

Бојана Родић

Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације –
Трансдисциплинарне студије савремених уметности и медија, Београд

DOI 10.5937/kultura2277099R

УДК 781.68

786.2.071.2 Гулд Г.

316.2 Бурдије П.

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 10. 12. 2022.

Датум прихватања: 10. 4. 2023.

ПРОМЕНА ПОЉА У ГУЛДОВОМ ПИЈАНИЗМУ

Сажетак: *Најредак у технологији музичког снимања уочио је на промену уметничког рада и његове рецепције. У том смислу, извођење, комбиновање и слушање представљали су наличје друштвене, историјске, економске и политичке стварности. Промишљајући уметничку праксу уметника произвођача, која је произашла из теорије уметничке производње Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu), овај рад анализира концепте поља, капијала и хабитуса. У раду је акценат даји приказу преокрећа у пракси уметника Глена Гулда (Glenn Gould), тачније промени поља у његовом пијанизму, од живој извођења ка производном раду у којем је настао снимак као уметнички производ који се, у осврти на Бурдијеву теорију, представља као интениционални знак чије је уметничко постојање условљено научним истраживањем и анализом. Као такав, снимак подразумева препознавање улога аутора, тачније његовој уметничкој и друштвеној контекста који се посматра као систем разумљивих односа.*

Кључне речи: *поље, капијал, хабитус, Глен Гулд, живо извођење, медијски пијанизам, снимак*

Бурдијев теоријски дискурс који „садржи јединствени аналитички апарат и сведочи о специфичном приступу социолошкој анализи друштва, културе и уметности”¹, представља фундаменталну основу за редефинисање друштвеног простора. Наиме, Бурдије у свом теоријском систему проблематизује и конструише концепте поља, капитала и хабитуса који су међусобно повезани и одређују се путем сагледавања својих релација.

Друштвени простор представља скуп различитих поља чији динамички однос одређује његово функционисање. Дакле поље, које заузима централно место у наведеном теоријском опусу, означава структуру друштвене позорнице у

1 Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, str.15.

свакодневном животу.² Унутар сваког поља објективно су дефинисани различити положаји носиоца, који се одређују у објективној релацији с другим положајима, као и количином и врстом капитала који поседују. У том смислу за Бурдије поље је „мрежа или конфигурација објективних односа између положаја. Ти положаји су објективно дефинисани у свом постојању и у детерминацијама које намећу својим носиоцима – актерима или установама, преко њихове садашње и потенцијалне ситуације (*ситуација*) у структури расподеле врсте моћи (или капитала) чије поседовање омогућава приступ профитима специфичним за то поље, као и преко њиховог објективног односа спрема других положаја (доминација, потчињеност, хомологија, итд).”³

Непрекидне борбе у деловању актера које имају за циљ одржавање или унапређивање положаја, интегрисане су у свако поље које је истовремено одређено сопственим правилима и логиком. Динамичност се поставља као најважнија карактеристика поља, „јер је оно одређено као ентитет који постоји у времену (дијахроно) и у виду преноса позиција и стратегија.”⁴ С тим у вези, у свако поље уписано је време које се идентификује у измени укуса, моде, у смени уметничких покрета и слично.⁵ Бурдије се супротставља Алтисеровом (*Louis Althusser*) називу апарата као што су државе, школе, цркве, синдикати, странке и дефинише их пољима „у којима доминантни актери настоје да упрегну деловање поља у своју корист, али непрестано морају да се носе са отпором, претензијама и насртајима подвлашћених.”⁶ Поље означава специфичну, релативно аутономну конструкцију друштвених односа. Другим речима, с једне стране утицаји друштвених околности, као и притисци поља моћи⁷ на одређено поље увек су „преломљени, саображени његовој логици и најчешће посредовани оним учесницима игре унутар поља, који не оспоравају саму игру, али издају историјским колективним радом успостављана правила њеног одвијања, уносећи тако у поље спољашњи принцип поделе рада и хијерархизације.”⁸ С друге стране, свако поље је „својом границом и правилима њеног прекорачења одељено од других поља, односно друштва, те аутономија постоји све док не долази

2 Bourdieu, P. (1985) The social space and the Genesis of Groups, in: *Theory and Society* no.14, New York: Springer, p. 723.

3 Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press, p. 97.

4 Petrov, A. нав. дело, стр. 23.

5 Исто.

6 Spasić, I. (2004) *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 291.

7 Поље моћи представља конфигурацију позиција моћи у којој се утврђују позиције социјалних актера и одређених група путем проблематизовања и анализе њихових објективних односа. Поље моћи подразумева однос сила између различитих врста капитала.

8 Birešev, A. (2007) Polje književne proizvodnje: Sociološki imperijalizam ili estetizacija sociologije? *Filozofija i društvo* br.1, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 180.

до потпуног стапања са 'околином."⁹ Из наведеног се закључује да свако одређено поље има у себи инкорпорирану специфичност и издвојеност, али не и измештеност из целовитости друштвеног простора.

Објективно дефинисани различити положаји унутар поља одређени су у сукобу актера, где резултат борбе зависи од улога капитала који они поседују. Дефинишући капитал као фундаментални извор моћи, Бурдије разликује неколико типова: економски (новац и материјални предмети), социјални капитал (успостављене социјалне мреже које се могу активирати), симболички капитал (ауторитет, престиж, статус) и културни капитал (културно високо вредновани обрасци укуса и потрошње).¹⁰ Проширујући појам капитала, чије порекло води из економских наука, Бурдије истиче и његову „улогу симболичког."¹¹ Стога капитал представља „сва добра, и материјална и симболичка, која се показују као *рејика* и достојна да им се тежи у датој друштвеној формацији."¹² Штавише, тумачи се и као „ентитет који постоји у различитим формама"¹³, указујући тако на могућност његовог претварања из једног типа у други по историјски одређеним правилима специфичним за поље у којем се одиграва борба. Тако културни капитал може да се објектификује у препознавању материјалних добара као што су књиге, уметничка дела, снимак, галерије и музеји. Истовремено може бити отелотворен у физичким могућностима попут говора тела, интонације, држања, и на крају има могућност институционализовања где се препознаје у дипломама, наградама и вредностима које производе институције.¹⁴ Количина капитала, која се мери специфичним показатељима, одређује вредност актера у пољу. Школска спрема, обрасци укуса и културно знање представљају меру за одређивање количине поседовања културног капитала, док се симболички капитал мери заузимањем значајних положаја, као и количином учешћа у процесима одлучивања.¹⁵ Одређена врста капитала представља оно што делује у одређеном пољу, док границе простирања његовог дејства дефинишу и границе тог поља.

Проницање у специфичности одређеног поља, као и тумачење његових законитости, уско су повезани са улогом актера у том пољу, њиховим особеностима, као и стратегијама које су у складу с њиховим хабитусом, а које изводе зарад заузимања одређених позиција у том пољу. „Садашњи и прошли положај у друштвеној структури су оно што појединци као физичка лица носе са собом увек и свуда, у облику хабитуса који носе као одело."¹⁶ Хабитус се односи на мишљење и понашање, на

9 Исто.

10 Petrov, A. нав. дело, стр. 24.

11 Spasić, I. нав. дело, стр. 288.

12 Bourdieu, P. (1997) *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University press, p. 177–178 .

13 Petrov, A. нав. дело, стр. 25.

14 Исто.

15 Spasić, I. нав. дело, стр. 291.

16 Burdije, P. (1996) *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod

ставове и вредновања актера, и повезује личну историју и друштвену структуру. Као скуп наведених диспозиција, хабитус се стиче социјализацијом. Истичући хабитус који је стечен социјализацијом још у раном детињству, Бурдије указује на могућност његове отпорности на различите промене живота актера. С тим у вези, креирање дивергентних хабитуса зависи од дивергентних услова живота, посебно од количине дивергентних капитала са којима се располаже у истим условима у којима се одређени хабитус развија. Из тога следи да појединци као физичка лица са сличним хабитусима поседују и сличну структуру, као и количину капитала.¹⁷ Хабитус нема материјално постојање у свету и остварује се у одређеним праксама. „То је систем трајних, преносивих диспозиција који служи као генеративна основа пракси.“¹⁸ Пракса као резултат интеракције хабитуса и поља исказана је следећом формулом: (хабитус x капитал) + поље = пракса.¹⁹

Анализирајући и изводећи концепте поља, капитала и хабитуса који су увек у међусобно динамичном односу, Бурдије редефинише друштвени простор у коме је акценат усмерен на видове моћи који у њему настају. Другим речима, производња различитих видова моћи произилази из симболичких борби које се остварују унутар поља и хабитуса, а које производе диферентне праксе.

Наведени теоријски оквир Бурдије је применио и на дискурс о уметности у коме анализира односе доминације проистекле из различитих механизма, као и стратегије путем којих се осигурава њихово трајање у одређеном времену. Специфично је разматрајући у теорији уметничке производње, коју је описао и применио на студији случаја у својој књизи *Правила уметности*, Бурдије идејом поља превентивно настоји да заштити уметничко дело од социолошке и филозофске критике, као и од критике теоретичара и историчара уметности чији је циљ свођење уметничког дела на историјске и социјалне координате, а што резултира обезвређивањем свеукупне креативности уложене у стварање уметничког дела. Истовремено, идејом поља аутор покушава да сачува уметничко дело од актера за које оно представља нешто узвишено и непојмљиво. Из тога следи Бурдијеова тенденција преименовања уметника ствараоца у *произвођача* уметничког дела „јер је то један од начина да се раскине са представом о уметничком чину, као магијском чину у чијем настајању и одржавању учествују уметници, који изнад свега воле да виде себе као ствараоце, али и конзументи уметности, који неретко рецепцију дела доживљавају као чин њиховог поновног стварања.“²⁰ Другим речима, сагледавање и промишљање одређеног статуса, форме изражавања, као и избор тема у производњи произвођача

за udžbenike i nastavna sredstva, str. 166.

17 Jenkins, R. (2006) *Pierre Bourdieu*, London and New York: Routledge, p. 22.

18 Spasić, I. нав. дело, стр. 292.

19 Petrov, A. нав. дело, стр. 26.

20 Birešev, A. K. (2013) *Sociologija dominacije Pjera Burdijea*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd, str. 173.

уметничког дела, неизоставно морају бити повезани са ширим друштвеним и политичким контекстом. У том смислу, друштвена стварност у којој се реализује уметничко дело нема за циљ да прикаже изазове и осећаје, нити је сводива на непосредне чињенице чулног искуства, већ подразумева системе разумљивих односа и само као таква може да оправда чулно искуство. Бурдије наводи: „Научна анализа друштвених услова стварања и пријема уметничког дела појачава књижевно искуство уместо да га сведе или избрише [...], она наизглед испрва поништава непоновљивост 'ствараоца' у корист односа који га чини разумљивим, само зато да би га боље пронашла на завршетку поступка реконструкције простора у којем се писац налази и у којем је 'обухваћен као једна тачка'. Упознати ову тачку саму по себи у односу на које се образује непоновљиво гледиште на тај простор, значи моћи разумети и осетити, путем менталног поистовећивања са изграђеном позицијом, јединственост те позиције и онога који је заузима, и ванредан напор, који је, [...], био неопходан да би омогућио њено постојање.”²¹

Наиме, препознавање уписа аутора у уметничко дело, који је производ друштвене стварности у којој делује, а која, пак, представља мрежу објективних односа између одређених положаја, појачава чулно искуство истог. Разумети друштвену генезу једног уметничког поља, игре које се у њему одвијају, материјалне или симболичке интересе, као и улоге актера у њему формиране, значи „погледати ствари у очи, видети их онакве какве заиста јесу.”²² Уметничко дело које настаје у оквиру једног уметничког поља, Бурдије посматра као „интенционални знак који прогони и условљава нешто друго, чега је дело такође показатељ.”²³ На овај начин може се разумети логика друштвених светова чија је интенција верније пружање погледа на уметничку производњу. Задатак науке о уметничком делу подразумева анализу самог дела, као одраза простора и времена у којем је настало, упознавање с биографијом аутора уз нагласак на историјском тренутку у коме се формирао као одређени *произвођач* уметничког дела, заједно са својим савременицима и сарадницима који су имали удела у његовој уметничкој пракси. Тачније, наука о уметничком делу мора да испита однос одређеног уметничког поља и поља моћи, као и њихов међусобни динамични однос, затим да испита „структуру објективних односа између положаја које заузимају појединци или групе смештени у ситуацију конкуренције ради легитимизације”²⁴, и на крају да даје „анализу генезе хабитуса оних који заузимају те позиције, дакле системе дистрибуције који, будући да су производ друштвене путање и положаја унутар књижевног поља (итд.), проналазе у том положају мање или више подесну прилику да се актуализују.”²⁵ Наве-

21 Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови, стр. 12.

22 Исто, стр. 13.

23 Исто.

24 Исто, стр. 303.

25 Исто.

дена Бурдијеова теорија уметничке производње представља примењив оквир за стваралаштво уметника *произвођача* Глена Гулда, који је у оквиру поља медијског пијанизма произвео снимак као уметничко дело.

ОД ИЗВОЂАЧА ДО ПРОИЗВОЂАЧА

Стваралаштво Глена Гулда које се одликује променом праксе од живог извођења ка производном раду, односно променом поља у његовом пијанизму, из аспекта Бурдијеове теорије есенцијално је разматрати и мапирати у домену друштвено-историјског контекста. Биографија која следи у даљем тексту нема за циљ хронолошки приказ података, већ јој је намера да укаже на контекст у којем је уметник произвођен и у којем је деловао. Као таква, она представља темељ за препознавање његових позиција у друштву.

„Разумети каријеру или живот као јединствен и по себи довољан низ сукцесивних догађаја без икакве друге везе осим везе са ‘субјектом’, чија је постојаност можда само постојаност друштвено признатог властитог имена, скоро је исто толико апсурдно као покушати схватити линију метроа, а не узети у обзир структуру мреже, то јест матрицу објективних односа међу различитим станицама.”²⁶

Глен Гулд, канадски пијаниста, оргуљаш, композитор, писац и медијски стручњак, рођен је 1932. у Торонту, у периоду када је развој технологије већ подразумевао могућност двоканалног снимања и емитовање стерео-звучне слике. Растао је уз мајку која је свирала клавир и оргуље, и оца који је аматерски свирао виолину, а композитор Едвард Григ (*Edvard Grieg*) био је близак рођак његовог деде по мајци. Гулд је одрастао у породичном окружењу уз велику подршку родитеља, у дому који се налазио у мирној, брдовитој улици окруженој дрвећем, недалеко од обале језера Онтарио. Породица је поседовала и кућу за одмор која се налазила у близини језера Симко, на око деведесет миља удаљености од Торонта.

„Док сам био клинац, сећам се, увек сам повезивао емитовање Њујоршке филхармоније, коју смо слушали недељом после подне, са погледом на пространа снежна поља – бела и сива. Викендом смо ишли на север, у село, и око четири сата поподне, када бисмо се враћали у Торонто, Филхармонија би увек била укључена. Зимом је обично све било сиво, као нека врста бесконачног призора снега, залеђеног језера, хоризонта и сличних ствари. Међутим, Бетовен никада није звучао боље него тада.”²⁷

²⁶ Исто, стр. 367.

²⁷ Koenig, W. and Kroitor, R. (1960) *Glenn Gould: On the Record*, National Film Board of Canada, 00:19:39.

Да има апсолутни слух и изузетан таленат за музику откривено је већ у његовој трећој години, док је са пет компоновао своју прву композицију. С мајком је учио да свира клавир до своје десете године, а читање нотног записа савладао је пре писања и читања слова. У шестој години родитељи су га први пут водили да слуша јавно извођење.

„Био је то Хофман. Мислим да је то био његов последњи наступ у Торонту и утисак је био запањујући. Једино чега се заиста сећам је да сам, док су ме колима враћали кући, био у том дивном стању полубудности у којем чујете разне врсте невероватних звукова да вам пролазе кроз ум. Били су то оркестарски звуци, али све сам их свирао ја, наједном сам постао Хофман! Био сам очаран.”²⁸

Гулд је са десет година уписао Краљевски музички конзерваторијум у Торонту (*The Royal Conservatory of Music of Toronto*) где је са Албертом Герером (*Alberto Guerrero*) учио клавир, с Фредериком Силвестером (*Frederick Silvester*) оргуље, а теорију музике с Леом Смитом (*Leo Smith*). Извориште Гулдове клавирске технике је у његовим оргуљским извођењима путем којих је развио љубав према музици Јохана Себастијана Баха (*Johann Sebastian Bach*). Прву књигу Баховог *Добро њемјерованој клавира* у целости је изводио с десет година, док је с дванаест и тринаест, између осталог, савладао и све његове партите за клавир. С једанаест година први пут учествује на пијанистичком такмичењу у Торонту и осваја прву награду, након чега стиче велику популарност како међу младим уметницима, тако и међу новинарима. Годишњи Музички фестивал Киванис (*Kiwanis Music Festival*) одржан је први пут у Торонту 1944. године и Гулд је освојио клавирски трофеј, а након такмичења свирао је на великом финалном концерту. Бројни новински извештаји и чланци сведоче о његовом тадашњем успеху.²⁹ На бини је ходао самоуверено, на наступима певушио док је свирао, седећи на столици са скраћеним ногицама коју му је отац направио. Тежио је изолацији без које не би могао да опстане као уметник. Стручни испит за самосталног извођача на клавиру положио је 1945. на Краљевском музичком конзерваторијуму, што се сматрало професионалним нивоом постигнућа. Наредне године положио је музичко-теоријски испит и стекао диплому сарадника Конзерваторијума с највишим одликама. Часове клавира је наставио још седам година с Герером, који је доминантно утицао на његове ексцентричне покрете приликом интерпретације.³⁰ Гулдови гестови за клавиром уско су повезани са структуром нотног текста који је изводио. Средње образовање стекао је на Институту Малверн

28 Tovell, V. (1959) *At Home with Glenn Gould* (disc), Radio Canada Transcription E-156, CBC, 00:20:14.

29 Payzant, G. (2005) *Glenn Gould, Music and Mind*, Toronto: Key Porter Books, p. 4–5 .

30 Гереро је сматрао да су различите могућности уметничког изражавања, које се односе на индивидуални темперамент, условљене стицањем одређене гестикације још у раним тинејџерским годинама.

(*Malvern Collegiate Institute*) који је похађао од 1945. до 1951. године, што му је омогућило мноштво јавних извођења, међу којима и дебитантски наступ са оркестром³¹, као и време потребно за вежбање и проучавање музике. Енормни утицај на Гулдов музички развој имао је и пијаниста Артур Шнабел (*Artur Schnabel*), кога никад није слушао уживо, а за којег је говорио: „Када сам био у тинејџерским годинама, претпостављам једином животном добу када човек има идоле, ја сам имао само једног, говорим о извођачима, а то је био Шнабел. На његовом Бетовену и у мањој мери на Шуберту и Брамсу сам био васпитан. Мислим да је то делом било зато што је Шнабел деловао као особа која не мари за клавир као инструмент. Клавир је за њега био средство за постизање циља, а циљ је био приближавање Бетовену.”³²

Овакав опис Шнабела који указује на његово коришћење инструмента са циљем приближавања композитору и његовој замисли, главна је и понављајућа тема у Гулдовим списима о музици. Наиме, овде се јавља сукоб између физичких карактеристика инструмента и музике која постоји у нашој имагинацији или у неодређеном нотном запису. Клавир представља уређај за производњу акустичних догађаја, „конфигурација састављених од звучних тонова различите фреквенције, таласних облика и интензитета.”³³ Сматрајући да музичко дело не представља само збир акустичних догађаја, Гулд наглашава менталну карактеристику дела и посматра га као облик спознаје који не треба да изазива неодређене осећаје. Својом тежњом да се у извођењима приближи композитору, он се супротстављао идеји о моћном, виртуозном извођачу као боголикој фигури, која на пољу живог извођења доминира још од краја деветнаестог века, привлачећи и фасцинирајући публику која више није подразумевала слушаоце са знањем о музици, као што је био случај у шеснаестом и седамнаестом веку.

Кулминација Гулдових извођења уживо била је концертна турнеја по Совјетском Савезу 1957. године, која је представљала изузетан уметнички и политички успех. Као први северноамерички пијаниста наступао је иза гвоздене завесе, истичући свој индивидуализам, национални идентитет и модернички репертоар.³⁴

У осврту на Бурдијеову теорију, наведена Гулдова биографија упућује на објективно дефинисану позицију остварену у пољу живог извођења, као доминантног

31 Гулдово прво јавно извођење са оркестром одржано је на Краљевском конзерваторијуму у Масеј дворани (*Massey Hall*) у Торонту 1946. године. Изводио је Бетовенов *Четврти Концерт за клавир и оркестар*. Оно што је карактеристично за ово извођење јесте његова припрема која је осим проба уживо са оркестром, подразумевала и преслушавање снимка истоименог концерта који је изводио Артур Шнабел са Симфонијским оркестром Чикага (*Chicago Symphony Orchestra*).

32 Tovell, V. нав. снимак, 00:21:04

33 Payzant, G. нав. дело, стр. 6.

34 На турнеји по Совјетском Савезу Гулд је одржао серију од осам концерата у Москви и Лењинграду. Поред Бахових и Бетовенових дела изводио је и дела Арнолда Шенберга (*Arnold Schoenberg*), Албана Берга и Антона Веберна (*Anton Webern*).

концертног извођача, одређену улогом капитала које је поседовао, као и вештинама и стратегијама које је изводио у складу са сопственим хабитусом. Како је музика генерацијама негована у његовој породици, као што је претходно поменуто, Гулд је преко родитеља и у додиру са стваралаштвом Едварда Грига, стекао предиспозиције за бављење истом. Његово окружење које се односи на породицу, дом у природи, па и кућу на језеру, било је предуслов за развој изолације којој је тежио. Тврдио је да без ње не може да стекне статус уметника, што директно упућује на специфичност Гулдових ставова и статуса произашлих из његовог хабитуса и извора симболичког капитала. Стечено образовање представља симболичку моћ у виду културног капитала који је поседовао, док диспозиције као што су ецентрични покрети, понашање, говор тела и мишљење, указују на хабитус који везује његову личну историју и друштвену структуру. Из угла хладноратовске политике представљао је актера у пољу живог извођења који је унео „спољашњи принцип поделе рада и хијерархизације у поље.” Тачније, својим извођењем унапредио је интересе канадске спољне политике, како у земљи, тако и у иностранству. Његова турнеја по Совјетском Савезу представљала је еволуцију канадске културне дипломатије. Гулдова примена технологије, која је у његовом уметничком и извођачком развоју имала доминантну улогу као спољашња детерминанта у формирању хабитуса, културног и симболичког капитала, те у виду развијања ставова, узора, као и припрема концертних извођења, истовремено је утицала на промену структуре у положају актера у пољу живог извођења, где је Гулд признањима која су му додељена у виду популарности и награда као објективизованог културног капитала, стекао објективно дефинисан доминантан положај у истом пољу.

Преломни тренутак у Гулдовој каријери десио се 1964. године, када је радикално напустио концертни подијум како би се посветио активностима попут компоновања, писања и експериментисања с применом технологије у стварању музике. Успон концертне дворане у деветнаестом веку за њега је представљао губитак активног, расуђујућег и просуђујућег појединца, са интенцијом уједињења улоге композитора, извођача и слушаоца. Стога прелазак у медијски простор, односно медијско поље пијанизма, омогућава Гулду да постане више музичар, а мање извођач. Својом праксом која је резултат узајамног дејства хабитуса, капитала и поља, преточеном у вештину управљања техником и извођења у тонском студију, он је *производио* снимак као уметничко дело. Као посредник између слушаоца и музике, снимак дозвољава извођачу да оствари близак контакт с музичким делом. Сматрајући да музичко дело треба да представи веродостојну слику композиторове замисли, Гулд је указао на важност идеалног извођења које је могуће произвести само у медијском простору. Другим речима, идеализација догађаја реализује се коришћењем монтаже, као есенцијалне студијске технике.

„Не видим шта је лоше у томе што се извођење гради тако што се магнетофонска трака двесто пута реже и лепи, уколико је то потребно за

постизање жељеног резултата. Ако идеално извођење захтева гомилање привида и варки, нека! Само напред.³⁵

Снимак који се увек може изнова слушати, представља један динамичан и сложен процес у који је уписан како композитор, тако и извођач и слушалац. Доживљавајући га као заједничко проживљавање самоће, Гулд подразумева активног и стваралачки натсројеног слушаоца на другој страни комуникационог ланца.

Као композитор, Гулд се остварио у својим документарним радијским емисијама – радио драмама које представљају сублимацију музичке, филмске и телевизијске уметности. Производећи документарце користио је како музичке форме (рондо, трио, фуге и варијације), тако и медијске технике (крос-фејдинг – претапање). Уместо писаног нотног текста лепио је магнетофонске траке ручном обрадом. Реализујући своје идеје проводио је више стотина сати у тонском студију у сарадњи с тонским техничаром. Драмски садржај креирао је сечењем, монтирањем и премештањем интервјуа различитих особа које су представљале драмска лица. Њихов мисаони правац истицао је техником контрапункта која подразумева истовремено вођење више самосталних ритмички и мелодијски међусобно усклађених гласова.

„Покушали смо да направимо оно што волим да називам ‘контрапунктским радиом’, термином који сам усвојио због склоности ка контрапунктској музици, а чије сам принципе доста произвољно покушавао да применим на медиј коме нису својствени. Ово ми се, додуше, чини донекле изненађујућим, јер по мени нема разлога да без проблема јасно и тачно пратимо два или три разговора у исто време. Највећи део наших свесних опажања у метроу, вагон-ресторанима или хотелским лобијима, одвија се при слушању више разговора истовремено, при чему усредсређујемо пажњу час на један, час на други и опажамо оне делиће који нас очаравају.”³⁶

Како су настале синтезом музичких драма, антропологије, огледа, новинарства, етике, савремене историје и излагања о стању у друштву, Гулдове емисије представљале су хибридну уметност која је помериле границе радијског медија.

У пољу медијског пијанизма, снимак као производ Гулдове праксе представља реакцију на технолошку, друштвену, политичку и економску стварност. Другим речима, захваљујући свом културном, симболичком и социјалном капиталу, које је остваривао и у контакту с техничарима у студију, Гулд је конвертовао ресурсе друштвено-историјског тренутка у којем се идентификовао као *произвођач* уметничког дела. Производећи нову хибридну уметност, изградио је доминантни положај у пољу моћи, као месту непрекидних борби и освајања легитимизације.³⁷ Гулд је препознао да напредак у технологији музичког снимања не мења само механику

35 Paызant, G. нав. дело, стр. 125.

36 Исто, стр. 131.

37 Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, стр. 50.

и економију музичког тржишта, већ и природу музичког компоновања, извођења и слушања, као и њихове међусобне односе. Тако у Гулдовој пракси ефикасност спољних чинилаца – друштвени, политички, економски и технолошки захтеви, директно се пресликавају на његов уметнички производ. Променом поља у свом пијанизму од живог извођења до производног рада, Гулд је произвео уметничко дело које уједињује и стваралачку и друштвену структуру. На крају, како Бурдије пише: „Научна анализа, када је у стању да на светло дана изнесе оно што уметничко дело чини нужним, то јест изразе информативног, покретачко начело, разлог постојања, пружа уметничком искуству и задовољству које га прати, његово најбоље оправдање, најбогатије извориште.”³⁸

Дакле, снимак као објектификовани културни капитал, и као „објект поседовања”³⁹ који се увек може изнова слушати и доживљавати, настао под утицајем технологије као спољашње силе, интегрише стваралачку моћ и друштвени контекст у облику конфигурације објективних односа између положаја уметника *произвођача*, и само посматран и анализиран на тај начин оправдава своје уметничко постојање.

ЛИТЕРАТУРА:

- Birešev, A. (2007) Polje književne proizvodnje: Sociološki imperijalizam ili estetizacija sociologije? *Filozofija i društvo* br.1, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 177-211.
- Birešev, A. K. (2013) *Sociologija dominacije Pjera Burdijea*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd.
- Bourdieu, P. (1997) *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University press.
- Bourdieu, P. (1985) The social space and the Genesis of Groups, in: *Theory and Society* no.14, New York: Springer, p. 723-744.
- Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Burdije, P. (1996) *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: џенеза и сџрукџура џоља књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Jenkins, R. (2006) *Pierre Bourdieu*, London and New York: Routledge.
- Koenig, W. and Kroitor, R. (1960) *Glenn Gould: On the Record*, National Film Board of Canada, 00:29:31.
- Payzant, G. (2005) *Glenn Gould, Music and Mind*, Toronto: Key Porter Books.
- Petrov, A. (2015) *Pjer Burdije*, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije.
- Spasić, I. (2004) *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Tovell, V. (1959) *At Home with Glenn Gould* (disc), Radio Canada Transcription E-156, CBC, 01:15:51.

38 Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: џенеза и сџрукџура џоља књижевности*, Нови Сад: Светови, стр. 12.

39 Švaković, M. (2006) Kontradikcije: Marcel Duchamp, Arthur Cravan, Glenn Gould, Joseph Beuys i Jerome Bel: Bitne karakterizacije unutar ljudskog rada i umetnosti (jedno pažljivo čitanje eseja Giorgia Agambena Privation is Lika a Face sa znatnim odstupanjima tokom interpretacije rada u umetnosti), *TkH*, br. 12, Beograd: Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 68.

Šuvaković, M. (2006) Kontradikcije: Marcel Duchamp, Arthur Cravan, Glenn Gould, Joseph Beuys i Jerome Bel: Bitne karakterizacije unutar ljudskog rada i umetnosti (jedno pažljivo čitanje eseja Giorgia Agambena Privation is Lika a Face sa znatnim odstupanjima tokom interpretacije rada u umetnosti), *TkH*, br. 12, Beograd: Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 62–70 .

Bojana Rodić

Singidunum University, Faculty for Media and Communications–
Transdisciplinary studies in contemporary art and media, Belgrade

CHANGE OF FIELD IN GOULD'S PIANISM

Abstract: Progress in music recording technology has influenced a change in artistic work and its reception. In this sense, performing, composing and listening represent the reverse side of social, historical, economic and political reality. Reflecting on the artistic practices of a producer/artist, which emerged from Pierre Bourdieu's theory of artistic production, this paper analyses the concepts of field, capital and habitus. An emphasis is given to the presentation of a shift in the practice of the artist Glenn Gould, more precisely to the change of field in his pianism, from live performance to production work. This shift has created a recording as an artistic product which, in reference to Bourdieu's theory, is set as an intentional sign whose artistic existence is conditioned by scientific approach and analysis. As such, the recording implies recognition of the author's signature, more precisely his artistic and social context, which is viewed as a system of comprehensible relationships.

Key words: *field, capital, habitus, Glenn Gould, live performance, media pianism, recording*