

Sanja Srećković

MUZIČKA EKSPRESIVNOST

APSTRAKT: Tekst se bavi odnosom između muzičke umetnosti i ljudskih emocija, tačnije, svojstvom muzičkih dela koje se u estetičkoj literaturi označava kao „ekspresivnost“. Nakon sažetog prikaza nekoliko glavnih pokušaja objašnjenja muzičke ekspresivnosti u analitičkoj estetici, dato je razjašnjenje terminološke zbrke u koju izložene teorije zapadaju, i ukazano je na njihove glavne probleme i nedostatke.

KLJUČNE REČI: estetika muzike, ekspresivnost, emocije.

U analitičkoj estetici postoji prilično veliko interesovanje za ekspresivni aspekt umetnosti, i čini se da se u filozofskim tekstovima o muzici danas najčešće piše upravo o njenoj ekspresivnosti, kao i uopšte o njenom odnosu sa ljudskim osećanjima. Ovo interesovanje je donekle razumljivo, jer je neosporno da i neupućeni i upućeni slušaoci muzike govore da muzika izražava osećanja, i uobičajeno je da se muzika opisuje rečima koje se odnose na osećanja. Prirodno se nameće pitanje šta stoji u osnovi takvog govora o muzici i na čemu se zasniva ekspresivnost muzike, kao i naš doživljaj muzike kao ekspresivne.

S obzirom na to da muzika nije neko ko bio mogao imati osećanja, na prvi pogled nije jasno kako mogu biti smisleni iskazi u kojima govorimo o tužnoj, vedroj, melanholičnoj muzici. S druge strane, ne osećamo da u takvom izražavanju ima nečeg paradoksnog. Čak i od strane onih teoretičara muzike koji ne smatraju da su emocije nešto što je za muziku suštinsko, prihvaćena je činjenica da se u “muzičkom svetu” tako govori i da bi naš doživljaj, a možda i naše razumevanje muzike bilo osiromašeno kada bismo to potpuno izbacili.

U ovom radu ću izneti nekoliko različitih shvatanja ekspresivnosti muzike, odnosno, nekoliko pokušaja da se takav doživljaj muzike i govor o njoj učine razumljivijim i koherentnijim.

Teorija izražavanja: osećanja kompozitora

Prvo shvatanje objašnjava muzičku ekspresivnost preko emocija koje je osećao autor dela.¹ Ovo je verovatno najprirodniji pristup jer, ako je neko “odgovoran” za

1 S obzirom na to da postoji mnogo autora koji zastupaju različite verzije teorije izražavanja, kao

emocije u delu, to je njegov autor. Ekspresivnost muzike, prema ovom gledištu, sastoji se u tome što kompozitor svoje emocije izražava kroz stvaranje kompozicije, i upravo te njegove emocije su one koje mi kao slušaoci u delu prepoznajemo i na koje reagujemo.² Postoji više verzija ovog shvatanja, ali smatram da nije potrebno ulaziti u detalje i razlike među njima, jer se najvažniji prigovori na osnovu kojih se ovo shvatanje odbacuje tiču njegovih temeljnih pretpostavki, a time i svih različitih verzija. Jednu grupu čine prigovori empirijske prirode. Niko od nas ne zna šta su bila umetnikova osećanja i šta od toga je on, ako išta, pokušavao da izrazi. Na osnovu onoga što je poznato o načinu rada kompozitora, stvaranje dela je dugotrajan proces koji zahteva daleko više razmišljanja o tehničkoj strani komponovanja nego što bi bilo moguće za jedan strastveni izliv osećanja kakav smo skloni da zamislimo, i dostupna evidencija ukazuje na to da nije toliko uobičajeno da kompozitori pokušavaju da muzikom izraze svoja osećanja. Povrh toga, čak i ako kompozitor želi da izrazi svoja osećanja kroz delo, njegova namera ne mora biti ostvarena, što je takođe potvrđeno u praksi – uglavnom kod lošijih kompozitora. To pokazuje da izražavanje na strani kompozitora nije dovoljno da bi njegovo delo bilo okarakterisano kao ekspresivno. Stoga teorija izražavanja ne predstavlja dobro objašnjenje ekspresivnosti muzičkih dela. Pored empirijskih, ovo shvatanje susreće se i sa teorijskim problemom, tačnije, sa pitanjem kako uopšte dolazi do toga da kompozitor „postavlja“ svoja osećanja u kompoziciju i da ih mi potom iz nje prepoznajemo i razumemo. Kako Dejvis piše, ovo shvatanje pretpostavlja da se ekspresivnost procesa prenosi na proizvod koji nastaje tim procesom, i da je ekspresivnost radnje vidljiva na proizvodu u tragovima koje je radnja na njega ostavila. Takve pretpostavke, nastavlja Dejvis, nisu istinite ni generalno, niti u pojedinačnom slučaju kompozitorovog stvaranja muzičkog dela, mada on ne navodi konkretne razloge za tu tvrdnju.³ Ipak, i van Dejvisovih prigovora, teorija izražavanja bi svakako morala da pruži dodatna objašnjenja u vezi s prenošenjem ekspresivnosti na umetničko delo ako treba da pitanje ekspresivnosti učini razumljivijim. Jedno moguće objašnjenje je to da kompozitori ne „pretaču“ svoja osećanja direktno u muziku, već da upravo biraju one muzičke elemente i njihove kombinacije čiji se inherentni ekspresivni karakter poklapa s njihovim osećanjima: molski i umanjeni akordi će biti pogodniji za izražavanje tuge i melanholije, dok će durski akordi i

i teorije pobuđivanja koju ću nakon ove izložiti, u prikazu ta dva gledišta držaću se pregleda koji iznosi Steven Dejvis u: Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca NY, 1994, jer u toj knjizi on daje obuhvatan pregled svih istaknutih teorija ekspresivnosti u savremenoj estetici muzike i izlaže glavne odlike ovih teorija onoliko detaljno koliko je, čini mi se, potrebno za svrhu ovog rada.

2 Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, str. 168-70.

3 *Ibid.*, str. 173.

brži ritam više odgovarati izražavanju radosti i uzbuđenja.⁴ Međutim, iako je ovo smisleno objašnjenje koje se slaže s praksom, ono upravo govori protiv teorije izražavanja, jer ukazuje na to da je ekspresivnost pre u samom muzičkom materijalu nego u namerama ili osećanjima kompozitora.

Teorija pobuđivanja: osećanja slušaoca

Prema drugom shvatanju, muzičko izražavanje emocije sastoji se u tome da delo pobuđuje tu emociju: npr. melanholičnost muzike zapravo je moć muzike da pobudi melanholiju u slušaocu. Muzička ekspresivnost sastoji se u njenoj moći da “gane” slušaoca.⁵ Ovo je takođe prirodna pretpostavka jer je uvek slušalac taj koji pripisuje emocije muzici.

Prvo pitanje koje se nameće jeste zašto emociju pripisujemo delu ako je to emocija koju oseća slušalac. Moguć odgovor koji Dejvis navodi je to da, iako doživljaj izražene emocije pripada slušaocu, ekspresivnost se ispravno pripisuje muzici kao dispozicionalno svojstvo zato što reakcije na muziku imaju interpersonalno važenje.⁶ Postojanje takvog interpersonalnog važenja nije slučajno, nastavlja Dejvis, jer muzika deluje na ljudska osećanja na osnovu određenih svojstava koja poseduje. U principu moraju postojati pravila ili zakoni koji određuju koje vrste svojstava proizvode koje vrste afektivnih reakcija, iako u praksi možda ne možemo da izdvojimo takva pravila.⁷ Prema teoriji pobuđivanja, dakle, muzika pobuđuje emocije u slušaocu na osnovu toga što poseduje određena svojstva (koja se mogu specifikovati muzičkim tehničkim terminima bez upućivanja na pobuđenu emociju). Zastupnicima ove teorije je bitno da uključe svojstva muzike u objašnjenje ekspresivnosti zato što na taj način ističu da relevantna reakcija mora da bude vezana za svojstva dela (u smislu da uključuje razmišljanje o tom delu, ali i poznavanje stila tog dela, osetljivost na istoriju muzičke prakse itd.), čime se isključuju situacije u kojima je muzika samo okolnost, sporedna za emocionalnu reakciju.⁸ Ovaj uslov je bitan jer je pomoću njega moguće objasniti mnoge slučajeve u kojima ekspresivna muzika ne uspeva da pobudi istu emociju kod slušaoca. Razni faktori

4 Stephen Davies, ‘Contra the Hypothetical Persona in Music’, u Mette Hjort i Sue Laver (ur.), *Emotion and the Arts*, Oxford NY, 1997, str. 95-6.

5 Davies, *Musical Meaning and Expression*, str. 184-5.

6 Dejvis je ovu pojavu uporedio sa pripisivanjem boja predmetima, iako same boje nisu nešto objektivno.

7 *Ibid.*, str. 187.

8 *Ibid.*

koji mogu da utiču na pobuđivanje ili da ga spreče (npr. neobraćanje pažnje na delo) ne menjaju činjenicu da je muzika ekspresivna.⁹

Ipak, postoji mnogo slučajeva u kojima se emocija koju pripisujemo muzici i emocija koju je muzika kod nas izazvala ne podudaraju. Dejvis piše da, iako npr. tužna muzika ponekad ili često čini slušaoca tužnim, često se događa i da emocija koju slušalac želi da pripíše muzici nije pobuđena kod njega iako nema remetećih faktora kakve teorija pobuđivanja pominje. Dešava se npr. da slušalac ne oseća ništa ili da doživljava neku drugu emociju. Slučajevi nepoklapanja između pobuđenih emocija i ekspresivnog karaktera muzike su, tvrdi Dejvis, prečesti da bi se mogli ignorisati, i, prema njegovom mišljenju, pogubni po teoriju pobuđivanja.¹⁰ On smatra da emocije izražene muzičkim delima i emocije pobuđene kod slušalaca tih dela nisu povezane sa pravilnošću koja bi ukazivala na to da se ekspresivnost može objasniti i analizirati preko pobuđivanja.¹¹

Dejvis pominje da je ova teorija u novije vreme dalje razrađivana i unapređivana od strane savremenih autora, ali, prema njegovom mišljenju, ona zadržava svoju suštinsku teškoću. Naime, generalno mi verujemo da reagujemo na ekspresivnu muziku zbog toga što je ekspresivna - da *opravdamo* naše emocionalne reakcije upućujući na karakter muzike. Izjednačavanjem ekspresivnosti i pobuđivanja, ova teorija nam, prema Dejvisu, uskraćuje mogućnost opravdavanja emocionalne reakcije pozivanjem na ekspresivni karakter muzike. U najboljem slučaju, mogli bismo da opravdamo reakcije opisujući muziku tehničkim terminima, tj. istučući ona njena svojstva koja pobuđuju emocionalne reakcije, a ne pozivanjem na ekspresivni karakter muzike.¹² Dejvis ne govori o ovoj mogućnosti, ali čini se da ona sledi iz njegovog prikaza ove teorije, a to je da, ako je ekspresivna muzika ona koja pobuđuje odgovarajuće emocije kod slušalaca na osnovu *svojstava* koja joj pripadaju, onda se, makar ta svojstva opisivali čisto tehničkim terminima, ekspresivnost ponovo vraća u samu muziku. Kao što će se videti u nastavku, to i jeste pravac u kom se kreće Dejvisovo izlaganje. Dejvis veruje da teorija pobuđivanja obrće redosled stvari: umesto da kaže da nas muzika rastužuje zato što izražava tugu, ona tvrdi da muzika izražava tugu jer nas čini tužnim.¹³

9 *Ibid.*, str. 188-9.

10 *Ibid.*, str. 194-5.

11 *Ibid.*, str. 198-9.

12 *Ibid.*, str. 199.

13 *Ibid.*

Emocionalne karakteristike pojava (*Emotion characteristics in appearances*)

Dejvis¹⁴ smatra da svi argumenti koje je izložio govore protiv teorije izražavanja i teorije pobuđivanja time što ukazuju na to da ekspresivnost lociramo u samoj muzici, da je ona inherentna svojstvima zvuka, i da je utoliko nezavisna od osećanja kompozitora i slušaoca. On tvrdi da upravo zato što muzika može da izrazi emociju, zato što je ekspresivna, ona čini da mi kao slušaoci osetimo tu emociju. Sama muzika je, prema Dejvisu, nosilac emocija koje izražava.¹⁵

“Emocionalizam pojava” (*appearance emotionalism*), kako Dejvis naziva svoju teoriju, jeste shvatanje prema kom sam muzički materijal može doslovno biti ekspresivan na osnovu toga što sluhu predstavlja zvuke koji imaju emocionalna svojstva. Sama zvučna pojava, dakle, nosi emocionalne karakteristike. Muzika tužno zvuči na skoro isti način na koji nam npr. tragična pozorišna maska ili žalosna vrba izgledaju tužno. Ako nam je potrebna imaginacija da bismo čuli ekspresivnost muzike, nije nam potrebna ništa više nego u situacijama kada u maskama vidimo izraz ljudskog lica, ili kada vrbu vidimo kao da stoji oborenog pogleda. Muziku čujemo kao ekspresivnu zbog toga što imamo ono što Piter Kivi naziva sklonošću ka “oživljavanju” predmeta, a ta sklonost je prirodan način na koji doživljavamo razne aspekte sveta oko sebe.¹⁶

U obrazlaganju ovakvog shvatanja, Dejvis polazi od načina na koji imena emocija funkcionišu u jeziku. U primarnoj upotrebi, imena emocija odnose se na samo doživljavanje emocije, a postoje i druge upotrebe koje ne uključuju upućivanje na doživljaj, ali koje zadržavaju direktnu vezu sa tom primarnom upotrebom, kao npr. kada govorimo o dispozicijama ka doživljavanju emocija. Sve ove upotrebe nemaju primenu na muziku, jer muzika nije nešto što može da doživi emocije.¹⁷ Postoji, međutim, i sekundarna upotreba emocionalnih termina, u kojoj nema upućivanja na doživljaj emocije. Ova upotreba tiče se emocionalnih svojstava samih pojava: karakter nečijeg izgleda, držanja, izraz lica ili glas često opisujemo terminima koji se odnose na emocije, i pod tim ne govorimo o unutrašnjem životu osobe koju opisujemo. U toj upotrebi reči, prema Dejvisu, govorimo o emocionalnim svojstvima muzike.¹⁸ Dejvis ovim želi da istakne da postoji česta, legitimna upotreba emocionalnih termina koja ne uključuje čak ni implicitno upućivanje na bilo čije doživljene emocije. Njegova teorija objašnjava zbog čega opisivanje

14 Piter Kivi takode izlaže jednu verziju ovog gledišta, ali pošto se smatra da je njegova verzija manje razrađena i uspešna od Dejvisove, celo gledište ću ispitati preko Dejvisove verzije.

15 *Ibid.*

16 Davies, *Contra the Hypothetical Persona in Music*, str. 97.

17 Davies, *Musical Meaning and Expression*, str. 221-2.

18 *Ibid.*, str. 222-3.

muzike kao radosne, melanholične itd. ne deluje paradoksalno iako muzika nije nešto što može da doživljava emocije.¹⁹

Postoji, naravno, veza između emocionalnih svojstava u pojavi i doživljenih emocija: ponašanje ili izgled koje označavamo kao emocionalne karakteristike u pojavi isti su kao ponašanje ili izgled koji su prirodan izraz doživljenih emocija. Stoga je proširenje značenja emocionalnih termina na sekundarnu upotrebu razumljivo.²⁰ Primarni ili prirodni izraz emocija su one radnje koje prepoznajemo kao ekspresivne za emociju bez da znamo išta o stavovima, objektima stavova ili emocija itd. osobe kojoj pripisujemo emociju.²¹ Nemaju sve emocije prirodan izraz (npr. tzv. “više” emocije kao nada, ponos i sl.) a samim tim ni pojavne karakteristike, tako da je opseg emocija koje možemo čuti u muzici ograničen na one emocije koje imaju karakterističan bihejvioralni izraz. Ipak, prema Dejvisu, muzika bi mogla da izrazi i neke kognitivno kompleksne emocije i pored toga što nemaju pojavnu stranu, odnosno karakteristične bihejvioralne izraze, putem promišljenog redosleda emocionalnih karakteristika u dužem delu ili deonici. Pomoću redosleda u svom ekspresivnom razvoju, muzika može da predstavi pojavu određenog emocionalnog obrasca, a ako je taj emocionalni obrazac dovoljno specifičan, to bi moglo da nadomesti nedostatak bihejvioralnog izraza emocije.²²

Ove “ekspresivne pojave”, kako Dejvis kaže, jesu emergentna svojstva stvari kojima bivaju pripisane. U slučaju muzike, emocija koju pripisujemo muzičkom delu je emergentno svojstvo zvukova u njemu, ona je ispoljena (*presented*) u delu. Nema potrebe za opisivanjem, predstavljanjem, simbolizacijom ili drugim vrstama denotiranja koji bi povezali muzičku ekspresivnost sa doživljenim emocijama, jer se ekspresivni karakter muzike nalazi u njoj samoj.²³ Kriterijum posedovanja emocionalnog svojstva dat je u samoj pojavi, odnosno, u muzici.²⁴

Dejvisu je još preostalo da objasni na koji način muzika može biti slična s tim karakteristikama ljudskog ispoljavanja emocija. On veruje da ekspresivnost muzike zavisi najvećim delom od sličnosti između dinamičkog karaktera muzike i ljudskih pokreta, hoda, držanja, stava, a ne toliko od sličnosti sa ljudskim glasom, što bi možda bilo očekivano pretpostaviti. Kretanje čujemo u muzici, i to kretanje ispoljava emocionalne karakteristike isto koliko i pokreti na osnovu kojih držanje ili hod neke osobe imaju određeni karakter. Dejvis veruje da određena svojstva mu-

19 *Ibid*, str. 224.

20 *Ibid*.

21 *Ibid*, str. 225.

22 *Ibid*, str. 225-6, 263.

23 *Ibid*, str. 228.

24 Stephen Davies, ‘The Expression of Emotion in Music’, *Mind*, Vol. 89, No. 353, pp. 67-86, 1980, str. 70.

zičkog kretanja utiču na to da slušalac primeti relevantne sličnosti. On tvrdi da muzičko kretanje skreće pažnju na ekspresivnost, jer, kao i ljudske radnje i ponašanje (za razliku od nasumičnih procesa), ispoljava uređenost i svrhovitost, i odaje utisak jedinstva. U razvoju muzike prepoznajemo određenu logiku, u smislu da ono što čujemo nije determinisano onim što mu je prethodilo, a ipak prirodno iz njega sledi. Muzičko kretanje je sličnije ljudskim radnjama nego nasumičnim pokretima ili potpuno determinisanim kretanjima neljudskih mehanizama, i to svojstvo muzike nastaje iz karaktera samih muzičkih materijala, a ne iz našeg znanja da su ti materijali oblikovani od strane ljudi.²⁵

Dejvisova glavna teza je sledeća: naš doživljaj muzike, a naročito kretanja u muzici, sličan je našem doživljaju tipova ponašanja na osnovu kog ljudi ispoljavaju karakteristike emocija u svojoj pojavi. Analogija je, dakle, u načinu *doživljavanja* te dve pojave. Veza se ne zasniva na zaključivanju koje pokušava da ustanovi simboličku relaciju između određenih delova muzike i određenih momenata ljudskog ponašanja.²⁶ Opažanje emocionalnih svojstava muzike ne zavisi od toga da li primećujemo analogiju između muzike i ljudskog ponašanja. Emocije čujemo *u* muzici kao da joj pripadaju, isto kao što se karakteristike emocija pojavljuju u držanju, hodu, ponašanju ljudi. Nije reč o tome da muzika imitira ili predstavlja ljudsko ponašanje, već da je doživljavamo kao da ima svojstva koja su ispoljena u ljudskom ponašanju.²⁷

Dejvis smatra da ova teorija ima nekoliko prednosti: prvo, tvrdi da je ekspresivnost svojstvo muzike koje je uvek javno ispoljeno i direktno opaženo, što se slaže s načinom na koji doživljavamo ekspresivnost u muzici, kao doživljaj prepoznavanja ekspresivnosti *u* delu; drugo, ne oslanja se na vezu između muzičke ekspresivnosti i nečijeg doživljaja emocija, ili emocionalnog objekta, ili psihičkog ili kognitivnog stanja; treće, uključuje pripisivanje ekspresivnosti koje ima već poznatu upotrebu u vanmuzičkim kontekstima.²⁸

Iako je Dejvisovoj teoriji ekspresivnosti upućeno više prigovora, izložiću na ovom mestu onaj koji je, po mom mišljenju, ključan, a to je da ova teorija ne pravi razliku između ekspresivnosti i posedovanja emocionalnih svojstava. Dejvisovo objašnjenje zapravo nije objašnjenje ekspresivnosti muzike, nego njenih emocionalnih svojstava. Kako Dženifer Robinson s pravom primećuje, tužan izraz ne mora biti naročito ekspresivan. Neka kompozicija može biti okarakterisana kao tužna (zbog toga što muzičko kretanje u njoj podseća na ljudske pokrete koje bismo takođe doživeli kao tužne) a da je ne doživimo kao ekspresivnu, nego npr. kao

25 Davies, *Musical Meaning and Expression*, str. 229.

26 *Ibid*, str. 239.

27 Davies, *The Expression of Emotion in Music*, str. 73.

28 Davies, *Musical Meaning and Expression*, str. 239-40.

banalnu.²⁹ Robinsonova objašnjava da je pogrešno izjednačavati ekspresivnost, odnosno, *ekspresivna svojstva* kompozicije sa svojstvima koja se nazivaju rečima koje se tiču emocija. Ona veruje da ekspresivnost podrazumeva da kompozicija ima i neko dejstvo na slušaoca, da u njemu pobuđuje neka osećanja, ne nužno ista koja izražava. Ekspresivna svojstva, dakle, ne samo što se nazivaju imenima emocija, nego i pobuđuju odgovarajuće emocije.³⁰

U nastavku ću izložiti dalju kritiku Dejvisovog gledišta na koju se potom nadovezuje Robinsonova sa svojim shvatanjem ekspresivnosti.

Hipotetički emocionalizam: osećanja “personae” u muzici

Robinsonova odbacuje Dejvisovu teoriju kao nepotpunu, jer može da objasni samo pojedinačne ekspresivne gestove u muzici, dok razvoj ili preplitanje emocionalnih procesa kroz čitav tok kompozicije može da svede samo na niz nepovezanih pojava karakteristika emocija: npr. melanholija, za kojom sledi radost, pa još jača melanholija, pa na kraju smirenost. Robinsonova veruje da u takvom nizu nema organske povezanosti između različitih emocionalnih stanja, pa, dakle, ni razvoja između tih stanja, a muzika, po njenom mišljenju, izražava razvoj emocija, a ne samo izdvojene momente ili emocionalna stanja.³¹ Robinsonova u svojoj teoriji muzičke ekspresivnosti tvrdi da se ekspresivna struktura nekih dela može interpretirati kao razvoj psihičkih događaja kroz vreme, a da bi taj niz događaja bio organska celina, ona postulira tzv. personu u muzici kojoj se pripisuju svi ti psihički događaji.³² Robinsonova zapravo nudi jednu verziju teorije izražavanja koja izbegava empirijske prigovore tako što izostavlja stvarna osećanja kompozitora. Emocije koje čujemo u delu i koje bi se pripisivale kompozitoru, pripisuju se, umesto toga, personi: zamišljamo da muzika koju čujemo izražava emocije persone.³³ Robinsonova objašnjava ekspresivnost kao izražavanje emocija koje se postiže samim delom. Ako je delo izraz emocije, onda je ono *evidencija* da persona doživljava ili je doživljavala tu emociju; emocija persone je opažljiva (*perceptible*) u karakteru

29 Jenefer Robinson, *Deeper than Reason*, Oxford NY, 2005, str. 309-10.

30 *Ibid*, str. 289-92.

31 *Ibid*, str. 307.

32 Jenefer Robinson and Gregory Karl, “Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, 1995, str. 405.

33 Robinsonova zapravo na muziku prenosi ideju o implicitnom autoru koja je od ranije prisutna u teoriji književnosti.

dela, i delo *artikuliše* i *razjašnjava* tu emociju.³⁴ Kada je izražavanje uspešno, publika doživljava odgovarajuće emocije kao reakciju na ekspresivnost dela. Ekspresivna svojstva su, prema Robinsonovoj, ona svojstva koja se mogu shvatiti kroz emocije koje pobuđuju, između ostalog, tako što pobuđene emocije skreću pažnju publike na ekspresivna svojstva umetničkog dela.

Robinsonova naglašava da izražavanje emocije muzikom nije isto što i pobuđivanje te emocije kod slušaoca, već samo da je dobar kriterijum uspešnog umetničkog izražavanja to da pobuđuje odgovarajuće emocije kod publike. Ona ne objašnjava kakve emocije su odgovarajuća reakcija na ekspresivna svojstva muzike, ali ističe da to ne moraju biti iste emocije kao one koje delo izražava.³⁵

Robinsonova smatra da muzika može da izrazi mnogo više od onoga što Dejvis dopušta svojom teorijom, i to je još jedan razlog iz kog ona odbacuje njegovo shvatanje ekspresivnosti. Prema Robinsonovoj, muzika može da odslika (*mirror*) većinu najvažnijih aspekata emocionalnog procesa, i ona navodi niz načina na koje je to moguće. Naime, kao što već ističe Dejvisova teorija, muzika može da odslika vokalne izraze i motornu aktivnost – uključujući i ekspresivne gestove tela i sklonosti ka delanju – koji su karakteristični za određene emocije; muzika može da uzdiše ili jadikuje, može da se sledi ili da se veseli, može da preteći puzi ili ljutito korača; muzika može da odslika i nevoljne promene, kao kada uznemireni ili nepravilni ritam imitira uznemirene otkucaje srca ili nepravilno disanje; Robinsonova dalje tvrdi da muzika može da odslika čak i kognitivne ili vrednosne aspekte emocije, može da odslika želju, nadanje, stremljenje: neka muzička tema može da se bori da dostigne razrešenje, da ne uspeva i pokušava, da bi na kraju konačno dostigla zaključenje; muzika može da odslika i efekat *sećanja*, kao kada neka muzička ideja spominje neki raniji momenat dela, ili kada se čini da ga se seća s nostalgijom ili s užasom; muzika može da odslika *procene* okruženja u smislu da može da (vrlo grubo) prenese utisak da je okolni svet prijatno mesto i da je sve u redu, ili da je okruženje neprijatno ili mračno ili preteće; najvažnije, smatra Robinsonova, muzika može da odslika tokove emocionalnog iskustva: mnogo međusobno povezanih tokova koji se simultano odvijaju i možda jedni druge ojačavaju, podržavaju, a možda su u konfliktu; muzika može da prenese manje ili veće promene emocije, može da prenese utisak da se situacija pogoršava ili postaje sve bolja; muzika može da prenese i izmešane emocije, spoj nade i resignacije ili tuge i nostalgije; ona može da prenese i emocionalne nedoumice: između nade i zamišljenosti, ili između spokojne resignacije i teškog očaja; ona može da prenese i konflikte između emocija – između seksualne strasti i posvećenosti viteškoj duž-

34 Robinson, *Deeper than Reason*, str. 270-1.

35 *Ibid*, str. 289-92.

nosti.³⁶ Kada govori o „odslikavanju” aspekata emocija muzikom, Robinsonova ne misli na nekakvo predstavljanje u strogom smislu za kakvo je Eduard Hanslik dokazivao da je nemoguće, već, čini mi se, na to šta mi sami možemo „pronaći” u muzici, tj. šta od ovih aspekata emocija možemo (na neki prilično labav način) povezati s određenim momentima kompozicije koju slušamo.

Sve to, tvrdi Robinsonova, muzika može da prenese kroz kompleksne pokrete harmonije, melodije i ritma. Pošto je svesna toga da sa tako apstraktnim obrazloženjem njena teorija ne zvuči plauzibilno, ona pokušava da je učini ubedljivijom ilustrujući svoje tvrdnje na dva konkretna primera: prvi primer je Bramsova pesma *Immer leiser wird mein Schlummer*, op. 105,³⁷ a drugi je, takođe Bramsova, klavirska kompozicija *Intermezzo* No. 2, op. 117.³⁸ Robinsonova napominje da ove kompozicije nisu samo niz kontura emocija, već emocije u njima potiču od karaktera koji je u pravom emocionalnom stanju i izražava to stanje svojim muzičkim „iskazivanjem” (*utterance*), što omogućava smisljeno pripisivanje emocija (čak i kognitivno kompleksnih) muzici, odnosno, postuliranoj personi u muzici.³⁹ Ona razvija svoja tumačenja navodeći konkretne delove kompozicija koji se mogu protumačiti kao odslikavanje određenih aspekata emocije, i sve zajedno ih podvodi pod jedan organski tok ili razvoj emocije kod iste persone.

Međutim, primećuje se da se u njenom navođenju primera i tumačenju konkretnih mesta u delima *obrazloženja* tumačenja uglavnom tiču opštih emocionalnih karakteristika: najveći deo tumačenja zasniva se na simboličkom povezivanju dura, konsonantnih sazvučja i tonskog kretanja naviše sa pozitivnim emocijama, a mola, disonantnih sazvučja i kretanja naniže sa negativnim emocijama, dok se sličnost i kontrast muzičkog materijala između pojedinih deonica tumače kao povezanost i različitost emocionalnih stanja izraženih tim deonicama. Osim ovog obrazloženog dela, ostatak njenog tumačenja sastoji se uglavnom u pukom lociranju emocionalnih svojstava tokom kompozicije, gde Robinsonova navodi koji muzički pokreti daju koji utisak, verovatno oslanjajući se na to da će ih i drugi slušaoci tog dela doživeti na isti način.⁴⁰ Dalja određenost zasebnih emocija koje Robinsonova pominje: kolebanje između prihvatanja i tuge, nade i očaja, trud da se izdigne kojem se suprotstavlja sklonost da se potone, melanholija, nezadovoljena strastvena čežnja

36 *Ibid*, str. 311-2.

37 Za tumačenje kompozicije upor: Robinson, *Deeper than Reason*, str. 312-21.

38 *Ibid*, str. 337-44.

39 *Ibid*, str. 312-3.

40 Na vrlo sličan način Robinsonova tumači i Šostakovičevu Desetu simfoniju u ranijem radu, upor: Robinson, Karl, *Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions*, str. 410-12.

itd,⁴¹ morala bi da se zasniva ili na tekstu u vokalnoj kompoziciji (ili drugim van-muzičkim momentima) ili, prosto, na ličnom utisku. Ne vidi se kako bi Robinsonova mogla da ubedi bilo koga u interpretaciju koju ona nudi ako on sam već ne doživljava kompoziciju na taj način.

Njen odgovor onome kome njeno tumačenje ne deluje ubedljivo, dakle, ne bi mogao da se poziva na utemeljenost interpretacije u samim muzičkim svojstvima dela. Zbog toga ona daje drugu vrstu razloga, koji se zasnivaju na svojstvima same interpretacije, i koji bi trebalo da opravdaju prihvatanje te *vrste* tumačenja, čak i da se ne složimo oko konkretnog tumačenja kao kod ovih kompozicija. Prvi razlog je to što su, prema Robinsonovoj, tumačenja preko uvođenja persone konzistentna s onim što znamo o kompozitoru i o onome što su verovatno bile njegove namere.⁴² Drugi razlog je to što interpretacije koje ona predlaže, po njenom mišljenju, zadovoljavaju Berdслиjeve principe *podudarnosti* i *potpunosti*: interpretacija treba da odgovara što je moguće većem delu kompozicije (u smislu da objasni što više toga u delu) na što konzistentniji način.⁴³ Robinsonova smatra da su ovo dva ograničenja koja ekspresivni potencijal muzike (koji dopušta različite interpretacije) postavlja, i, sledeći Edvarda Kona, koji je uveo postavljanje persone u muziku, tvrdi da su interpretacije o kojima ona govori interpretacije koje muzika *dopušta*, a ne *zah-teva*.⁴⁴ Ona dosta blago formuliše svoju preporuku za interpretiranje: ne moramo delo slušati kao psihološku dramu da bismo ga razumeli ili prepoznali njegovu vrednost, ali ćemo pomoću takvog slušanja čuti u njemu ono što inače ne bismo čuli.⁴⁵ Kada kaže da delo *treba* slušati na taj način, ona podrazumeva to da će bitni aspekti dela biti nedostupni slušaocima koji ga ne slušaju kao psihološku dramu.⁴⁶ Predložena interpretacija je samo jedna moguća interpretacija koja je konzistentna s ekspresivnim potencijalom muzike.⁴⁷ Robinsonova ne veruje u interpretiranje koje bi trebalo da se što više približi nekoj idealnoj interpretaciji, već smatra da može postojati više odgovarajućih, a međusobno inkompatibilnih interpretacija. Različite *vrste* interpretacije, po njenom mišljenju, otkrivaju različite aspekte muzike, a, povrh toga, ne može svaka interpretacija da se fokusira na svaki aspekt muzičkog

41 Robinson, *Deeper than Reason*, str. 312-21, 337-44.

42 Robinsonova sužava svoju teoriju na samo neka dela za koja smatra da je plodno tumačiti ih na ovaj način, i prvenstveno se fokusira na kompozicije iz perioda romantizma, kada je ideja umetnosti kao sredstva izražavanja bila široko prihvaćena - upor. *Ibid*, str. 321, 335.

43 *Ibid*, str. 331.

44 *Ibid*, str. 337.

45 *Ibid*, str. 334.

46 *Ibid*, str. 333. Ono što ne bismo primetili bez ovakve interpretacije je npr. blizak ali problematičan odnos između dve teme u kompoziciji *Intermezzo*, ili sukob između nemirnog stremljenja i mirnog prihvatanja na samom kraju kompozicije, itd. - upor. str. 346.

47 *Ibid*, str. 336.

dela.⁴⁸ Ukratko, glavna teza koju Robinsonova brani u više svojih radova jeste to da mnoge kompozicije romantizma *treba* interpretirati kao psihološke drame, odnosno kao izraz emocionalnih procesa persone, i da kompozicije ne otkrivaju sve svoje značenje i dubinu ako ih ne čujemo na taj način.⁴⁹

Prigovor koji sam delom već nagovestila, i koji, verovatno, prirodno pada na um pri razmatranju ovakvih teorija, jeste to da se ne vidi šta u samim kompozicijama traži ili utemeljuje interpretacije koje Robinsonova nudi. Ono što Robinsonova ističe kao prednost svog pristupa interpretiranju – slab zahtev da delo treba samo da *dopušta* interpretaciju (gde je onda vrlo teško odbaciti interpretaciju, naročito u slučaju nečeg tako neodređenog kao što je čisto instrumentalno delo) – po mom mišljenju je nedostatak: interpretaciju bi trebalo da delo *zahteva*, a ne samo dopušta, jer u protivnom imamo preveliki rizik od proizvoljnosti interpretacije. Kao što i Dejvis primećuje, nije teško osmisliti priču o psihičkim ili nekim drugim događajima persone koja bi pratila tok muzike. Pitanje je da li takav sadržaj proističe direktno iz ispravnog doživljaja svojstava kompozicije, ili je slušaočev imaginativni doprinos neopravdan, a moguće i idiosinkratičan.⁵⁰ Čini mi se da samo pozivanje na Berdslijeve principe nije dovoljno opravdanje u slučaju muzike, jer muzika zbog svoje neodređenosti dopušta da mnogo lakše te principe zadovoljimo, pri čemu interpretacija ne mora biti utemeljena u delu niti na bilo koji način doprinositi njegovom razumevanju.

Takođe, samo objašnjenje ili definicija ekspresivnosti koje Robinsonova nudi je pomalo nejasno kada se primeni na muziku. Čini se da je, zbog toga što je svoje shvatanje umetničkog izražavanja razvijala pri razmatranju umetnosti uopšte, Robinsonova donekle zanemarila specifičnosti muzike i muzičke ekspresivnosti. Ne vidi se šta bi tačno značilo da je neka kompozicija *evidencija* emocije u personi, niti na koji način bi instrumentalno muzičko delo moglo da artikuliše i razjasni neku ljudsku emociju.

Levinsonova verzija teorije persone

Levinson takođe, nezavisno od Robinsonove, zastupa jednu verziju teorije persone, zbog čega je za njega izražavanje emocija muzikom ekvivalentno njenoj ekspresivnosti, bez uplitanja stvarnih emocija kompozitora.⁵¹ Izražavanje ili ekspresivnost je, prema Levinsonu, vid značenja koji funkcioniše putem analogije između muzike onako kako je čujemo (*music as heard*), i karakterističnog ekspre-

48 *Ibid*, str. 333-4.

49 *Ibid*, str. 321.

50 Davies, *Contra the Hypothetical Persona in Music*, str. 103.

51 Jerrold Levinson, "Hope in The Hebrides", *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, 1990, str. 338.

sivnog ljudskog ponašanja.⁵² Ekspresivna muzika biva čuta *kao da* je neki svojevrsni, audibilni način ispoljavanja emocija persone, odnosno, neke neodređeno zamišljene individue, dakle, kao da je alternativa uobičajenom izražavanju, kakvo bi bilo pevanje, gestikulacija, igra itd.⁵³ Preciznije rečeno, neka deonica ili kompozicija izražava određenu emociju samo ako bi upućeni slušaoci bili najskloniji da je čuju kao svojevrsni izraz upravo te emocije kod neke imaginativno neodređene individue.⁵⁴ Upućenog slušaoca, zatim, Levinson definiše kao slušaoca koji je upoznat sa istorijskom pozicijom i stilom kojima delo pripada, a uz to je čuo delo dovoljan broj puta da bi mogao da shvati njegov muzički oblik i razvojni tok.⁵⁵

Treba, međutim, imati u vidu da to što muziku možemo čuti kao vrstu ljudskog izražavanja emocije ne znači da je sama muzika slična bihevioralnom ispoljavanju emocija.⁵⁶ Muzičko izražavanje emocija vezano je za obično izražavanje u tome što muzičko izražavanje podstiče ili uzrokuje zamišljanje običnog vanmuzičkog izražavanja emocija kroz muziku.⁵⁷

Levinson veruje da muzika može da izrazi čak i tzv. "više" ili kognitivno kompleksne emocije, i izvodi detaljno dokazivanje te mogućnosti, s tim što on zapravo dokazuje ne *mogućnost* izražavanja, već to da nemogućnost nije potpuno dokazana, da muzika nije *u principu* nesposobna za takvo izražavanje, jer nije isključena mogućnost postojanja nekih drugih načina na koje bi se izražavanje postiglo.⁵⁸ On navodi kako bi se možda moglo postići izražavanje: iako prihvata da muzika ne može da prenese kognitivni sadržaj emocija, Levinson smatra da ona može, prenošenjem dovoljno drugih aspekata emocije dovesti do toga da upućenog slušaoca neka deonica redovno podseća na određenu emociju i da zbog toga čuje tu emociju *u muzici*, što bi, prema Levinsonu, bilo dovoljno za izražavanje kako ga je na početku definisao. On zatim iznosi svoj pokušaj empirijskog dokaza te mogućnosti tako što skreće pažnju na sve one momente u Mendelsonovoj Uvertiri *Hebridi*, op. 26 koji doprinose tome da određena deonica u njoj bude čuta kao da izražava nadu. Njegovo tumačenje slično je pomenutim interpretacijama Robinsonove u tome što specifičnosti emocije u muzici nisu obrazložene već takođe uglavnom samo locirane, mada je, čini se, njegov pokušaj mnogo jasnije izveden.⁵⁹ Osim toga, Levinson ne pretenduje da svoju interpretaciju predstavi kao način na

52 *Ibid.*, str. 337.

53 *Ibid.*, str. 338.

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*, fn 4.

56 *Ibid.*, str. 339.

57 *Ibid.*, str. 340.

58 *Ibid.*, str. 336, 344-57.

59 Za tumačenje upor: *Ibid.*, str. 366-72.

koji *treba* čuti ovu kompoziciju, jer, kako kaže, ništa od onoga šta je naveo u svom tumačenju ne može da *dokaže* da ta deonica izražava nadu. Ona izražava nadu, tvrdi Levinson, samo ako će se upućeni slušaoci na kraju složiti da je najpodesnije čuti deonicu na taj način na emocionalnom planu.⁶⁰

Iako zastupa teoriju persone kao i Robinsonova, Levinsonova verzija se od njene razlikuje po tome što ekspresivnost objašnjava preko toga kako je upućeni slušalac sklon da doživi muziku, i što sud slušaoca postavlja za kriterijum ekspresivnosti muzike. Ako upućeni slušaoci čuju određenu emociju u muzici (ili su barem skloni da je pripišu muzici pre nego bilo koju drugu emociju), onda, čak i da se to izražavanje ne može adekvatno teorijski objasniti, Levinson smatra da se muzici može s pravom pripisati da tu emociju izražava.⁶¹ Robinsonova se s tim nikako ne bi složila: "(...) izražavanje je nešto što postižu umetnici i kompozitori, a ne nešto što određuju čitaoci i slušaoci."⁶² Iako smatram da je Levinson ubedljivije izveo svoje objašnjenje, stavljanje naglaska na slušaoca zapravo ide na štetu njegovog sopstvenog primera kojim pokušava da svoju teoriju dokaže, jer se već Robinsonova i Gregori Karl (za koje ćemo pretpostaviti da jesu upućeni slušaoci) ne slažu s njegovom interpretacijom *Hebrida* i predlažu sopstveno tumačenje prema kojem ista deonica izražava olakšanje ili razvedranje, a celo delo nostalgiju ili čežnju.⁶³ Ovo samo po sebi ne mora da bude pogubno po Levinsonovo teorijsko objašnjenje ekspresivnosti, ali, s druge strane, može biti korisno za dalja razmatranja ekspresivnosti i tumačenja muzike na osnovu njenih emocionalnih ili ekspresivnih svojstava, jer ukazuje na to koliko strogo možemo pokušati da odredimo šta se nekom kompozicijom izražava i do kog stepena određenosti emocija mogu stići naša obrazloženja u tumačenju. Gledište koje ću sledeće prikazati, čini mi se, ostavlja prostor za veću neodređenost u našem doživljavanju muzičkih dela, zbog čega, po mom mišljenju, vernije opisuje načine na koji se muzika doživljava od strane slušalaca.

Zamišljanje tokom slušanja muzike (*listening with imagination*)

Kendal Volton nije posvetio svoje radove zasebno pitanju ekspresivnosti muzike, ali ono što je u okviru njih usput o tome napisao u velikoj meri osvetljava ovaj

60 *Ibid*, str. 370.

61 Jerrold Levinson, "Still Hopeful: Reply to Karl and Robinson", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 2, 1995, str. 200.

62 Robinson, *Deeper than Reason*, str. 356.

63 Gregory Karl and Jenefer Robinson, "Levinson on Hope in The Hebrides", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 2, 1995, str. 198.

aspekt muzike i, po mom mišljenju, najviše odgovara načinu na koji zaista doživljavamo muziku, kako ekspresivnu, tako i neekspresivnu. Objašnjenje koje on nudi je možda najbliskije teoriji pobuđivanja ili Levinsonovoj verziji teorije persone u tome što se bazira na doživljajima slušaoca. Zbog obima rada neću ulaziti u sve detalje njegovog shvatanja recepcije muzike, već ću izdvojiti samo onaj deo koji pruža objašnjenje ekspresivnosti i koji se uklapa u tok izlaganja ovog rada.

Volton ispravno primećuje da muzika, isto kao i druge umetnosti, kod slušalaca izaziva *zamišljanja*, i to zamišljanja o samim muzičkim elementima (npr. očekivanja u kom će se smeru nastaviti muzički tok, ili zamišljanje da jedan motiv prekida drugi, ili ga priprema, itd.), kao i zamišljanja koja izlaze van samog dela koje se sluša (zamišlja se npr. da je delo stvarano na određen način, ili da je njegov autor pokušavao da kroz stvaranje dela izrazi svoje emocije, itd.). Ta zamišljanja, prema Voltonu, mogu biti i spontana, nenamerna, pasivna, implicitna, nesvesna, čak i neprimećena.⁶⁴ Volton ne pokušava da razotkrije šta to tačno u muzici izaziva koje vrste zamišljanja i kakva njena svojstva joj daju ekspresivnost. On ističe da, iako se često veruje da je muzika ekspresivna na osnovu toga što imitira ili podseća na ekspresivno ljudsko ponašanje, mnoga svojstva muzike koja su bitna za njenu ekspresivnost nemaju neku očiglednu vezu s ljudskim ponašanjem (kao primer navodi durski i molski akord, koji su sami po sebi nepokretni).⁶⁵ On pokušava da objasni ekspresivnost preko doživljaja slušalaca, i njegova modifikacija teorije pobuđivanja sastoji se u tome što ne definiše ekspresivna dela kao ona koja stvarno pobuđuju emocije kod slušalaca, već kao ona koja podstiču slušaoca da *zamisli* doživljavanje te emocije. To ne treba shvatiti kao da muzika putem predstavljanja bilo kakvih objekata ili događaja izaziva zamišljanje reakcije na njih, već da muzika samo izaziva slušaočevu zamišljanje da reaguje na objekte ili događaje neke vrste. Volton ukazuje na to da muzici nedostaju tačke gledišta koje su česte u predstavljačkim umetnostima. Takođe, kod zamišljanja pri slušanju muzike je, kaže Volton, neodređeno i koga zamišljamo da doživljava te emocije, da li sam slušalac, ili persona kojoj se emocije pripisuju, ili realni kompozitor, kao i da li je emocija zamišljena opštije ili kao specifična instanca, da li zamišljamo jednog ili više subjekata itd.⁶⁶ Emocije u zamišljanjima koja je muzika izazvala su one emocije koje pripisujemo muzici. Slušaočeva zamišljanja ne moraju da sačinjavaju koherentnu „priču” koja bi obuhvatila sve delove kompozicije. Volton je, po mom mišljenju, sasvim u pravu kada tvrdi da se u delima koja doživljavamo kao jedinstvena, koherencija najčešće može u potpunosti muzički objasniti, odnosno, sastojati se u koherenciji zvučnih

64 Kendall Walton, “Listening with Imagination: Is Music Representational?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1994, str. 48-9.

65 Kendall Walton, “What is Abstract About the Art of Music?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1988, str. 353-4.

66 *Ibid*, str. 360-1.

obrazaca, pre nego u jedinstvu fiktivnog sveta koji zamišljanjima konstruišemo oko dela.⁶⁷ Zbog toga je nepotrebno uvoditi, kao što Robinsonova čini, personu oko koje bismo organizovali svu ekspresivnost dela da bismo objasnili njegovu jedinstvenost.

Treba napomenuti da Volton iz svog objašnjenja ne isključuje stvarno muzičko pobuđivanje emocija. On naglašava da muzika ponekad izaziva i stvarna osećanja kod slušalaca, a ne samo zamišljanje osećanja, i veruje da ona može da utiče na raspoloženja, ako ne i na same emocije slušalaca. Pod tim on više podrazumeva to da muzika može učiniti slušaoca napetim ili smirenim i sl, i ne veruje da muzika sama može izazvati „prava“ osećanja kao što su ponos ili žalost, ali dodaje da i samo zamišljeno doživljavanje tih osećanja može biti emocionalno intenzivan doživljaj. U svakom slučaju, on ne pokušava da u svojoj teoriji razdvoji stvarno i zamišljeno doživljavanje emocija i sve ih podvodi pod zamišljena osećanja.⁶⁸ Moja glavna zamerka Voltonu u vezi je s upravo ovim delom njegovog gledišta. Naime, u pokušaju da objasni karakterističnu bliskost sa muzikom koju osećamo kada je slušamo, Volton je mogao prosto da ukaže na činjenicu da muzika pobuđuje nekakve osećaje, da deluje na slušaoca i fiziološki, što bi, po mom mišljenju, bio dovoljan osnov doživljaja „da je muzika u meni, ili da sam ja u muzici“, za razliku od recepcije dela drugih umetnosti, gde imamo doživljaj da je delo spolja.⁶⁹ Umesto toga, Volton izvodi pomalo komplikovanu vezu između našeg doživljaja muzike i doživljaja sopstvenih psihičkih događanja: slušajući muziku, mi ne zamišljamo samo doživljavanje emocija o kom je već govorio, već zamišljamo da je naš auditivni doživljaj zvukova *taj* doživljaj, odnosno, zamišljamo da je doživljaj zvukova doživljaj određene emocije. Nisam potpuno ubeđena da je to uopšte način na koji se u praksi odvija naše zamišljanje tokom slušanja muzike, ali, čak i da jeste, čini mi se da je objašnjenje preko fizičkog delovanja muzike daleko neposrednije i jednostavnije.

Još jednu kritiku Voltonovom gledištu upućuje Robinsonova. Ona ističe da ako bi neko porekao da doživljava muziku na način o kom Volton govori, ne bismo mogli da mu objasnimo zbog čega *treba* slušati muziku na taj način. Prema Robinsonovoj, ne vidi se iz kojih razloga bi trebalo zamišljati od naše svesti o auditivnim utiscima da je doživljaj naših psihičkih stanja.⁷⁰ Složila bih se s Robinsonovom da se ne vidi zašto bi trebalo na taj način doživljavati muziku, ali Volton ni ne tvrdi da iz toga što mi kao slušaoci obrazujemo oko muzičkih dela fiktivne svetove sledi da na taj način treba doživljavati muziku. On smatra da još nije rešeno

67 Walton, *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, str. 52.

68 *Ibid*, str. 56.

69 *Ibid*, str. 54.

70 Jenefer Robinson, “The Expression and Arousal of Emotion in Music”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1994, str. 14.

da li normalan ili adekvatan doživljaj muzike uključuje zamišljanja kakva on u svojim radovima pominje.⁷¹ Njegovo objašnjenje se, dakle, odnosi samo na ono za šta smatra da se *de facto* događa u kontaktu sa muzičkim delima, i, po mom mišljenju, to je većinom dobro objašnjenje ne samo zato što se velikim delom slaže s praksom slušanja muzike, nego i zbog toga što širokim shvatanjem zamišljanja (tako da se odnose i na muzičke i na vanmuzičke događaje) obuhvata doživljavanje i ekspresivne i neekspresivne muzike. Čini se da druge teorije prave zaseban doživljaj od slušanja ekspresivne muzike, dok s obzirom na muziku drugačijih karakteristika ostaju neodređene i stiče se utisak da postoji mnogo veća ili oštrija razlika između ekspresivne i neekspresivne muzike, ili između slušanja ekspresivne i neekspresivne muzike.

Još jedna prednost Voltonovog gledišta je to što na prirodan način povezuje doživljavanje i opisivanje muzike: „Učestalost i raznovrsnost zamišljanja u doživljavanju muzike (...) ogleda se u učestalosti i raznovrsnosti metafora koje upotrebljavamo da bismo opisali muziku.“ On dodaje da metafore ne moraju uvek da ukazuju na zamišljanje, ali smatra da u mnogo slučajeva jeste tako. Čak i govor o tenziji i razrešenju u muzici, ili kretanju, ili penjanju i spuštanju melodija, što su metafore koje ni tzv. muzički „čistunci“ ne mogu da izbegnu, prema Voltonu, takođe uključuje zamišljanja.⁷²

Voltonovo shvatanje ekspresivnosti mi se, dakle, čini kao najprihvatljivije. Ono se slaže s intuicijom da objašnjenje ekspresivnosti mora da uključuje reakcije slušaoca, jer ne bismo rekli da je ekspresivna ona muzika koju slušaoci nisu skloni da tako dožive, kakva god ona svojstva imala, ili s kojim god da je namerama stvarana. Pored toga, upadljivo je da se i druge teorije ekspresivnosti na ovaj ili onaj način ipak vraćaju na slušaoca: Dejvis objašnjava da je analogija između ekspresivne muzike i ljudskog ponašanja (na osnovu koje muzika poseduje ekspresivna svojstva) u tome kako slušaoci doživljavaju i jedno i drugo; Robinsonova smatra da je pobuđivanje emocija kod slušalaca kriterijum uspešnog izražavanja i povlači razliku između ekspresivnih i samo emocionalnih svojstava muzike upravo po tome koja od ovih svojstava čine da muzika pobudi emocije; Levinson definiše ekspresivnu muziku kao onu muziku koja je čuta od strane slušalaca kao neki svojevrsni izraz ljudskih emocija. Kada uporedimo onaj aspekt ovih teorija koji se tiče toga kako je slušalac sklon da doživi muziku, čini se da među njihovim gledištima ne postoje neke krupnije razlike, s tim što je Volton daleko detaljnije nego drugi autori ispitao doživljaj slušaoca. Njegova teorija izbegava probleme teorije pobuđivanja u grubom obliku time što ne insistira na tome da emocije pripisane delu budu i pobuđene kod slušaoca, dok zamišljanje emocije ili bar

71 Walton, *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, str. 51.

72 *Ibid.*, str. 50.

pomišljanje na nju u nekom obliku usled slušanja nekog dela, čini se, jeste nužno za pripisivanje te emocije delu.

Zaključna razmatranja

Sva ponuđena gledišta daju neki doprinos objašnjenju muzičke ekspresivnosti, a mnoga u isti mah pokušavaju da priđu tom objašnjenju iz više različitih uglova. Verujem da, pre svega, treba skrenuti pažnju na jednu stvar za koju mi se čini da stvara zabunu. Naime, iako autori ovih teorija međusobno polemišu (npr. da li je delo ekspresivno *zato što* ga mi tako doživljavamo ili *zato što* ga sam njegov sklop čini ekspresivnim, ili *zato što* ga je autor takvim stvorio) i kritikuju druga gledišta u korist svog, ne može se reći da sve teorije uopšte pokušavaju da objasne istu pojavu, a uz to se uglavnom međusobno ne isključuju. Pre nekog daljeg detaljnijeg razmatranja ovih gledišta (a svako od njih ima nedostatke koje bi trebalo rešiti), trebalo bi pre svega raščlaniti različite aspekte odnosa muzike i emocija: *izražavanje* emocija muzikom je nešto što kompozitor *de facto* jeste ili nije činio kada je stvarao delo, a ako jeste, to se može i ne mora odraziti na karakter kompozicije. Drugim rečima, izražavanje na strani kompozitora, ako je postojalo, može biti uspešno i neuspešno; *ekspresivnost* dela je osobina dela da nam ostavlja utisak *kao da* je izraz neke emocije, ili kao da je stvarano s namerom da se nešto izrazi, bilo da je zaista slučaj da je autor njime nešto izražavao ili ne; ekspresivna i emocionalna svojstva dela, iako ih mnogi autori poistovećuju, ipak nisu isto: to da delo poseduje *emocionalna svojstva* podrazumeva da smo skloni da ga opišemo terminima koji se odnose na emocije, ali ne podrazumeva nužno da ga doživljavamo kao ekspresivno; emocionalna svojstva su, dakle, ona svojstva koja smo skloni da opišemo emocionalnim terminima; razlika između ekspresivnih i emocionalnih svojstava dela je, kao što Robinsonova ističe, to što ekspresivna svojstva, pored toga što ih opisujemo emocionalnim terminima, imaju i uticaj na slušaoca, tj. *pobuđuju* emocije, dok za emocionalna svojstva možemo i potpuno ravnodušno da primetimo da ih delo poseduje; nadalje, muzičko *pobuđivanje* emocija podrazumeva da delo izaziva kod slušaoca emocije koje mogu, a ne moraju biti iste emocije koje je kompozitor izražavao ili za koje se samom slušaocu čini da ih delo izražava; ono može imati čisto fiziološku osnovu, ili biti uzrokovano praćenjem formalne strane dela, ili zamišljanjima ili asocijacijama koje delo može na različite načine izazvati, ili praćenjem ekspresivnog toka dela; samo delo ne mora biti ekspresivno da bi pobudilo emocije; *objašnjenje doživljaja ekspresivne muzike* je čisto deskriptivno objašnjenje procesa koji se događaju u slušaocu onda kada sluša muziku koju bi sam ocenio kao ekspresivnu; ovo objašnjenje uglavnom obuhvata i to koje su emocije pobuđene, šta slušalac zapaža u delu, kako je sklon da interpretira i opiše delo, šta zamišlja da je kompozitor delom izražavao, bez obzira na to da li je njegova

interpretacija dobra, da li je to ispravan način slušanja itd; za razliku od toga, preporuka za *ispravno interpretiranje ekspresivne muzike* mnogo manje se obazire na to kako je slušalac sklon da je doživi, a većim delom preporučuje kako *treba* da je doživi i šta treba da zamisli da bi primetio aspekte dela koje u suprotnom ne bi mogao da primeti da bi, potom, bolje razumeo delo.

Nije isključeno da se ove razlike mogu bolje precizirati, ili da se neki aspekti odnosa muzike i emocija mogu dalje raščlaniti. Moj pokušaj na ovom mestu bio je da međusobno razdvojim barem one termine koje su pomenuti autori obuhvatili svojim teorijama i koje su na nekim mestima pogrešno poistovećivali, zbog čega se stiče utisak da postoje mnogo veća neslaganja o problemu ekspresivnosti nego što u suštini jeste slučaj. Naime, osim teorije izražavanja i teorije pobuđivanja u grubom obliku, koje su empirijski opovrgnute, ostala gledišta se čak u principu mogu obuhvatiti u širu teoriju koja bi objašnjavala različite pojave u vezi s ekspresivnošću muzike. Ne želim da tvrdim da su same teorije prihvatljive, već samo da mogu biti međusobno kompatibilne, iako se iz načina na koji polemišu stiče suprotan utisak. Dok Kivi i Dejvis daju neku vrstu uzročnog objašnjenja emocionalnih svojstava tako što pokazuju kakve osobine muzičkog materijala doprinose tome da slušaoci budu skloni da mu pripišu emocionalna svojstva, Volton i Levinson objašnjavaju doživljaj slušaoca pri recepciji ekspresivne muzike, bilo da je to način na koji bi trebalo pristupati slušanju muzike ili ne. Robinsonova, nadalje, nudi model interpretacije za koji smatra da omogućava bolje razumevanje ekspresivnih dela, odnosno način na koji *treba* čuti kompoziciju, bilo da smo sami skloni da je tako čujemo ili ne.

Međutim, nekoj potencijalnoj široj teoriji koja bi obuhvatila čak i sva ova objašnjenja i dalje bi nedostajala jedna suštinska stvar, a to je objašnjenje koje bi se ticalo značaja ekspresivnosti i njenog eventualnog uticaja na vrednost muzike. Autori čija su gledišta izložena u ovom radu govore o ekspresivnom aspektu muzike bez pokušaja da ga povežu sa umetničkom vrednošću dela, ili da pokažu zbog čega je ekspresivnost značajna za muziku i zašto se uopšte treba u tolikoj meri baviti tom pojavom. U svojim radovima oni ne navode koji stav zauzimaju prema tom pitanju. Robinsonova jedina pravi neku vezu time što tvrdi da je obraćanje pažnje na ekspresivnost bitno za razumevanje dela, ali njeno dokazivanje te tvrdnje nije naročito ubedljivo, prvenstveno zbog toga što samo njeno tumačenje ranije pomenutih kompozicija deluje kao prilično proizvoljno i vrlo labavo vezano za muzički sadržaj dela koje tumači. Na osnovu broja radova o muzičkoj ekspresivnosti stiče se utisak da je za ove autore samorazumljivo da je to bitno pitanje, a na osnovu nekih tvrdnji čini se da im je samorazumljivo i to da se bez ekspresivnosti ili nekog vanmuzičkog značenja ne vidi šta objašnjava dejstvo muzike na nas niti uopšte našu zainteresovanost za muziku: "If Bach fugues and Mondrian compositions are *just things*, patterns of notes or shapes pointing to nothing beyond

themselves, why in the world should they interest us at all, let alone send shivers up our spines.”⁷³ Takođe: ”And we should wonder how involvement with mere sounds could be gripping in anything like the way involvement with monsters and dragons, innocent damsels, evil villains, and tragic heroes – even fictional ones – can be. Why should we care what happens to a four note motive consisting of three eighth notes on a given pitch followed by a half note a third below?”⁷⁴ Ipak, osim pomenu-tog momenta kod Robinsonove, nigde se ne vidi neko eksplicitno izjašnjavanje po pitanju uloge ekspresivnosti u vrednosti muzičkih dela, kao ni pokušaj da se značaj tog problema teorijski utemelji. Načelna zamerka svim ovim autorima, kojom ću završiti izlaganje, odnosi se, dakle, na nedostatak obuhvatnosti pri ispitivanju muzičke ekspresivnosti.

Sanja Srećković
 Filozofski fakultet, Beograd

Literatura

- Stephen Davies, ‘The Expression of Emotion in Music’, *Mind*, Vol. 89, No. 353, pp. 67-86, 1980.
- Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca NY, 1994.
- Stephen Davies, ‘Contra the Hypothetical Persona in Music’, u Mette Hjort i Sue Laver (ur.), *Emotion and the Arts*, Oxford NY, 1997.
- Jerrold Levinson, ‘Hope in The Hebrides’, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, 1990.
- Jerrold Levinson, ‘Still Hopeful: Reply to Karl and Robinson’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 2, 1995.
- Jenefer Robinson, ‘The Expression and Arousal of Emotion in Music’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1994.
- Jenefer Robinson and Gregory Karl, ‘Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, 1995.
- Jenefer Robinson, *Deeper than Reason*, Oxford NY, 2005.
- Gregory Karl and Jenefer Robinson, ‘Levinson on Hope in The Hebrides’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 2, 1995.
- Kendall Walton, ‘What is Abstract About the Art of Music?’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1988.
- Kendall Walton, ‘Listening with Imagination: Is Music Representational?’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1994.

73 Walton, *What is Abstract About the Art of Music?*, str. 353

74 Walton, *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, str. 54-5.

Sanja Srečković

The Expressiveness of Music

(Summary)

The paper deals with the relationship between the art of music and human emotions, in particular, with the feature of musical works designated in aesthetic literature as „expressiveness“. After a short presentation of several main attempts at explaining the expressiveness of music in analytical aesthetics, the author offers a clarification of the conceptual confusion within presented theories, and points out their main difficulties and deficiencies.

KEY WORDS: aesthetics of music, expressiveness, emotions.