

## Uvod

„Muzika je, između ostalog, jedan vid aktivnosti: praksa“, napisao je američki muzikolog i teoretičar književnosti Lorens Krejmer još 1990. godine i time dao suštinski doprinos promišljanju muzike kao kulturne prakse u tada još novoj „novoj muzikologiji“. „Ako je sagledamo na taj način, trebalo bi da je možemo razumeti manje kao nastojanje da se nešto kaže a više kao nastojanje da se nešto učini.“<sup>1</sup> Pet godina kasnije, verovatno zahvaljujući promenama do kojih su u muzikologiji doveli on i nekolicina drugih slično opredeljenih američkih muzikologa, Krejmer se samo osvrnuo na prethodnu tvrdnju kao očiglednu, bez potrebe za daljim obrazlaganjem: „Muzika je, uostalom, kulturna praksa.“<sup>2</sup>

Šta to uopšte znači? Kako je već naznačeno u prethodnom navodu, to znači da muzika nije samo tekst, skup notnih znakova, zapisanih tonskih visina određenog trajanja, zvukova raspoređenih u vremenu na određen način, ovo ili ono muzičko delo, pesma, sonata, simfonija, fuga ili neki drugi muzički oblik; da muzika nije samo poetika, *poiesis*, nego i praksa, *praxis*, nešto što upražnjavamo u svakodnevnom životu i kulturi, radi ličnog zadovoljstva i bogatijeg, ispunjenijeg života, ali i da bismo drugim ljudima saopštavali značenja, slali poruke i postizali željena dejstva, kao što upražnjavamo modu, politiku i sve druge kulturne prakse. Utoliko je muzika i *politička* praksa, jer lako poprima politička značenja i uloge, i to najrazličitije, u zavisnosti od političkog konteksta i želja svojih stvaralaca i korisnika, a često i mimo njih. To potencijalno važi za svaku muziku, jer se svaka muzika stvara i sluša u okviru nekog političkog konteksta, neke političke zajednice, nekog *polis*a, najšire shvaćenog kao bilo koja uređena zajednica ljudi, od porodice do države i dalje, koja se bori za svoje interese, održanje i jačanje, čiji članovi imaju svoje dodeljene uloge, prava i obaveze, koji pak uvek podležu političkoj borbi, to jest borbi za moć. Ta borba, koja je politička po definiciji, borba *polis*a ili političkih zajednica, kao i pojedinaca unutar njih za sopstvene interese, manje ili više legitimne ili opravdane, neretko se vodi i artikuliše kroz muziku. Zato je muzika „jedan od glavnih kulturnih procesa kojima se apstraktni pojam *polis*a može telesno iskusiti“, kao što piše američki profesor uporednih studija humanistike Beri Šenk.<sup>3</sup> Evo nekoliko naizgled nasumičnih primera, nekih iz bliže i dalje prošlosti, a nekih iz sadašnjosti.

U vreme pisanja ovog uvoda, ujedno i dovršavanja ove knjige (avgust 2024), u Sjedinjenim Američkim Državama u jeku je predizborna kampanja za predsedničke izbore zakazane, kao i svake četiri godine, za prvi utorak u novembru (5. novembar 2024). Oba vodeća kandidata, Kamala Haris i Donald Tramp, širom te velike zemlje a naročito u takozvanim *swing states*, državama u kojima nema unapred jasne većine glasača za jednu ili drugu stranku, održavaju manje ili više masovne skupove na kojima neumorno ponavljaju sve razloge zbog kojih bi Amerikanci

1 Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, str. xii.

2 Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, str. 19.

3 Barry Shank, *The Political Force of Musical Beauty*, str. 16.

navodno trebalo da glasaju za njih. Kao i uvek, te skupove neizbežno prati muzika: formalno politička i patriotska, poput državne himne i nekolicine drugih tradicionalno rodoljubivih pesama, zatim pesme koje se neformalno vezuju za američki patriotizam, kao i pojedini hitovi zapadnjačke popularne muzike različitog porekla i starosti. U ovogodišnjoj kampanji Donalda Trampa, jedan od tih hitova donedavno je bila i glavna vokalno-instrumentalna numera „My Heart Will Go On“ iz filma *Titanik* (1997) kanadskog reditelja Džejsma Kamerona u izvedbi kanadske pevačice i muzičke zvezde Selin Dion. Međutim, Trampove pristalice verovatno više neće moći da uživaju u njenoj izvedbi te pesme, barem ne na njegovim skupovima, pošto je Dion zvanično, javno i izričito zatražila od izbornog štaba da se na njegovim skupovima više ne koristi njena izvedba, verovatno zato što ne želi da se dovodi u vezu s Trampovom kampanjom, njenim političkim ciljevima i kandidatom lično. Tako je ova naizgled nevina ljubavna pesma, u filmu namenjena nesrećnom protagonistu čiji lik tumači Leonardo di Kaprio a na Trampovim skupovima valjda samom kandidatu, neočekivano dobila zapaženu ulogu u američkoj predizbornoj kampanji 2024. godine.

Ova knjiga je pisana i za vreme velikih građanskih protesta koji su zahvatili Srbiju tokom proleća i leta 2023. godine, posle masovnih ubistava počinjenih 3. i 4. maja te godine u beogradskoj osnovnoj školi „Vladislav Ribnikar“ i selima Malom Orašju i Duboni, između Mladenovca i Smedereva. Ti skupovi, u organizaciji nekoliko opozicionih stranaka i pokreta, najčešće su počinjali intoniranjem himne „Vostani Srbije“, koju je u doba Prvog srpskog ustanka napisao Dositej Obradović kao poziv na ustanak, a ne zvanične državne himne Srbije, svečane pesme „Bože pravde“ (1872) Jovana Đorđevića i Davorina Jenka, kao što je na takvim skupovima uobičajeno. Na tim protestima korišćena je muzička verzija Vartkesa Baronijana, jedna od tri postojeće (preostale dve komponovali su Zlatan Vauda i Ljuba Manasijević). Nesumnjivo, Dositejeva „Pesma na insurekciju Serbijanov“ iskorišćena je zato da bi se njom, u tom kontekstu, protesti muzički i politički povezali s Prvim srpskim ustankom i, uopšte, s pobunom, *ustajanjem* naroda protiv vlasti (strane, nenarodne itd.). Međutim, pošto su protesti s jeseni 2023. već jenjali, Aleksandar Vučić, tadašnji (i sadašnji) predsednik Srbije, održao je 20. januara 2024. jedno od svojih mnogobrojnih obraćanja javnosti i medijima pod naslovom „Skok u budućnost – Srbija 2027“, (navodno) posvećeno planiranim ulaganjima novca poreskih obveznika Srbije u infrastrukturne projekte širom zemlje, a zapravo daljem velikom zaduživanju radi održavanja jednog sporednog dela Svetske izložbe u Beogradu 2027. godine. Dvoipčasovno obraćanje predsednika Republike, tadašnje predsednice Vlade Srbije i pojedinih ministara završeno je intoniranjem Dositejeve himne „Vostani Srbije“ (sa razglasa) i to iste, Baronijanove muzičke verzije, pa i istog snimka. U tom kontekstu, upotreba te himne verovatno je trebalo da ukaže na tehnološki, infrastrukturni, ekonomski i svaki drugi preobražaj Srbije nabolje, na rast, uspon, napredak i slično u sklopu „Skoka u budućnost“, ali bilo je to i simbolično političko „preotimanje“ te rodoljubive pesme od opozicije, a za propagandne potrebe

vlasti. Tako je ista pesma, s istim rečima i notama, slušana s istog snimka, u samo nekoliko meseci poprimila sasvim različita politička značenja i odigrala sasvim različite političke uloge, za potrebe suprotstavljenih političkih subjekata i politikâ.

Tom prilikom, kao i na opozicionim protestima, prisutni su mogli da uživaju samo u snimku (jedne te iste) izvedbe Dositejeve himne. Tadašnji i sadašnji predsednik Republike Srbije retko se javno veselili i peva, pa nije pevao ni tom prilikom, ali zato na svojim skupovima to rado i često čini njegov pandan u Republici Srpskoj Milorad Dodik, čija je omiljena pesma, sudeći po broju izvođenja, „Ne može nam niko ništa“ u originalnoj izvedbi Mitra Mirića. Iako je nesumnjivo reč o ljubavnoj pesmi, koja počinje stihom: „Ljubav nema, nema, nema, niti zna za granice“, Dodik najčešće izvodi samo refren te pesme, pri čemu očigledno ne misli na njene protagoniste, neimenovan zaljubljeni par čija je ljubav tako snažna da im niko ne može nauditi, nego na političku i etnonacionalnu zajednicu koju (pretenduje da) predstavlja: članove i pristalice svoje stranke, Srbe u Bosni i Hercegovini, a verovatno i srpski narod uopšte. Ovaj naizgled neozbiljan primer ipak nam pokazuje nešto sasvim ozbiljno: kako i izvorno apolitična muzika može poprimiti konkretna politička značenja u odgovarajućem političkom kontekstu.

Najzad, da se ne bi ove uvodne crtice završile opisima propagandnih i muzičkih nastupa srpskih političara, s grotesknog prelazimo na nešto što se često doživljava kao uzvišeno: na Devetu simfoniju Ludviga van Betovena, čija je dvestogodišnjica bila upravo 2024. godine. Zbog stihova velikog nemačkog pesnika Fridriha Šilera o miru, ravnopravnosti, bratstvu i jedinstvu među narodima, kao i Betovenovog (ne)zvaničnog položaja najvećeg evropskog kompozitora, koji je uživao još za života, prilagođena verzija „Ode radosti“, horske završnice Betovenove poslednje simfonije i jednog od njegovih poslednjih velikih dela, proglašena je 1971. godine za himnu tadašnje Evropske ekonomske zajednice, prethodnice današnje Evropske unije, prvobitno nastale radi sprečavanja novih sukoba u Evropi (koliko se u tome uspelo znaju stanovnici nekih od zemalja koje su ostale van Evropske unije, poput Bosne i Hercegovine, Srbije, Ukrajine i drugih, ali to nije tema ove knjige). Zvanično, ta čisto instrumentalna himna, dakle bez reči, „univerzalnim jezikom muzike izražava evropske ideale slobode, mira i solidarnosti“.<sup>4</sup> Ali isto delo izvodili su simfonijski orkestri širom Nemačke tokom 30-ih i prve polovine 40-ih godina prošlog veka. Naročito svečanu i znamenitu izvedbu te simfonije upriličio je Jozef Gebels, tadašnji nemački ministar prosvete i propagande, u dvorani Berlinske filharmonije 20. aprila 1942, u čast rođendana nemačkog kancelara i „vođe“ (*der Führer*) Adolfa Hitlera (koji je svojim odsustvom uveličao tu propagandnu priliku). Svirala je Berlinska filharmonija, tada, kao i danas, verovatno najbolji orkestar na svetu, a pevali su hor i vokalni solisti, pod upravom Vilhelma Furtvenglera, jednog od najvećih dirigenata u istoriji zapadne muzike. Prema

4 „European anthem“: [https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/european-anthem\\_en](https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/european-anthem_en) (pristupljeno 19.8.2024).

tome, očigledno je Betovenovo remek-delo, s istim notama i Šilero-  
vim rečima, nosilo, a i dalje nosi svojoj publici sasvim različite političke  
poruke i igra sasvim različite političke uloge kada se izvodi kao himna  
današnje Evropske unije i kada je izvođeno u čast Hitlerovog rođendana:  
u prvom slučaju (barem zvanično) kao muzički simbol jedinstva i jedna-  
kosti evropskih naroda (ili barem naroda Evropske unije), u drugom kao  
muzički simbol nadmoći nemačkog naroda, ili germanske, „arijevske  
rase“, kao što su neki tada pisali i govorili.

\* \* \*

„Svu muziku oblikuju politički konteksti“ u kojima nastaje, piše Džejms  
Garat u uvodu svoje knjige o vezama muzike i politike<sup>5</sup> i zaključuje:  
„Nema muzike koja je imuna na sopstveno prisvajanje kao simbola poli-  
tičkog identiteta ili totema kulturne razlike.“<sup>6</sup> Zato nas i Džon Strit na  
početku svoje studije o političnosti muzike iz 2012. upozorava da muzi-  
ku i politiku ne sagledavamo „kao zasebne entitete čiji se svetovi samo  
povremeno sudare već kao međusobne produžetke:

[...] muzika *otelovljuje* političke vrednosti i iskustva i *uređuje* naše reakci-  
je na društvo u vidu političkog promišljanja i delovanja. Muzika nije samo  
sredstvo političkog izraza, ona *jest* taj izraz. [...] Granice između područja  
muzike i politike [...] uglavnom su prividne.<sup>7</sup>

Muziku treba da čujemo, nastavlja Strit, „kao nešto više od puke zvuč-  
ne podloge politici – kao supstancu politike“; ona „predstavlja i artikuli-  
še političke ideje i identitete“, „mobilizuje pokrete“, kao „vid političkog  
iskustva“.<sup>8</sup> Dejstvo muzike na nas, kao i naše delovanje na muziku, „inti-  
mno su povezani s načinom na koji politički mislimo i delamo“, ne samo  
kao pojedinci nego i kao kolektivi i institucije koje stvaramo.<sup>9</sup> Najzad,  
„muzika se povezuje s političkim idejama, ispunjavajući ih emotivnim  
značenjem“.<sup>10</sup> Slično Stritu, i britanska sociologinja muzike Tia DeNora  
naglašava da je muzika „mnogo više od dekorativne umetnosti; ona je  
moćan medij društvenog poretka. [...] njeno je prisustvo jasno politično,  
u svakom smislu u kojem se politično može pojmiti“.<sup>11</sup> Već decenijama  
ovi i drugi autori „analiziraju moć muzike kao organizacione političke  
sile u različitim kontekstima“.<sup>12</sup>

5 James Garratt, *Music and Politics: A Critical Introduction*, str. 65.

6 *Ibid.*, str. 174.

7 John Street, *Music and Politics*, str. 1.

8 *Ibid.*, str. 6.

9 *Ibid.*, str. 8.

10 *Ibid.*, str. 150.

11 Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, str. 163.

12 Ronald Radano & Tejumola Olaniyan (prir.), *Audible Empires: Music, Global Politics, Critique*, str. 9.

Da bi se mogao bliže objasniti rad muzike kao političke prakse, najpre je neophodno odrediti značenje pojmova *politike* i *političkog/političnog* u teorijskom kontekstu ove knjige. Naravno, pošto je reč o izuzetno složenim pojmovima, njihova su određenja brojna, od neutralnih, liberalno demokratskih, do levičarski antagonističkih, zasnovanih na ideji sukoba i borbe za moć i ostvarenje političkih interesa zajednica i pojedinaca. Mnoga od tih određenja ugrađena su i u pojmovno-teorijske temelje ove knjige. Na primer, Džon Strit svoju studiju počinje neutralnim određenjem politike kao prakse koja se „bavi uređivanjem javnog života“ i muzike kao „stvaralačkog rada sa zvukom i uživanja u njenim lepotama i značenjima“.<sup>13</sup> Ipak, samo nekoliko stranica dalje, Strit navodi i određenje pojma politike engleskog politologa Stivena Koulmana, kao „mikro-odnosa u kojima se bori i pregovara za moć unutar porodica i na radnim mestima, među prijateljima i neznancima, na dnevnoj osnovi“,<sup>14</sup> čime uvodi bitan element antagonizma i borbe, i proširuje područje politike i političkog iz javne sfere stranačke politike i borbe za vlast u sferu rada, kao i u privatnu sferu porodičnih odnosa. Politika i političko su društvene kategorije po definiciji i stoga se moraju ticati barem dvoje pojedinaca, političkih subjekata, čak i ako je samo reč o borbi za moć partnera unutar (van)bračne zajednice, zajednice prijatelja, kolega i slično. Političko „mora biti društveno, ne lično“. Odluke donete nasamo, koje utiču samo na pojedinca koji ih donosi, nisu stoga ni političke, već su to „naše odluke i naši izbori koji utiču i na druge ljude, ne samo na nas“.<sup>15</sup> Za nas je ovde suštinski važna činjenica da to isto važi i za političnost muzike:

ako su zadovoljstvo u muzici i izbor muzike čisto privatne stvari, s posledicama samo po pojedinca, oni onda nisu politični. Tek onda kad se zadovoljstvo (ili nezadovoljstvo) u muzici prelije u javni domen i vršenje moći unutar njega, ono postaje politično. Tamo gde muzika nadahnjuje oblike kolektivnog mišljenja i činjenja, ona postaje deo politike. Tamo gde je muzika mesto javnog razmatranja, pre nego privatnog promišljanja, možemo govoriti o muzici kao političnoj.<sup>16</sup>

Dakle, muzički ukus svakog pojedinca samo je njegova lična i stoga nepolitična stvar. Ali ako, na primer, adolescent, kome muzički ukus čini važan deo ličnog identiteta, svojim školskim drugovima počne nametati svoj muzički ukus i zajedno s njima isključivati iz društva (odeljenske zajednice, na primer) one koji mu se ne povinuju, tada se njegovo „zadovoljstvo u muzici i izbor muzike“ prelivaju u javni domen (ma kako mali bio taj domen u konkretnom slučaju) i time njegov muzički ukus postaje političan – postaje političko oruđe u borbi za moć i prevlast unutar zajednice (ma kako male i naizgled beznačajne).

13 Street, *op. cit.*, str. 1.

14 Street, *op. cit.*, str. 7.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, str. 8.

Isto tako, u svetu odraslih, muzički ukus, na primer, ministra kulture ili nekog drugog donosioca odluka njegova je lična i nepolitična stvar sve dok ne počne uticati na donošenje političkih odluka, na primer, u smislu (ne)finansiranja različitih muzičkih praksi novcem poreskih obveznika, čime „postaje deo politike“.

Slično Stritu, i Garat počinje od uskog određenja politike iz ugla savremene zapadnjačke liberalne demokratije kao uske sfere ljudske aktivnosti koja se bavi „vođenjem javnih poslova u okviru država, vladâ i političkih stranaka“.<sup>17</sup> Tako usko određenje politike neizbežno sužava i političnost muzike, svodeći je na državne himne, upotrebu muzike u zvaničnim državnim prilikama, stranačkim kampanjama i ne mnogo više od toga. Istini za volju, sva četiri primera s početka ovog uvoda uklopila bi se u te uske okvire, ali, s druge strane, gotovo nijedan primer iz ostatka ove knjige ne bi. Zato je korisniji starogrčki, širi pojam *politeje* (πολιτεῖα), koren modernih pojmova politike i političkog/političnog, koji je već za Stare Grke podrazumevao ne samo uređivanje i vođenje države (polisa) nego i javni život uopšte. Tako je Aristotel razlikovao *bios* (βίος), etički i politički život, od *zoe* (ζωή), samo biološkog ili „golog“ života u domaćoj sferi. Zato se „politička sfera – a stoga i sfera političke muzike – prirodno širi izvan državne i stranačke politike, uključujući i društvene pokrete i javne oblike umetničkog aktivizma“<sup>18</sup> (ili artivizma, da se poslužimo neologizmom hrvatsko-slovenačkog teoretičara umetnosti Alda Milohnića).<sup>19</sup> Za poslednjih pola veka, pojam političkog/političnog proširen je daleko izvan okvira države i državnog, na bezmalo sve aspekte života, od biopolitike Mišela Fukoa do različitih teorijskih poimanja takozvane „svakodnevne politike“: politike porodičnih odnosa, dečje „politike igrališta“ (*playground politics*), politike na radnom mestu (*workplace politics*), rodne politike i tako dalje.<sup>20</sup> Jednako bitna i politična su i pitanja koja se tiču identiteta i razlike, a pogotovo politike identiteta, o kojima govorimo u poslednjem, šestom poglavlju.

Ova šira shvatanja pojmova politike i političkog/političnog, na kojima počiva većina teorijskih razmatranja političnosti muzike, uključujući i sve pomenute studije, pa i ovu knjigu, najviše duguju francuskim teoretičarima Šantal Muf i Žaku Ransijeru. Za nas je ovde najpre korisna razlika koju Šantal Muf naglašava između, s jedne strane, promišljanja politike (dnevne, stranačke, državne i sl.) kao empirijskog polja i, s druge strane, teorijskog promišljanja ne samo pojma politike nego i suštine „političkog“ u filozofiji i teoriji politike, području kojem, dakako, i sama pripada i čija su teorijska određenja pojmova politike i političkog za potrebe ove knjige značajnija od politološkog, empirijskog posmatranja politike kao društvene prakse.<sup>21</sup> Dalje, nasuprot liberalno-demokratskim shvatanjima politike, kakvo je, na primer, bilo

17 Garratt, *op. cit.*, str. 6.

18 Garratt, *op. cit.*, str. 6.

19 Aldo Milohnić, „Artivizam“.

20 Garratt, *op. cit.*, str. 10.

21 Chantal Mouffe, *On the Political*, str. 8–9.

shvatanje Hane Arent, Šantal Muf antagonizam vidi kao konstitutivnu dimenziju političkog a političko kao „prostor moći, sukoba i antagonizma“.<sup>22</sup> Drugim rečima, pod „političkim“ Muf podrazumeva „dimenziju antagonizma“, koju smatra „konstitutivnom“<sup>23</sup> i „neiskorenjivom dimenzijom“ u ljudskim društvima,<sup>24</sup> dok pojam „politike“ koristi da ukáže na „skup praksi i institucija kojima se stvara neki poredak da bi se uređivao suživot ljudi u kontekstu konfliktnosti koju donosi političko“.<sup>25</sup> Taj antagonizam ispoljava se ne samo u dnevno-političkoj areni, nego i, na primer, u kritičkoj recepciji muzike – u konkretnom istorijskom slučaju koji se razmatra u drugom poglavlju, u savremenoj muzičkoj kritici virtuoziteta u izvedbi evropske instrumentalne umetničke muzike tokom prve polovine i sredine 19. veka. Naime, kao što je svako društvo politička zajednica, tako je i mikro-društvo kompozitora, izvođača, kritičara, estetičara i drugih pripadnika evropske muzičke elite 19. veka jedna mala politička zajednica; kao takvu, i nju konstituše antagonizam kao „neiskorenjiva dimenzija“ ljudskih društava i, shodno tome, borba za moć, uticaj i prevlast u okviru te konkretne zajednice.

Na sličnom tragu, Žak Ransijer određuje politiku kao „pre svega sukob o postojanju zajedničke scene, o postojanju i kvalitetu onih koji se na njoj predstavljaju“,<sup>26</sup> drugim rečima, kao borbu za prostor u društvu, kao i za opstanak i mesto političkih subjekata – pojedinaca i (političkih) zajednica – u njemu. Politika je za Ransijera „iznad svega, intervencija u vidljivo i izgovorljivo“;<sup>27</sup> ona čini

da ono što je bilo nevideno postane vidljivo; da ono što se čulo kao obična buka počne da se čuje kao govor i da se ono što se činilo pukim izrazom zadovoljstva i patnje pokaže kao zajedničko osećanje nekog dobra ili zla.<sup>28</sup>

„Politička demonstracija čini vidljivim ono za šta nije bilo razloga da bude viđeno“<sup>29</sup> – politika osvetljava inače „nevidljive“, to jest skrajnute zajednice i pojedince i omogućava iskazivanje prethodno neiskazivih ili nedopuštenih političkih stavova. Otuda je suština politike „*ispoljavanje disenzusa kao prisustva dva sveta u jednom*“ – ispoljavanje nesaglasja unutar prividnog opšteg društvenog saglasja ili konsenzusa vladajućeg poretka.<sup>30</sup> Disenzus je „suština politike“, ali ne kao sučeljavanje različitih interesa ili mišljenja, već kao razotkrivanje jaza, nejednakosti, neravnopravnosti i nepravde u opazivom svetu.<sup>31</sup> Kao što pokazuje, između

22 *Ibid.*, str. 9.

23 *Ibid.*, str. 2 i 9.

24 *Ibid.*, str. 119.

25 *Ibid.*, str. 12–13.

26 Žak Ransijer, *Nesaglasnost: politika i filozofija*, str. 45.

27 Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, str. 37.

28 *Ibid.*, str. 38.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

ostalnih, i ova knjiga, naročito prvo i poslednje poglavlje, muzika je jedna od kulturnih praksi pomoću kojih se osvetljavaju skrajnute zajednice i pojedinci, iskazuju nedozvoljeni politički stavovi i razotkriva disenzus u društvu.

Takođe, muzika je politična i kada omogućava ili olakšava svojim slušaocima da postanu politički subjekti ili da se kao takvi prepoznaju – da zauzmu i iskažu neki politički stav. Muzika „proizvodi subjektivite te i gradi zajednice sopstvenim resursima“, podseća nas Garat.<sup>32</sup> Uloga muzike u subjektivaciji njenih slušalaca i stvaralaca je politička, zato što je i politika, i dalje prema Ransijeru,

stvar subjekata, ili, bolje, načinâ subjektivacije. Pod *subjektivacijom* ćemo podrazumevati proizvođenje, u nizu činova, jedne instance i jedne sposobnosti iskazivanja, koji se nisu mogli identifikovati u polju datog iskustva i čija identifikacija, dakle, ide zajedno s preoblikovanjem polja iskustva.<sup>33</sup>

Drugim rečima, politika je i proizvodnja političkih subjekata – pojedina- ca i zajednica – koji su u društvu priznati kao takvi i stoga sposobni za političko delovanje, izjašnjavanje i izražavanje. Suština politike „poči- va u vidovima disenzualne subjektivacije koji razotkrivaju jedno druš- tvo u njegovog razlici u odnosu na sebe“, to jest, razotkrivaju nesvodivu razliku između društva kakvo ono zaista jeste i kakvim se predstavlja.<sup>34</sup>

Politička je ona delatnost koja pomera neko telo s mesta koje mu je bilo namenjeno, odnosno menja namenu nekom mestu; ona omogućuje da se vidi ono što nije imalo mesta da bude viđeno, ona omogućuje da se razume neki govor tamo gde je bilo mesta samo za buku.<sup>35</sup>

Za nas je ključna činjenica da taj diskurs može biti i muzički: zahvalju- jući političkom delovanju i odlukama, nešto što se ranije čulo kao buka – na primer, rep/hip-hop od kraja 70-ih godina prošlog veka, ili slobodni džez još od 60-ih, da navedemo samo ta dva primera – odavno se čuje kao muzika.

„Bavljenje umetnošću znači pomeranje granica umetnosti, upra- vo kao što bavljenje politikom znači pomeranje granica onoga što se priznaje kao *političko*“, piše dalje Ransijer.<sup>36</sup> Brojni primeri u nastavku ove knjige, a naročito u drugom, petom i šestom poglavlju, pokazuju da i političko bavljenje muzikom podrazumeva pomeranje njenih gra- nica – granica onoga što se u nekom društvu ili zajednici priznaje kao muzika i ne odbacuje kao buka – a to je i političko pitanje, jer zahteva pregovaranje, ubeđivanje, sukobljavanje i odlučivanje mnogo ljudi, poli- tičkih subjekata koji tu zajednicu čine, na primer, kritičara ili estetičara

32 Garratt, *op. cit.*, str. 31.

33 Ransijer, *op. cit.*, str. 56.

34 Rancière, *op. cit.*, str. 42.

35 Ransijer, *op. cit.*, str. 49.

36 Rancière, *op. cit.*, str. 149.

muzike u zapadnom svetu. Šantal Muf odbacuje svaku razliku između političke i nepolitičke umetnosti, „zato što svaki vid umetničke prakse ili doprinosi reprodukciji datog zdravog razuma – i u tom smislu je političan – ili doprinosi njegovoj dekonstrukciji ili kritici. Svaki oblik umetnosti ima političku dimenziju“, pa tako i muzika,<sup>37</sup> jer bezmalo „svaka kolektivna muzička aktivnost i iskustvo mogu na nekoj razini funkcionisati kao politički čin“, doduše, samo u određenom i odgovarajućem društvenom i diskurzivnom kontekstu.<sup>38</sup>

Pritom, kao što pokazuju neki od primera navedenih na početku ovog uvoda i skoro svi primeri analizirani u nastavku ove knjige, da bi nosila ili stekla politička značenja, prenosila političke poruke ili igrala političke uloge, muzika uopšte ne mora biti verbalno politična – u smislu posedovanja otvoreno političke ili bilo kakve verbalne komponente – pošto i čisto instrumentalna muzika može biti politična i vršiti političko dejstvo, kao što je pokazano u drugom i trećem poglavlju. „Nije teško naći primere muzike koji nemaju političkih konotacija a ipak imaju političko dejstvo“, piše Garat.<sup>39</sup> To važi kako za „formalnu promotivnu muziku“ – državne i nacionalne himne, zvanične svečane pesme i slično – tako i za „neformalnu promotivnu muziku“, koja se nezvanično vezuje za određenu politiku tako što posredno promovise odgovarajuće ideologije, mitove i narative u njenom interesu.<sup>40</sup> U primerima sa početka ovog uvoda videli smo da i himna ustaničke Srbije Dositeja Obradovića i Vartkesa Baronijana, i ljubavne pesme u izvedbama Selin Dion i Mitra Mirića, čak i Betovenova *Deveta simfonija*, jednako podležu političkoj (zlo)upotrebi, bez obzira na površinsko značenje njihovih reči, ako ih uopšte imaju. I u tim slučajevima, kako nas podseća Lorens Krejmer, „značenje nekog teksta, predstave ili kulturne prakse višestruko je određeno i prevazilazi ono što te stvari same tvrde da znače“.<sup>41</sup>

Ovde treba naglasiti i to da namere autora muzičkih dela i događaja, kompozitora, izvođača, aranžera i drugih, čak i kada su dobro poznate, nisu od presudnog značaja za političnost muzike, odnosno njena politička značenja, poruke i dejstva. Politička, označiteljska i afektivna moć muzike, kao i sve vrste moći, uvek može dovesti do posledica koje trenutni posednici moći nisu predvideli ili želeli.<sup>42</sup> To važi i za protestnu muziku, koja, kao što pokazuje jedan od primera s početka ovog uvoda (himna „Vostani Srbije“) lako može postati plen i oruđe onih protiv kojih se njome protestuje. Razlog za to je činjenica da političko dejstvo muzici dodeljuju ne samo oni koji je stvaraju nego i oni koji je primaju i koriste za postizanje sopstvenih političkih ciljeva.<sup>43</sup>

37 Navedeno u: Garratt, *op. cit.*, str. 36.

38 *Ibid.*, str. 32.

39 *Ibid.*, str. 27.

40 *Ibid.*, str. 111–113.

41 Kramer, *Music as Cultural Practice, op. cit.*, str. xii.

42 Garratt, *op. cit.*, str. 23.

43 Vidi: *ibid.*, str. 161 i DeNora, *op. cit.*, str. 33.

Od svih političkih uloga muzike koje su ovde dosad navedene i razmotrene, možda je ipak najvažnija, ne samo za potrebe ove knjige, uloga muzike u stvaranju, održavanju i jačanju političkih zajednica, sastavljenih od pojedinaca koje muzika okuplja dajući im barem privremeni, taktički (ako ne i strateški) zajednički politički identitet, zasnovan na zajedničkim političkim interesima i ciljevima, kao i glas kojim te interese mogu da izraze. Na taj način muzika, u krajnjim slučajevima, može postati politički govor ili pak neartikulirana ali ometajuća buka.<sup>44</sup> „Muzika može poslužiti“, piše Tia DeNora, „kao sredstvo organizovanja potencijalno različitih pojedinaca, tako da njihove radnje deluju kao da su intersubjektivne, međusobno usmerene, koordinirane, povezane i usklađene.“<sup>45</sup> Ta sposobnost muzike naročito je izražena u političkim vremenima post-istine, kakvo je naše, ili kakvo je bilo u velikom delu kontinentalne Evrope 30-ih godina prošlog veka, kada zapaljiva retorika i moć emotivnog ubeđivanja zaglušuju racionalne argumente. U takvoj političkoj klimi, sposobnost muzike da izaziva nagonske reakcije i afekte čini je posebno ostrim i opasnim političkim oružjem.<sup>46</sup>

O svemu tome je, između ostalog, i ova knjiga. Ona je prvenstveno namenjena studentima istorije muzike i politike, kao i svima onima koje zanima politički rad muzike u šest istorijskih epizoda, konkretno, od rimokatoličke duhovne muzike u Engleskoj krajem 16. veka, preko virtuozne instrumentalne muzike prve polovine i sredine 19. veka, italijanske opere početkom 20. veka, tehnički ili mehanički reprodukovane muzike sredine 20. veka, do zapadnjačke popularne muzike s kraja prošlog veka. Specijalizovana muzička analiza i terminologija zadržane su na minimumu da bi knjiga bila od koristi i širem čitateljstvu a ne samo muzikolozima i muzički obrazovnim čitaocima. Samo su prvo i četvrto poglavlje delimični izuzeci, ali ni ta dva poglavlja zapravo ne zahvataju muzikološku ekspertizu, muzičko obrazovanje, pa ni muzičku pismenost. Predmet ove knjige je, drugim rečima, rad muzike kao političke prakse u primerima analiziranim u šest navedenih epizoda iz istorije muzike Evrope i Severne Amerike, koje su povezane zajedničkom temom – političnošću muzike – ali ne tvore jednosmeran narativ, pa se knjiga može čitati integralno, od uvoda do poslednjeg poglavlja, ali i parcijalno ili bilo kojim redosledom, shodno potrebama i interesovanjima čitalaca. Redosled poglavlja u knjizi je približno hronološki, ali se ona ne moraju tako i čitati.

U prvom poglavlju razmatra se politička uloga rimokatoličke duhovne muzike engleskog kompozitora Vilijama Berda u geopolitičkom i istorijskom kontekstu Engleske pod protestantskom vlašću kraljice Elizabete I krajem 16. veka. Preciznije, razmatra se uloga Berdovih latinskih moteta u održavanju i snaženju ugrožene političke zajednice engleskih katolika pod protestantskom represijom, kao i muzička, odnosno kompoziciona rešenja kojima je Berd upisao u svoju muziku određena politička

44 Garratt, *op. cit.*, str. 11.

45 DeNora, *op. cit.*, str. 109.

46 Garratt, *op. cit.*, str. 21.