povećana rasprostranjenost umetničkih formi, velika brzina kojom su one apsorbovane u kulturu (ne nužno *haute culture*), multiplikacija sredstava zabave

za mase kao nikada ranije, sve ovo ne samo da čini, nego takođe i doprinosi, esencijalnoj evoluciji interpretacije.

Imati tradiciju jednako je važno kao imati majku i oca koji omogućavaju rođenje – ali neizbežni momenat kada moramo da napustimo sigurnost starog života uvek dođe, kako bismo mogli da stvorimo novi. Ipak, reč „tradicija“ je takođe zamka. Samo se setite da je tradicija resitala relativno nova. List je bio jedan od prvih virtuoza koji je držao *soirée* na solo klaviru. Resitali za glas došli su mnogo kasnije – njima su godinama prethodili ti strašni „tradicionalni“ *soirées* koji su ujedinili čuvene bečke konje koji igraju, Anu Pavlovu, Enrika Karuza, patuljke akrobate i simfonijski stav. U jednom trenutku, neko je pretpostavio da je za „prekid“ porpuri *soirée*-a odgovoran resital i tako napravio tradiciju. Ali tradicija je uvek artefakt i kada postane ništa do legitimizovani fosil (pogledajte polunapuštene muzičke sale, elokventna svedočenja procesa mumifikacije), tada mora da napravi mesto za „novu“ tradiciju.

U tom smislu novi vokalitет se ne odnosi samo na savremenu muziku, nego takođe i na novi način prilaženja tradicionalnoj muzici, koji istražuje prošla iskustva zvuka sa senzibilitetom sadašnjosti (i predosećanjem budućnosti).

Iz tog razloga pevač danas ne može da bude samo pevač. Sada više granice interpretacije između različitih umetnosti nisu jasno definisane – i izvođači u jednom polju narušavaju teritoriju drugih. (Brecht i Vajl su zahtevali glumca koji može da peva, Šenberg je želeo pevače koji su znali da glume). Novi vokalitет potvrđuje da bi trebalo da postoje pevači koji mogu da glume, pevaju, igraju, podražavaju, improvizuju – drugim rečima, utiču na oči kao i na uši. (Ja) predlažem umetnika kao univerzlnu činjenicu i glas kao deo živog tela u akciji i reakciji. Na isti način će resitali i koncerti imati toliko teatarskih elemenata integrisanih u muzički kontekst da će ovi elementi funkcionisati kao gestualna alternativa – i to je nešto što će muzika podariti nametljivim i poremećenim stimulansima kulture zasnovanim na viđenju i činjenju.

KRATKE BIOGRAFIJE UMETNIKA

Kurt Švitters (1887–1948), nemački umetnik koji je radio u oblasti slikarstva, zvučne poezije, kolaža, skulpture, grafičkog dizajna i tipografije u okvirima dadaizma, nadrealizma i konstruktivizma. Švitters je put od konvencionalnog slikara, koji je obrazovanje stekao na Kraljevskoj akademiji u Drezdenu, do *merz* umetnika koji koristi kolažne i asamblažne tehnike, prešao u kratkom vremenskom roku. Kolažna tehnika bila je uslovljena Švittersovim interesovanjem za multimedijalnost umetnosti. Berlinski dada pokret zbog „provincijalizma“ i veze sa Hervartom Valdenom i pokretom *Der Sturm*, odbija Švittersa koji je želeo da im se priključi. U periodu od 1923. do 1932. godine Švitters je uređivao umetnički časopis *Merz* u kome je u poslednjem broju objavio konačnu verziju svoje *Ursonate*. Sa dolaskom nacista na vlast u Nemačkoj, Švittersova umetnost biva okarakterisana kao izopačena, zbog čega on, da bi izbegao razgovor sa Gestapom 1937. godine, odlazi u Norvešku, pa potom u Škotsku, gde je živio u „umetničkom kampu“ sa brojnim drugim „neprijateljima izbeglicama“. Odatle 1941. godine odlazi u London, gde i umire sedam godina kasnije.

Antonin Arto (1896–1948), francuski pisac, pozorišni reditelj, dramaturg, glumac. Smatra se jednom od ključnih figura avangardne pozorišne umetnosti 20. veka. Problemi sa zdravljem pratili su ga od detinjstva, počevši od meningitisa, preko mucanja i teških glavobolja, pa sve do kliničke depresije koju je pokušavao da leči i po sanatorijumima. Seli se u Pariz 1921. godine gde otkriva svoje interesovanje za avangardni teatar, poeziju, eseje, i nadrealistički film. Napisao je scenario za prvi nadrealistički film *Školjka i sveštenik*, koji je režirao Žermein Dulak. Od 1926. do 1928. godine, Arto je bio upravnik

pozorišta *Alfred Žari*. U Parizu je 1931. godine prisustvovao izvođenju plesa sa Balija na Pariskoj kolonijalnoj izložbi. Ovaj nastup umnogome je uticao na Artoovu ideju Teatra okrutnosti, koju je manifestno objavio u časopisu *La Nouvelle Revue Française*, a potom i u knjizi *Pozorište i njegov dvojniki* (1938). Tokom 1936/7. godine putovao je po Meksiku i Irskoj, da bi, nakon povratka u Pariz, najveći deo vremena do smrti proveo u bolnicama i psihijatrijskim klinikama. Neposredno pred smrt, 1947. godine, snimio je radiofonsko delo *Pour en Finir avec le Jugement de dieu*, koje je Francuski radio odbio da emituje, uprkos diskusiji na kojoj je gotovo 50 umetnika, uključujući Žana Koktoa, Renea Šara, Renea Klera, Žorža Orika i druge, potvrdilo umetničku vrednost Artoovog projekta. Naredne godine on umire na psihijatrijskoj klinici od smrtonosne doze hloral hidrata.

Keti Berberijan (1925–1983), američka pevačica, kompozitorica i umetnica jermenskog porekla. Nakon školovanja na Njujorškom univerzitetu i pohađanja večernjih časova teatra i muzike na Univerzitetu Kolumbija, Berberijan je nastavila muzičko obrazovanje u Evropi – najpre u Parizu (1948), a potom i na Konzervatorijumu u Milanu (1949). U Milanu se 1950. godine udala za kompozitora Lučana Berija, sa kim je bila u braku do 1964. godine. Iako je učestvovala u nekoliko studentskih projekata i nastupala na radiju tokom života u SAD, njeno prvo zvanično pojavljivanje na sceni desilo se 1957. godine na festivalu *Incontri musicali* u Napulju. Godinu dana kasnije, Kejdz za nju piše delo *Aria*, koje ju je na velika vrata uvelo u svet savremene muzike. Ubrzo potom, brojni kompozitori poput Berija, Silvana Busotija, Igora Stravinskog i mnogih drugih počeli su da komponuju dela posvećena Keti Berberijan. Nakon prekida veze sa Beriom, Berberijan je pored bogate izvođačke započela i kompozitorsku karijeru. Radila je kao rediteljka sopstvenih resitala. Izvodila je dela popularne muzike, narodne muzike, pokrivajući širok spektar vokalnih stilova. Takođe, zajedno sa Umbertom Ekom i drugim stručnjacima, bavila se prevođenjem. Sedamdesetih godina bila je profesor na Univerzitetu u Vankuveru i u Kelnu (Rheinische Musikschule). Nadimak *Magnificathy*, koji je kasnije upotrebila za naslov svog poznatog albuma, nadenuo joj je Eko. Umrkla je u hotelskoj sobi od srčanog udara, neposredno pred zakazan nastup na italijanskoj televiziji RAI.

Stiv Mekaferi (1947), kanadski pesnik i teoretičar. Radio je kao profesor na Univerzitetu u Jorku, a trenutno je angažovan na Univerzitetu u Bafalu. Rođen u Šefildu u Engleskoj, 1968. godine se seli u Toronto. Karijeru eksperimentalnog pesnika započinje 1970. godine u grupi *The Four Horsemen*. Njegova

solistička karijera uspešno traje do danas. Autor je više od 30 napisa o poeziji i kritici. Neka od njegovih kritičkih i poetskih dela su: *Panopticon* (1984), *Prior to meaning: The Protosemantic and Poetics* (2001), *North of Intention* (1986) i, sa Džedom Rasulom *Imagining Language* (1998). Dva puta je bio nominovan za nagradu Governor General (1991, 2000).

Dijamanda Galas (1955), američka umetnica, pevačica, pijanistkinja, kompozitorica i aktivistkinja. Muzičko obrazovanje započela je u ranom detinjstvu u porodici grčkih emigranata, učeći klavir, violinu, violončelo. Sa trinaest godina počela je da nastupa sa očevim bendom svirajući grčku i arapsku muziku, a sa četrnaest je prvi put nastupila kao solistkinja sa Simfonijskim orkestrom San Dijega izvodeći Betovenov Prvi klavirski koncert. Pevačku karijeru započela je sredinom sedamdesetih godina, nastupajući u bolnicama i azilima za mentalno obolele u San Dijegu. Krajem sedamdesetih godina započinje svoju međunarodnu karijeru kao vokalna solistkinja, tumačeći dela evropskih avangardnih autora kao što su Vinko Globokar i Janis Ksenakis. Inspirisana poezijom Šarla Bodlera 1982. godine objavljuje svoj prvi samostalni album *Litanies of Satan*. Sredinom osamdesetih započinje svoju umetnički aktivizam, boreći se, pre svega, za prava obolelih od AIDS-a. Izdvajaju se dela *Plague Mass*, *Defixiones: Orders from the Dead*, *Vena Cava*, *Schrei X* i *The Refugee*. Poslednjih godina bavi se omuzikaljivanjem dela koje su napisali pesnici i pisci u egzilu. Dijamanda Galas je prva dobitnica nagrade Demetrio Stratos za inovacije u muzici. Trenutno se, pored turneja, lekcija-performansa i eksperimenata u vizuelnim umetnostima, posvetila snimanju novog materijala i remasterovanju i remiksovanju starijih snimaka ranijih dela.

Lori Anderson (1947), američka umetnica, kompozitorica, muzičarka i rediteljka. Radi u poljima performansa umetnosti, popularne muzike i multimedijalne umetnosti. Značajna je figura u svetu elektronske muzike. Od mladosti je svirala violinu, a studirala je istoriju umetnosti i skulpturu. Svoju karijeru započinje nakon studija, 1972. godine, kao skulptor sa specifičnim skulpturama-instalacijama u koje su inkorporirane audio trake. Tokom te decenije otvara i polje performansa umetnosti, spajajući popularnu kulturu i umetnost. Početkom osamdesetih godina nagrađena je počasnim doktoratom na Umetničkom institutu u San Francisku. Njen muzički singl „O Superman“, fragment scenskog dela *United States* doneo joj je popularnost svetskih razmera, kakvu do tada nije imao nijedan avangardni umetnik. U njene projekte ubrajaju se: performansi *Automotive* i *Duets on Ice*, koncert-film *Home of the Brave* (1986), muzika za filmove *Swimming to Cambodia* i *Monster in the Box*, albumi *You're*

the Guy I Want to Share My Money With, *Big Science*, *Strange Angels*, projekat *Life on a String* (2001), izložba *The Waters Reglitterized*, i drugi. Lori Anderson je 2002. godine sarađivala sa NASA-om kao prvi rezidencijalni umetnik ove agencije, iz čega je nastao njen performans *The End of the Moon*. Sarađivala je sa brojnim umetnicima među kojima su Lu Rid, Nam Džun Pajk, Bobi Mekferin, Filip Glas, Piter Gabriel, Žan Mišel Žar, Brajan Ino, i drugi. Anderson je patentirala nekoliko eksperimentalnih i elektronskih instrumenata kao što su tape-bow violina, štap koji govori (*Talking Stick*) i filteri za elektronsku manipulaciju glasom.

Robert Vilson (1941), američki reditelj i dramaturg eksperimentalnog usmerenja. Tokom karijere radio je i kao koreograf, izvođač, slikar, skulptor, video umetnik, dizajner zvuka i svetla. Sredinom šezdesetih, nakon studiranja poslovne administracije, arhitekture i slikarstva, seli se u Njujork gde 1968. godine započinje rad sa eksperimentalnom performans trupom Byrd Hoffman School of Byrds. Saradnju sa kompozitorom Filipom Glasom otpočinje operom *Ajnštajn na plaži* (1976), za koju je 2013. godine dobio nagradu Oliver, za najbolju novu operu. Vilsonov rad na jeziku, pokretu, vizuelnom aspektu, te vremenu u teatru doneli su mu najvažnija priznanja u ovom polju. Vilson je osmislio i režirao brojne predstave i opere, među kojima su: *A Letter to Queen Victoria* (1974), *I Was Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* (sa Lusindom Čajlds, 1977), *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, performans načinjen za Letnje olimpijske igre 1984. godine, Šekspirov *Kralj Lir* (1985), Vagnerove opere *Parsifal* (1991) i *Prsten Nibelunga*, Brehtovu i Vajlovu operu *Opera za tri groša* (2007) i mnoga druga dela. Osim Glasa, sarađivao je sa umetnicima poput Kristofera Noulsa, Lua Rida, Marine Abramović, Vilijama Defoa, Mihaila Barašnjikova. Dobitnik je brojnih nagrada i nosilac počasnog doktorata Univerziteta u Torontu.

Kristofer Nouls (1959), američki pisac, pesnik, slikar, skulptor i izvođač. U svom umetničkom radu Nouls izražava svoju fascinaciju usmenim i vizuelnim elementima jezika, komunikacijom i znakovnim sistemima. Nouls ima dijagnozu oštećenja mozga usled čega se njegovo zdravstveno stanje posmatra kroz prizmu autizma. Kao tinejdžer je radio sa Robertom Vilsonom, učestvujući kao pisac i izvođač u njegovim scenskim postavkama. Svoju prvu samostalnu izložbu održao je 1974. godine. Od tada je izlagao svoja dela u samostalnim ili grupnim postavkama, a njegova poezija objavljena je u brojnim časopisima, uključujući *The New Yorker*, *The Village Voice* i *Interview Magazine*. Njegova dvodimenzionalna i trodimenzionalna dela deo su stalnih postavki

u Muzeju savremene umetnosti u Njujorku, muzejima u Bruklinu, Roterdamu, i mnogim drugim međunarodnim muzejima i privatnim kolekcijama.

Majk Paton (1968), američki muzičar, vokalni umetnik, producent, kompozitor i multiinstrumentalista. Njegov izvođački stil je eklektičan i kreće se u brojnim žanrovima popularne muzike (rok, metal, džez, rep, alternativni pravci, eksperimentalni i eklektični projekti). Frontmen je benda *Faith no More* (1988–1998, 2009–), osnivač i pevač benda *Mr. Bungle* (1985–2000), kao i pevač sastava *Tomahawk*, *Fantômas*, *Lovage*, *Peeping Tom*, *Dead Cross*. Sarađivao je sa umetnicima i bendovima kao što su Džon Zorn, Sepultura, The Dillinger Escape Plan, Kaada. Tokom 2007. godine radio je na projektu *Mondo Cane*, izvodeći repertoar italijanskih popularnih pesama iz pedesetih i šezdesetih godina 20. veka sa simfonijskim orkestrom. Komponovao je muziku za filmove (*Crank: High Voltage*, *The Place Beyond Pines*, 1922) i video igrice. Davao je glas likovima u animiranim filmovima i video igricama. Jedan je od osnivača izdavačke kuće *Ipecac Records*.

Antonija Ber (1970), nemačka umetnica, koreografkinja, performerka i rediteljka. Studirala je Filmsku i medijsku umetnost na Visokoj umetničkoj školi u Berlinu sa Valie Eksport (Valie Export), te Izvođaštvo na Umetničkom institutu u Čikagu sa Lin Hikson (Lin Hixon). Od 2006. godine radi kao gostujući profesor na nekoliko evropskih univerziteta. Često saraduje sa različitim umetnicima. Učestvovala je na brojnim raznovrsnim grupnim izložbama (re.act.feminism, Centar za savremenu umetnost Estonije, Muzej umetnosti u Rijuu, MACBA Muzej savremene umetnosti u Barseloni, itd), te kao samostalni izlagač. U periodu 2006-2008. radila je kao umetnik-saradnik pri organizaciji *Les Laboratoires d'Aubervilliers*. U njene scenske produkcije ubrajaju se dela *Holding Hands* (2001); *Un après-midi* (2003); *Cat Calendar* (2004), sa Antonijom Livingstoun (Antonia Livingstone); *Larry Peacock* (2005); *Merci* (2006); *Rire / Laugh / Lachen* (2008); *Over The Shoulder* (2009); *For Faces* (2010); *My Dog is My Piano* (2012); *Abedecarium Bestiarium* (2013); *The Wildes* (2014); *Misses and Mysteries* (2015); *Normal Dance* (2016) i *Röhrentier* (2016). Godine 2008. objavljena je njena knjiga *Rire / Laugh / Lachen*, a 2014. i *Abedecarium Bestiarium – portreti afiniteta u životinjskim metaforama*.

GLOSAR²

Artivizam – umetničke prakse usmerene ka političkom aktivizmu.

Belkanto (ital. bel canto – lepo pevanje) – termin koji se ustalio kao sveobuhvatna odrednica za operско pevanje italijanske tradicije.

Eksperimentalni glas – sredstvo pomoću kojeg se u savremenoj muzici, poeziji i teatru vrši eksperiment, odnosno, *locus* istraživanja i inovacije, na čijem se potencijalu razvijaju projekti i programi eksperimenta.

Eksperimentalni metal – podžanr metal muzike koji se razvio stapanjem kompozicionih i izvođačkih principa progresivnog roka, *fusion* džeza i 'ekstremnih' žanrova poput *death metal*-a i *black metal*-a. Karakteristike ovog žanra su inovacije i eksperimentisanje sa izvođačkim tehnikama, instrumentima, zvucima i strukturama, kao i inkorporiranje drugih žanrova poput džeza.

Eksperimentalna umetnost – temelji se na idejama projekta, istraživanja i inovacije, na promišljanju koncepata realizacije, funkcionisanja i prezentacije umetničkog rada. Projekat prethodi realizaciji umetničkog dela i osigurava mu konceptualni, metodološki, značenjski i vrednosni kontekst. Istraživanje, kao jedan od postupaka umetničkog rada, može da rezultira uvođenjem novih metoda, zakona, materijala, medija i koncepata koji potiču iz različitih naučnih i teorijskih disciplina u umetnosti. Istraživanjem se nastoji da se ispituje, menja i *unapređuje* priroda umetnosti, a kao finalni proizvod istraživanja ne

² Napomena: definicije određenih pojmova preuzela sam iz *Pojmovnika teorije umetnosti* Miška Šuvakovića (Eksperimentalna umetnost, Izvođenje, Izvođačke umetnosti, Objekt malo a) i studije *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti* Anete Stojnić (Izvođenje, Izvođačke umetnosti, Liminalnost).

posmatra se umetničko delo, već inovacija do koje se došlo tim postupkom. U ovom tekstu, eksperimentalna umetnost shvaćena je kao umetnost istraživa-nja, inovacije i progressa.

Izvođenje – proces, odnosno, praksa koja ukazuje na svoju materijalnu procesualnost, bez finalnog produkta.

Izvođačke umetnosti – umetničke prakse zasnovane na procesu izvođenja (muzika, ples, performans art, opera, teatar, film, internet, sajber-umetnost).

Liminalnost – stanje bivanja u međuprostoru, koje je istovremeno mesto razdvajanja i spajanja. Odnosi se na: faktički i simbolički prostor između dve granice, vremensku dimenziju kvaliteta „biti između“, tranziciju, prelaznost. Ima revolucionalni potencijal i nudi mogućnost kritičkog delovanja.

Objekt malo a (fran. *objet petit a*) – objekt želje. U lakanovskoj teorij-skoj psihoanalizi on je ostatak koji otelovljuje fundamentalni, konstitutivni manjak. On je *izvorno* izgubljen ili nemoguć objekt, podudara se sa samim gubitkom i otelovljuje prazninu.

Proširena vokalna tehnika – alternativne vokalne emisije i načini peva-nja. Termin korišćen pre svega da bi se opisale inovacije u umetničkoj muzici 20. i 21. veka (govor, *Sprechgesang*, upotreba tremola, trilera, multifonika, vri-ska (*scream*), režanja (*growl*), tehnika folklornog pevanja, manipulacija udara i izdaha, itd). Danas može da se upotrebi i u polju popularne muzike, naročito u okviru ekstremnih metal žanrova.

Savremena umetnost – umetnost savremenog trenutka, u ovom tekstu shvaćena slobodnije, kao umetnost 20. i 21. veka.

Zvučna poezija – grana eksperimentalne poezije u 20. veku koja je pre-vashodno usredsređena na zvuk i fonetičke aspekte ljudskog govora. Namenje-na je izvođenju.

BIBLIOGRAFIJA

Abbate, Carolyn, *In Search of Opera*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001.

Abbate, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

Agamben, Giorgio, „Forms of Life“, in: Paolo Virno and Michael Hardt (Eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis and London, Minnesota University Press, 150–159.

Agamben, Đorđo, *Homo sacer*, Loznica, Karpos, 2013.

Anhalt, Istvan, *Alternative Voices: Essays on contemporary vocal and choral composition*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.

Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998.

Artaud, Antonin, *Theater and Its Double*, trans. by Mary Caroline Richards, New York, Grove Press, 1994.

Барт, Ролан, *Задовољство у тексту чему претходе Варијације о писму*, прев. Јовица Аћин, Београд, Службени гласник, 2010.

Baehr, Antonia, *Rire, Laugh, Lachen*, Paris, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2008.

Baehr, Antonia, and Isabell Spengler, *Two Friends and More Than Four Walls. A lecture on relationships between performance and film*, transcription and proofreading: William Wheeler, Berlinale, 2010.

Barthes, Roland, „Listening“, in: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1991, 245–260.

Barthes, Roland, „The Grain of the Voice“, in: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1991, 267–277.

Berberian, Cathy, "The New Vocality in Contemporary Music", (trans. by Francesca Placanica), in: Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Si-vuoja-Kauppara and Pieter Verstraete (Eds.), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, 47–49.

Bermel, Albert, *Artaud's Theatre of Cruelty*, London, Bloomsbury, 2001.

Bianciotti, Hector, „The Phantoms of the Opera“, u: Linda Coverdale (transl.) *Roland Barthes: The Grain of the Voice, Interviews 1962–1980*, New York, Hill and Wang, 1985, 183–187.

Block, Adam, „Laurie Anderson in Her Own Voice“, *Mother Jones*, Aug/Sep, 1985.

Bosma, Hannah, *The electronic cry: Voice and gender in electroacoustic music*, Amsterdam, UvA-DARE (Digital Academic Repository), 2013.

Bryn-Julson, Phillis, Paul Mathews, *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*, Lanham, Scarecrow Press, 2008.

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

Carr, Cynthia, „Regenerate Art: Radical Shriek“, u: *On Edge: Performance at the End of Twentieth Century*, Middletown, Wesleyan University Press, 1993, 187–190.

Cavarero, Adriana, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. by Paul Kottman, Stanford, Stanford University Press, 2005.

Chion, Michel, *The Voice in Cinema*, New York, Columbia University Press, 1999.

Cone, Edward T., *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Connor, Steven, "The strains of the voice", *Parole #1: The Body of the Voice*, Cologne, Salon Verlag, 2009.

Cvejić, Bojana, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.

Cvejić, Bojana, „Muzikologija i problem izvođenja: preko granica koncepta muzičkog dela“, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 5, septembar 2003, 17–26.

Davies Arendell, Telory, *The Autistic Stage: How Cognitive Disability 20th-Century Performance*, Rotterdam/Boston/Taipei, Sense Publishers, 2015.

Davis, Charles B., „Reading the Ventriloquist's Lips: The Performance Genre behind the Metaphor“, *TDR*, Vol. 42, No. 4, 1998, 133–156.

Dolar, Mladen, *Glas i ništa više*, Beograd, Fedon, 2012.

Dolar, Mladen, „Glas, performans i politika“, *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 5, septembar 2003, 78–85.

Dolar, Mladen, "The Object Voice," in: Renata Salecl and Slavoj Žižek (Eds.) *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, NC and London, Duke University Press, 1996, 7–31.

Duncan, Michelle, „The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity“, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 16, No. 3, Performance Studies and Opera (Nov., 2004), 283–306.

Dworkin, Craig, „Introduction“, in: Perloff, Marjorie, Craig Dworkin (Eds.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, 1–17.

Dorđević, Marko, *Institucionalna kritika i problem subjektivizacije u savremenoj umetnosti*, Beograd, Orion art i Fakultet za medije i komunikacije, 2015.

Economou, George, „Some Notes Towards Finding a View of the New Oral Poetry“, *boundary 2*, Vol. 3, No. 3, The Oral Impulse in Contemporary American Poetry (Spring, 1975), 653–664.

Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary od Lacanian Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1996.

Edgerton, Michael Edward, *The 21st-Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

Felman, Shoshana, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Finter, Helga, „Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatralization of Voice“, *Modern Drama*, Vol. 26, No. 4, 501–517.

Frojd, Sigmund, „Nelagodnost u kulturi“, prev. Đorđe Bogičević, u: Žarko Trebješanin (prir.), *Antropološki ogledi: kultura, religija, umetnost – Sigmund Frojd*, Beograd, Prosveta, 2011, 21–88.

Frojd, Sigmund, *Tumačenje snova I*, Novi Sad, Matica srpska, 1979.

Goldblatt, David, „Ventriloquism: Ecstatic Exchange and the History of the Artwork“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts, 1993, 389–398.

Herzfeld-Schild, Marie Louise, „Studien zu Cathy Berberians ‘New Vocality’“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 68. Jahrg., H. 2. (2011), 121–156.

Hrvatina, Emil, „Krik“, *ProFemina*, br. 23/24, jesen/zima 2000, 193–205.

Iddon, Martin, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Iddon, Martin, „Gained in Translation: Words about Cage in Late 1950s Germany“, *Contemporary Music Review*, 26:1, 89–104.

Johnson, Tom, „Laurie Anderson at the Holly Solomon Gallery“, u: *The Voice of New Music: New York City 1972–1982*, digitalno izdanje, <http://tvonm.editions75.com/articles/1977/laurie-anderson-at-the-holly-solomon-gallery.html> (acc. 2. 11. 2017)

Jovićević, Aleksandra, „Uvod u uvod studija izvođenja“, u: Jovićević, Aleksandra i Ana Vujanović (ur.), *Uvod u studije performansa* (pdf izdanje), Beograd, Fabrika knjiga, 2007, 3–18.

Jovićević, Aleksandra, „Izvođačka tela“, u: Jovićević, Aleksandra i Ana Vujanović (ur.), *Uvod u studije performansa* (pdf izdanje), Beograd, Fabrika knjiga, 2007, 96–107.

Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1999.

Kampe, Gordon, „Gefährliches Material: Über das Lachen in neuer Musik“, in: Gordon Kampe (Ed.), *Zum Brüllen!: Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016, 173–188.

Karantonis, Pamela, „Cathy Berberian and the Performative Art of Voice“, in: Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuolja-Kauppalaa and Pieter Verstraete (Eds.), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, 151–168.

Kimbrough, Andrew McComb, *The sound of meaning: theories of voice in twentieth-century thought and performance*, Louisiana State University, LSU Doctoral Dissertations. http://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1532&context=gradschool_dissertations 2002 (acc. 17.7.2017).

LaBelle, Brandon, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York, Bloomsbury, 2014.

Lazzarato, Maurizio, „Immaterial Labor“, in: Paolo Virno and Michael Hardt (Eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis and London, Minnesota University Press, 132–146.

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

McCaffery, Steve, „Sound Poetry: A Survey“, in: Steve McCaffery, bpNichol (Eds.), *Sound Poetry: A Catalogue*, Toronto, Underwhich Editions, 1978, 6–18.

McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1991.

McKenzie, John, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London, Routledge, 2001.

Meehan, Kate, *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, Washington University, Saint Louis, 2011.

Mekaferi, Stiv, „Glasovi dovedeni do ekstrema“, prev: Ana Gorobinski, *ProFemina*, broj 23/24, jesen/zima 2000, 114–128.

Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.

Mikić, Vesna, *Muzika u tehnokulturi*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004.

Milosavljević, Smiljka, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2011.

Moi, Toril, *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 1986.

Nikolić, Sanela, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015.

Notopoulos, James A., „The Homeric Hymns as Oral Poetry; A Study of the Post-Homeric Oral Tradition“, *The American Journal of Philology*, Vol. 83, No. 4 (Oct., 1962), 337–368.

Novak, Jelena, *Divlja analiza: formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.

Novak, Jelena, *Opera u doba medija*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.

Novak, Jelena, *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2015.

Nyman, Michael, *Experimental music: Cage and beyond*, New York, Cambridge University Press, 1999.

Ong, Walter J., *Orality and Literacy*, New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005.

Ovadija, Mladen, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, A manuscript submitted to the McGill-Queen's University Press, March (revised in Aug.) 2011, Copyright by the author, 2011.

Perloff, Nancy, “Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective” in: Perloff, Marjorie, Craig Dworkin (Eds.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, 97–117.

Placanica, Francesca, ““La nuova vocalità nell'opera contemporanea” (1966): Cathy Berberian's Legacy”, in: Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Anne Sivuola-Kauppalaa and Pieter Verstraete (Eds.), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, 51–66.

Петровић, Јелена, „Специфичност перформанса United States Лори Андерсон“, у: Ивана Перковић (ур.), *Музиколошке перспективе 1*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, 259–271.

Platon, *Država IV*, Beograd, BIGZ, 2002.

Poizat, Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris, A. M. Métailié, 1986.

Radovanović, Bojana, „Aria Džona Kejdža sagedana kroz prizmu kontekstualne uslovljenosti“, *Zbornik radova Akademije umetnosti*, No. 5, 2017, 132–141.

Rasula, Jed, *Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century*, New York, Basic Books, 2015.

Salecl, Renata and Slavoj Žižek (Eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham and London, Duke University Press, 1996.

Samson, Jim, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Analysis of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Sanders James and Mark Prejsnar, „Apocalypse Now: The Four Horsemen Burn Through Atlanta”, *Open Letter*, Thirteenth Series, No. 8, 2009, 54–63.

Silverman, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema (Theories of Representation and Difference)*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

Srećković, Biljana, *Modernistički projekat Pjera Šefera – Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011.

Стојановић-Новичић, Драгана, „Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине двадесетог века“, *Облаци и звуци савремене музике*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2007, 43–58.

Stojnić, Aneta, *Žak Lakan*, Beograd, Orion Art, 2016.

Stojnić, Aneta, *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije i Orion art, 2015.

Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure: predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performans art-u, muzici, filmu i tehnumetnosti*, Beograd, Centar za novo pozorište i igru, 2001.

Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011.

Šuvaković, Miško, *Estetika muzike*, Beograd, Orion art, 2016.

Tereszewski, Marcin, „The Neutral Voice of the Subject: Samuel Beckett and Maurice Blanchot“, *Polish Journal of English Studies*, 1, 2015, 45–56.

VanHandel, Leigh, “The Classic(al) Dada Work: Kurt Schwitters’ Ursonate”, West Coast Conference for Music Theory and Analysis, Victoria BC, 26-28. 4. 2002, <https://msu.edu/~lvh/NewFiles/Schwittershandout.pdf> (acc. 15.4.2017, 15:00)

Vismann, Cornelia, „Action writing: Zur Mündlichkeit im Recht“, in: F. Kittler, T. Macho, & S. Weigel (Eds.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin, Akademie Verlag, 2002, 133–151.

Virno, Paolo, *Gramatika mnoštva – Prilog analizi savremenih formi života*, Zagreb, Naklada Jasenski i Turk, 2004.

Vitkai Kučera, Agota, *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti*, Novi Sad, Zavod za kulturu Vojvodine, 2013.

Жиковић-Мушкиња, Андреа, *(Ре)визија света Дијаманде Галас*, Ириг, Српска читаоница у Иригу, 2015.

Žižek, Slavoj, „I Hear You With My Eyes!“, or, the Invisible Master“ in: Renata Salecl and Slavoj Žižek (Eds.) *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, NC and London, Duke University Press, 1996, 90–126.

Novinski članci, internet izvori

Baehr, Antonia, and Xavier Le Roy, „Interview Antonia Baehr / Xavier Le Roy“, transl. by Charles Penwarden and Maya Dalinsky, 2008, <http://sarma.be/docs/2945> (acc. 20.7.2017)

„Wer spricht die Ursonate?“, *Der Spiegel*, 8, 2008, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-55854286.html> (acc. 30.8.2017)

Golan Levin and Collaborators, Projects, <http://www.flong.com/projects/ursonography/> (acc. 31.8.2017, 10:00)

bpNichol, „Introduction“, *The Prose Tattoo; Selected Performance Scores of the Four Horsemen*, <http://www.thing.net/~grist/l&d/bpnichol/4hm-int.htm> (acc. 4.9.2017)

Jurek, Thom, „Moonchild: Songs Without Words“, <http://www.allmusic.com/album/moonchild-mw0000408315> (acc. 14.11.2013)

Simonini, Ross, Intervju sa Majkom Patonom, http://www.believermag.com/issues/201301/?read=interview_patton (acc. 15.11.2013)

Walz, Robin, and Elliott Smith, „Fantômas & The Avant-Guarde“, <http://www.fantomas-lives.com/fanto5> (acc. 5.5.2014)

Snimci

Kurt Schwitters, *Sings in my Ursonate*, <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html> (acc. 11.12.2016)

Robert Wilson i Kristofer Nouls, *The Sundance Kid is Beautiful*, https://ubusound.memoryoftheworld.org/dial_a_poem_poets/big_ego/Big_Ego_05-wilson.mp3 (acc. 3.5.2017)

INDEKS IMENA

A

Abate, Kerolin (Carolyn Abbate) 53, 54, 55, 71
Aćin, Jovica 43(fn)
Agamben, Đorđo (Giorgio Agamben) 30-33
Ajnštajn, Albert 123, 124
Altiser, Luj (Louis Althusser) 16, 89, 93
Andreson, Lori (Laurie Anderson) 12, 108, 114-117, 119, 125, 139, 147
Anhalt, Ištvan (Istvan Anhalt) 57, 58
Aristotel 30, 48, 51, 60, 65, 66, 72
Arendel, Telori (Telory Davies Arendell) 123
Arent, Hana (Hannah Arendt) 30, 72
Arto, Antonen (Antonin Artaud) 12, 48, 57, 67, 74, 93-98, 110, 118-120, 123, 127, 138, 139, 145
Auslender (Auslander) 116, 119
Avgustin, Aurelije 51

B

Bart, Rolan (Roland Barthes) 11, 29, 42, 43, 44, 45, 56, 65, 88, 92, 98
Bal, Hugo (Hugo Ball) 57, 63, 68, 79
Bareto-Rivera, Rafael (Rafael Barreto-Rivera) 90
Baron, Džoi (Joey Baron) 126
Bas, Bernard (Bernard Baas) 21
Batler, Džudit (Judith Butler) 16
Beket, Semjuel (Samuel Beckett) 67, 88(fn)
Ber, Antonija (Antonia Baehr) 12, 131-136, 139, 149
Berberijan, Ketj (Cathy Berberian) 12, 72, 74, 77, 99, 100-108, 110, 113, 139, 141, 146
Berg, Alban (Alban Berg) 56
Berio, Lučano (Luciano Berio) 58, 100, 102, 104, 105, 146
Bermel, Albert (Albert Bermel) 95, 96
Bianćoti, Ektor (Hector Bianciotti) 42(fn), 43(fn)
bipi Nikol (bpNichol) 90
Birger, Peter (Peter Bürger) 56(fn)
Blanšo, Moris (Maurice Blanchot) 88
Blok, Adam (Adam Block) 116(fn)
Blonk, Jap (Jaap Blonk) 78, 84-86, 138

Blumer, Rudolf (Rudolf Blümer) 79
 Bodler, Šarl (Charles Baudelaire) 111, 147
 Bogičević, Đorđe 27(fn)
 Bok, Kristijan (Christian Bök) 78, 84, 86, 138
 Borgman, Albert (Albert Borgmann) 67(fn)
 Bozma, Hana (Hannah Bosma) 58, 117
 Brau, Žan-Luj (Jean-Louis Brau) 88
 Brin-Džulson, Filis (Phillis Bryn-Julson) 57(fn)
 Bruks, Piter (Peter Brooks) 54
 Busoti, Silvano (Silvano Bussotti) 102, 146

C

Camarin, Roberto (Roberto Zamarin) 105
 Ciceron 65-67

Č

Čajlds, Lusinda (Lucinda Childs) 124, 148
 Čaplin, Čarli (Charlie Chaplin) 32, 80, 123
 Čihold, Jan (Jan Tschichold) 82

D

Dalinski, Maja (Maya Dalinsky) 132(fn)
 Dame, Juk (Joke Dame) 54
 Dan, Dejvid (David Dunn) 58(fn)
 Dan, Trevor (Trevor Dunn) 126
 Dankan, Mišel (Michelle Duncan) 15, 16, 54-56
 Darbi, Džozef (Joseph Darby) 58(fn)
 Daton, Pol (Paul Dutton) 90
 Dejvis, Čarls B (Charles B. Davis) 38(fn), 39(fn)
 Dinuar (Abbé Dinouart) 27
 Deri, Mark (Mark Dery) 116
 Derida, Žak (Jacques Derrida) 16, 20, 48, 98, 119
 Difren, Fransoa (Francois Dufrene) 89
 Dolar, Mladen 11(fn), 16-18, 20-32, 34, 35, 38-41, 44, 45, 50, 51, 55, 80, 123, 129-131, 138
 Dors, Ema (Emma Dors) 112
 Draker, Džoana (Johanna Drucker) 63
 Dubufe 142
 Dvorkin, Kreg (Craig Dworkin) 63, 64, 78

Dž

Džojs, Džejms (James Joyce) 57, 142
 Džonson, Semjuel M. (Semuel M. Johnson) 124, 125

Džonson, Tom (Tom Johnson) 115(fn)
 Džozef, B. L. (B. L. Joseph) 66

Đ

Dorđević, Marko 93(fn)

E

Ejhenbaum, Boris (Boris Eichenbaum) 62
 Eko, Umberto (Umberto Eco) 105, 146
 Evans, Dilan (Dylan Evans) 26(fn)

F

Felman, Šošana (Shoshana Felman) 16, 56
 Feral, Žozet (Josette Féral) 119
 Finter, Helga (Helga Finter) 119, 120
 Fizman, Kornelija (Cornelia Vismann) 33(fn)
 Fonađ, Ivan (Ivan Fonagy) 25(fn)
 Frojd, Sigmund (Sigmund Freud) 17, 19, 20, 22-27, 37, 48
 Fuko, Mišel (Michel Foucault) 31, 124
 Fuks, Elinor (Elinor Fuchs) 119

G

Galas, Dijamanda 12, 108-114, 117, 138, 145
 Gen, Kajl (Kyle Gann) 114
 Glas, Filip (Philip Glass) 120, 124, 148
 Goldblat, Dejvid (David Goldblatt) 39(fn)
 Grover-Fridlender, Mihal (Michal Grover-Friedlander) 54
 Guzdorf, Žorž (Georges Gusdorf) 65

H

Hajdeger, Martin (Martin Heidegger) 22, 98, 119
 Hajdn, Jozef (Joseph Haydn) 54
 Handke, Peter (Peter Handke) 67
 Hart, Majkl (Michael Hardt) 31(fn), 73(fn)
 Hau, Suzan (Susan Howe) 63
 Hausman, Raul (Raoul Hausmann) 79-81
 Hercfeld-Šild, Mari Luiz (Marie Louise Herzfeld-Schild) 101(fn), 104, 105
 Hičkok, Alfred (Alfred Hitchcock) 40, 109
 Hirst, Linda (Linda Hirst) 106
 Honeger, Artur (Arthur Honegger) 57
 Hrvatin, Emil 19(fn), 37
 Huserl, Edmund (Edmund Husserl) 98

I

Ikonomo, Džordž (George Economou) 61-63
 Izu, Isidor (Isidore Isou) 89

J

Jakobson, Roman 62
 Jovičević, Aleksandra 70(fn), 71(fn), 73(fn)
 Jurek, Tom (Thom Jurek) 126(fn), 127(fn)

K

Kabalje, Monserat (Montserrat Caballé) 100
 Kalas, Marija (Maria Callas) 100
 Kant, Emanuel (Immanuel Kant) 21, 22
 Karantonis, Pamela (Pamela Karantonis) 99(fn), 100, 101(fn), 106, 141(fn)
 Kalvino, Italo (Italo Calvino) 46
 Kampe, Gordon (Gordon Kampe) 133(fn), 136(fn)
 Kan, Daglas (Douglas Kahn) 68, 99
 Kar, Sintija (Cynthia Carr) 109(fn)
 Karuzo, Enriko (Enrico Caruso) 143
 Kavarero, Adrijana (Adriana Cavarero) 11, 16, 19(fn), 25(fn), 30(fn), 45-50
 Kejđž, Džon (John Cage) 100, 102, 103, 127, 146
 Kimbrou, Endru Mekomb (Andrew McComb Kimbrough) 64, 65, 67, 98, 115(fn),
 119(fn), 120(fn), 121(fn)
 Kitler, Fridrih (Friedrich Kittler) 33(fn)
 Konor, Stiven (Steven Connor) 37, 38, 46
 Korbijer, Tristan (Tristan Corbière) 111
 Kostelanec, Ričard (Richard Kostelanetz) 58(fn)
 Koun, Edvard (Edward Cone) 54, 55, 83
 Koverdejl, Linda (Linda Coverdale) 42(fn)
 Kristeva, Julija (Julia Kristeva) 42, 89
 Krouli, Alister (Aleister Crowley) 127, 129
 Kručonih, Aleksej (Алексей Елисеевич Кручёных) 68
 Kunst, Bojana 33, 47, 109
 Kvintilijan 66

L

Label, Brendon 11, 37(fn), 45, 46, 47(fn), 56, 106, 136, 138
 Lakan, Žak (Jacques Lacan) 16, 17, 20, 22-28, 34
 Lazarato, Mauricio (Maurizio Lazzarato) 73
 Lejver, Džon (John Laver) 46
 Leman, Hans-Tis (Hans-Thies Lehmann) 118
 Lepert, Ričard (Richard Leppert) 48, 52
 Lerua, Ksavier (Xavier Le Roy) 131(fn)-138(fn)
 Lesing, Gothold Efrim (Gotthold Ephraim Lessing) 64

Levin, Golan (Golan Levin) 84, 85
 Levinas, Emanuel (Emmanuel Levinas) 46, 47
 Ligeti, Ćerđ 58
 Liotar, Źan-Fransoa (Jean-François Lyotard) 98
 Lord, Albert (Albert Lord) 59, 61
 Lutoslavski, Vitold (Witold Lutosławski) 58

M

Ma, Ming-Kaan (Ming-Qian Ma) 63
 Maho, Tomas (Thomas Macho) 33(fn)
 Maljević, Kazimir (Казимир Северинович Малевич) 68
 Maranka, Boni (Bonnie Maranca) 121
 Martaler, Kristof (Christoph Marthaler) 119(fn)
 Matjušin, Mihail (Михаил Васильевич Матюшин) 68
 Mekaferi, Stiv (Steve McCaffery) 12, 63, 77, 79, 80, 87-93, 138, 146
 Mekleri, Suzan (Susan McClary) 109, 112(fn), 114(fn), 117(fn)
 Mekenzi, Džon (John McKenzie) 36, 70
 Mendelker, Ejmi (Amy Mandelker) 62(fn)
 Merlo-Ponti, Moris (Maurice Merleau-Ponty) 98
 Metjuz, Paul (Paul Mathews) 57(fn)
 Mijan, Kejt (Kate Meehan) 103(fn), 104, 106(fn), 107(fn)
 Mijo, Darijus (Darius Milhaud) 102
 Mikić, Vesna 57(fn), 58(fn), 126(fn)
 Miler, Źak-Alen (Jacques-Alain Miller) 25
 Milosavljević, Smiljka 126(fn)
 Moi, Toril (Toril Moi) 42(fn)
 Monteverdi, Klaudio (Claudio Monteverdi) 54, 101, 102, 107
 Mori, Ikue (Ikue Mori) 129
 Munk, Edvard (Edvard Munch) 19

N

Nadoti, Marija (Maria Nadotti) 118(fn), 119(fn)
 Najman, Majkl (Michael Nyman) 74
 Nerval, Źerar (Gérard de Nerval) 111
 Notopulos, Džejsms (James A. Notopoulos) 59(fn), 60(fn), 61(fn)
 Nouls, Kristofer (Christopher Knowles) 121-124, 139, 148
 Novak, Jelena 16, 29, 33, 37(fn), 38, 42(fn), 44, 45, 47, 54, 58, 71, 73(fn),
 109, 120, 124, 125

O

Ong, Valter (Walter Ong) 59, 60, 61(fn)
 Ostin, Dž. L. (J. L. Austin) 16, 34, 56, 100
 Ovadija, Mladen 69, 80(fn), 87, 91, 99, 118(fn), 119(fn), 121(fn)
 Ovidije 53, 54
 Ozmond-Smit (Osmond-Smith) 103

P

Paton, Majk (Mike Patton) 12, 126, 128-130, 138, 149
 Pavlova, Ana 143
 Pejvis, Patris (Patrice Pavis) 119
 Penvorden, Čarls (Charles Penwarden) 132(fn)
 Peri, Milman (Milman Perry) 59
 Perlof, Mardžori (Marjorie Perloff) 63(fn), 78(fn)
 Perlof, Nensi (Nancy Perloff) 77-81
 Perković, Ivana 108(fn)
 Petrović, Jelena 108(fn), 114(fn)
 Plakanika, Frančeska (Francesca Placanica) 99(fn), 100, 101(fn), 141(fn)
 Platon 48, 49, 51, 60, 64
 Po, Edgar Alan (Edgar Allan Poe) 111
 Poaza, Mišel (Michel Poizat) 55
 Ponbrian, Šantal (Chantal Pontbriand) 119
 Poter, Džon (John Potter) 106(fn)

R

Radovanović, Bojana 102(fn)
 Rajt, Dejvid (David Wright) 106
 Rasula, Džed (Jed Rasula) 68(fn), 78, 79, 80(fn)
 Rezner, David (David Roesner) 119
 Rosolato, Guy 18(fn)
 Ruso, Žan Žak (Jean-Jacques Rousseau) 21

S

Salecl, Renata 16(fn), 18(fn)
 Siksu, Elen (Hélène Cixous) 50
 Samson, Džim (Jim Samson) 71(fn)
 Serl, Džon (John Searle) 93(fn)
 Simonini, Ros (Ross Simonini) 126(fn)
 Silverman, Kaja (Kaja Silverman) 17(fn), 18, 44
 Sivoja-Kaupala, Ane (Anne Sivuvoja-Kaupala) 99(fn), 100(fn), 101(fn), 141(fn)
 Slavenski, Josip 57
 Smit, Eliot (Elliott Smith) 128(fn)
 Sokrat 21
 Srečković, Biljana 40(fn)
 Stajn, Gertrud (Gestrude Stein) 118, 132
 Stojanović-Novičić, Dragana 109, 110(fn)
 Stojnić, Aneta 36(fn), 70(fn), 118, 151(fn)
 Stravinski, Igor 57, 102, 130, 146

Š

- Šekner, Ričard (Richard Schechner) 70
 Šenberg, Arnold (Arnold Schoenberg) 56, 57, 141, 143
 Šion, Mišel (Michel Chion) 40, 41, 125
 Šklovski, Viktor 62
 Šlef, Ajnar (Einar Schleef) 119
 Šefer, Pjer (Pierre Schaeffer) 40
 Šopen, Anri (Henri Chopin) 89
 Špengler, Izabel (Isabell Spengler) 132(fn), 136(fn)
 Šuvaković, Miško 17(fn), 25 (fn), 35 (fn), 48 (fn), 50(fn), 64(fn), 67(fn), 68(fn), 69, 70(fn), 72(fn), 73, 74, 108(fn), 109, 110, 126(fn), 128(fn), 130(fn), 151(fn)
 Švarc, Dejvid (David Schwartz) 112(fn)
 Švarc, Robert (Robert Schwartz) 124(fn)
 Švitters, Ernst (Ernst Schwitters) 83, 84
 Švitters, Kurt (Kurt Schwitters) 12, 62, 69, 77, 78-80, 82-88, 145

T

- Tarner, Viktor (Victor Turner) 70
 Tereževski, Marćin (Marcin Tereszewski) 88(fn)
 Tinjanov, Jurij 62
 Trebješanin, Žarko 27(fn)

V

- Vagner, Rihard (Richard Wagner) 68, 109, 148
 Vajgel, Zigrid (Sigrid Weigel) 33(fn)
 Vajl, Kurt (Kurt Weill) 102, 143, 148
 Valentić, Vlatka 70
 Vanhendel, Li (Leigh VanHandel) 81
 Varez, Edgar (Edgard Varèse) 127
 Vergilije 53, 54
 Verštrate, Piter (Pieter Verstraete) 99(fn), 100(fn), 101(fn)
 Vihar, Albin 26(fn)
 Vilson, Robert 12, 118-125, 139, 148
 Vilja-Lobos, Eitor (Heitor Villa-Lobos) 102
 Virno, Paolo 31(fn), 71, 72, 73(fn)
 Vitkjevic, Stanislav (Stanisław Ignacy Witkiewicz) 118
 Volc, Robin (Robin Walz) 128
 Volman, Žil (Jil J. Wolman) 89
 Vujanović, Ana 70(fn), 73(fn)

Z

- Zorn, Džon (John Zorn) 126-130, 136, 149

Ž

Živković-Muškinja, Andrea 109(fn), 110(fn), 112

Žižek, Slavoj 16(fn)-20, 24, 38, 44, 138

Summary

Experimental Voice – Contemporary Theory and Practice is a study based on my master thesis written under the mentorship of Dr. Miodrag Šuvaković, which was defended in December 2017 at the Faculty of Media and Communication in Belgrade.

The main subject of this book is studying the voice as the „paradoxical enigma” in topical theories and practices of performing arts such as music, poetry, and theater. The notion of voice is examined through the tripartite hypothesis. As the first layer, following the idea of Adriana Cavarero, I propose that voice is a sound, not speech; the voice is something more than speech. Relying on writings of Roland Barthes and Brandon LaBelle, I suggest that the existence of voice almost inevitably indicates the existence of a body, i.e. the subject. The final layer of my hypothesis refers to voice, while being the “most intimate nucleus of subjectivity”, as the basis for sociability.

With this notion of voice as my initial point, I was interested in: (1) objectivity of voice, its politicality, and the relation between voice and body; (2) performativity of voice in experimental art practices of 20th and 21st century; (3) position of voice in liminal zones between poetry, music, and theater.

The main goal of this study was the examination of the performativity of the voice in liminal areas of performing arts, and locating the place of radical changes in contemporary art practices that are related to approximating of different art disciplines, as well as status, role, and place of the voice and body in that process. Being focused on the space “in between” music, poetry, and theater, performing arts and rituals, theory and practice, enabled me to follow dynamical relation established in these liminal zones. Here, I introduced another hypothesis that the voice is one of the most important elements in all these areas. The experiments with the voice were the impulses and/or the consequences of reexamining and breaking out of the traditional views on, among other things, the body, the language/text, and the vocal techniques.

The second chapter of this book is titled as *General Theory of Voice* and it sheds light on the prominent theoretical examinations of the voice in psychoanalysis, (bio)politics, and voice and body studies. In the third chapter, *Voice / Body in performing arts*, I laid out brief histories of voice in music, poetry, and theater. Likewise, by discussing the creation of liminal areas between arts in the 20th century, the establishment of performance studies, and possible directions in analyzing experimental achievements in said arts, this chapter gives the contextual framework for the case studies. In the fourth chapter,

Experimental Voice, I examine several case studies, dealing with artists that strived to affect their artworlds manifestly, conceptually, prudently. Beginning with the Antonin Artaud's Theater of Cruelty, which had a strong impact in understanding theater in the second half of the 20th century, and Kurt Schwitters' collage-composing in the area of sound poetry, I expanded the circle of experimental voices to include *New Vocality* of Cathy Berberian, sound poetry of Steve McCaffery, politically engaged performances of Diamanda Galás and Laurie Anderson, eclectic vocal virtuosity of Mike Patton, and voice in Robert Wilson's postopera and Antonia Baehr's *theater of laughter*.

The transformation of vocal virtuosity from an expressive and articulated performance of the text in poetry and theater, and the obligatory display of bravura in music, to the variety of phenomena and techniques, must be understood in the context of contemporaneity. Use of extended vocal techniques, as well as the technological manipulations, empowered vocal virtuosity in reaching the new areas of persuasiveness more suitable for modern times. I've noticed that in these case studies, vocal virtuosity was shaped gravitating towards reaffirmation and emancipation of human's monstrosity, with the intention to make a more significant impact in artistic, but also in a political sense. By setting the language aside, the artists tried "walking on a wire" and exploring the boundaries of human/monstrous behavior, apprehension, and voicing, thus dealing with some of the most important questions of their time. As such, they questioned language system, enriched the palette of artistic expression, directed attention towards corporeality, subjectivity, and visibility of the performer, brought together different aspects of life and work in liminal space, therefore demonstrating politically abundant and interventional force.

Keywords: voice, experiment, performing arts, music, poetry, theater, contemporary art, contemporary theory

Beleška o autorki

Bojana Radovanović (1991), muzikološkinja i teoretičarka umetnosti, istraživač pripravnik pri Muzikološkom institutu SANU. Trenutno je na doktorskim studijama muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti, Univerzитета umetnosti u Beogradu, gde radi na tezi posvećenoj tretmanu i ulozi glasa u savremenoj muzici. Pored osnovnih i master studija muzikologije na FMU (master teza: *Nauka kao umetnost: interdisciplinarnost u naučnim radovima Dragutina Gostušskog*, mentor: prof. dr Vesna Mikić), završila je master studije transdisciplinarne humanistike i teorije umetnosti na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu, gde je pod mentorstvom prof. dr Miodraga Šuvakovića odbranila tezu *Ekperimentalni glas – savremena teorija i praksa*.

Bavi se istorijom i teorijom muzike i umetnosti u 20. i 21. veku, uključujući umetničku i popularnu muziku, vezu umetnosti i politike, teoriju glasa i medija. Objavljuje radove u zbornicima, te domaćim i internacionalnim časopisima. Učestvuje na naučnim skupovima, konferencijama, tribinama i panel diskusijama u zemlji i inostranstvu. Radi na arhiviranju i promociji srpske umetničke i filmske muzike na internetu pri udruženju *Srpski kompozitori*. Saradnica je Centra za istraživanje popularne muzike iz Beograda. Od 2015. godine saraduje sa Beogradskom filharmonijom. Angažovana je kao muzička saradnica Trećeg programa Radio Beograda i saradnica u nastavi na Katedri za muzikologiju FMU. Članica je sekcije za transdisciplinarno istraživanje u umetnosti INSAM Instituta za savremenu umjetničku muziku iz Sarajeva.

CIP - Каталогизација у публикацији -
Народна библиотека Србије, Београд

81'23
159.9

РАДОВАНОВИЋ, Бојана, 1991 -
Eksperimentalni glas : savremena teorija i praksa / Bojana Radovanović.
- Beograd : Orion Art, 2018 (Beograd : Donat Graf). - 169 str. ; 24 cm. -
(Biblioteka PH : preko humanistike)

Tiraž 300. - Kratke biografije umetnika: str.145-149. - Glosar: str.
151-152. - Beleška o autorki: str. 171. - Napomene i bibliografske
reference uz tekst. - Bibliografija: str. 153-159. - Registar. - Summary. -
Sadrži i: Novi vokalitet u savremenoj muzici (1966) / Ketj Berberijan.

ISBN 978-86-6389-073-2

a) Говор
COBISS.SR-ID 268299532