



HORALNOSTI¹

Kako da se govori o neobičnoj i moćnoj jednini-množini koju nazivamo horskim glasom? Premda istorija muzike obiluje literaturom na temu estetike i nastave horskog pevanja, kolektivno produkovanje glasa nije mnogo proučavano, ni kao zasebna pojava sa sebi svojstvenim merilima niti kao široko polje sa raznolikim pojavnim oblicima. Predlažem da se za udružene vokalizacije ovog tipa uvede termin *horalnost*. Primeri obuhvataju molitve, dečje igre, formalizovane procese učenja i zakletve na vernost („Zaklinjem se na vernost zastavi“),² kao i uzvikivanje protestnih slogana ili skandiranje na političkim i sportskim okupljanjima. Svi ovi oblici ponašanja mogu se podeliti na namerne i nenamerne. Na prvi pogled se čini da kolektivni izrazi nasumične mase ljudi i ljudi u horu podjednako podrazumevaju aktivno učešće. No, isto tako ubedljivo može nam se učiniti da je žamor mase u kaficima, na skupovima ili koktel zabavama neka vrsta polunamerne horske kvaziformacije. Skoro da nema kritičke literature o horalnosti kako sam je definisao, u najopštijem smislu. Čak i Fred Kamins, koji se najviše bavio ovom pojavom, pažnju isključivo usredsređuje na „udruženi govor“, te time izostavlja mnoge oblike horalnosti jer smatra da su iznad nivoa udruženog govora, te bliže muzici, ili da su ispod nivoa udruženog govora, te bliže galami, žamoru i brujanju.

Nakon šest godina razmišljanja o trbuhozborstvu i glasovima bez vidljivih izvora, morao sam da zaključim da ne postoji glas bez tela. Naime, ne može postojati glas koji ne podrazumeva i ne zahteva mogućnost postojanja nekoga, odnosno, nečijeg tela da ga izgovori. Mogu postojati nepripisani glasovi, ali ne i nepripadajući. Ima mnogo različitih vrsta glasova-tela i više od jednog glasa-tela u svakom pojedinačnom glasu, odnosno svakom pojedinačnom telu (Connor, 2000, 35–43). U horalizovanom glasu, ovaj pojava „mnoštva u jednom“ postaje neka vrsta „jednog sazdanog od mnoštva“.

Sublimirani oblici horskog glasa uzdižu čoveka do anđeoskog stanja, ali njegovi manje organizovani oblici približavaju nas stanju životinje. Poimanje horskog često se vezivalo za koncentraciju životinjskih zvukova, naročito insekata i ptica, gde je zvuk uočljiviji od stvaranja koja ga proizvode. Vilijam Džejms je video, ili čuo, ono što je protumačio kao zakon saobražavanja koji kaže da se *svi utisci, iz bilo kojih čulnih izvora, kad se istovremeno sliju u um KOJI IH PRETHODNO NIJE ISKUSIO POJEDINAČNO, saobražavaju u jedan, u tom umu, nedeljivi objekat*. Zakon kaže da se saobražava sve što može da se saobrazi, i da se ništa ne razdvaja osim onog što mora da se razdvoji (James, 1890, l. 488). To znači da pluralitet „ogromnog, razbokorenog zbrkanog brujanja“ okruženja u umu odojčeta zasutog masom čulnih utisaka postaje jednoobrazna zbrka. Životinjski horovi mogu poslužiti kao primer

¹ Predavanje održano na seminaru Buka i glas, u prostorijama Laboratorije za audio-vizuelna istraživanja na Frenklinovom institutu za društvene nauke, na Univerzitetu Djuk, 27. marta 2015. godine.

² U nekim državama SAD uobičajena je zakletva zastavi Sjedinjenih Američkih Država. Deo je programa nekih javnih manifestacija, a izgovara se i u nekim školama pre početka časova. (*Prim. prev.*)

primene ovog zakona saobražavanja. Mnoge životinje imaju jak nagon da udruže glasove u „horsko izvođenje“, kao na primer zavijanje čopora vukova ili urlikanje primata (Fedurek i dr., 2013), kreketanje žaba (Jones i dr., 2014), zujanje pčela, cvrkutanje ptica i zrikanje zrikavaca, pa čak i zvukovi koje ispuštaju određene larve (Kokarek, 2009). Berni Kraus (2012) smatra da čovečja muzika vodi poreklo od zvukova životinjskih horova. Zbirne imenice za ptice u engleskom jeziku ponekad ukazuju na zvuk koji one proizvode, naročito kod nekih reči koje je uvela dama Džulijana Berners izlistavajući „grupe životinja i živine“ u *Knjizi o Sent Olbansu*, kao na primer „gak gusaka“, „uznos ševa“ (u smislu uzdizanje u visine, ali u reči možemo čuti i zvuk uzdizanja), „klepet galica“, „plač grlica“ i „romor čvoraka“ (Berners, 1547, sig. H4^v), od kojih je poslednji primer slavno i uspešno oživeo V. H. Odn u molbi ljubavi da „[ljudske] misli / Oživi poput šara što romor čvoraka / Po livadama nehotično stvarara kad se u nebo radosno vine“ (Auden, 1986, 118). Džulijana Berners je predložila i izraz „disimulacija ptica“ (Berners, 1547, sig. H4^v), možda aludirajući na njihovu vizuelnu neuhvatljivost, kao i „dika vojnika“, „smeh konjušara“ (Berners, 1547, sig. H4^v), „melodija harfaša“ (Berners, 1547, sig. I1ⁱ) i „elokvencija pravnika“ (Berners, 1547, sig. I1ⁱ).

Horálnost nesumnjivo može sugerisati da se osećanje zaštićenosti i negovanja u „akustičnoj omotnici“ o kojoj je pisao Didije Anzje, zasniva, kako je on smatrao, na majčinom glasu, ali da je, zbog materičnog prostora u kome se taj glas prvi put čuje, prisutan u onim prostorima „tutnjave, odjeka i rezonanci“ (Anzieu, 1989, 171), gde zvuk obezbeđuje neku vrstu matrice u kojoj subjekt paradoksalno pluta, ali ima potporu, rastočen je, ali kompaktn. Vordsvortova i Kitsova poezija su izuzetno usklađene sa ovim horskim zvukovima-prostorima, a Anđela Lejton dočarava kavernozi „žamor“ koji mrmori kroz Tenisonovu poeziju, u „zvukovima, šumovima, ritmovima, mrmorima i tutnjevima koji postaju Tenisonova posebna tema i muzika“ (Leighton, 2010, 325). U pesmi „Mnoštvo ptica i dece“, V. S. Grejam dočarava svojevrsni vazdušni okean zvuka sazdanog od sećanja deteta na to kako se penje uz krošnju drveta koja vrvi od ptičje pesme, pri čemu asonance samoj pesmi daju horsku zgusnutost koju pesma opisuje:

*Na rubu smiraja
 Poznajem predele što odišu zelenilom dolina.
 Vidim drveta paviljon što u anđele pupi
 I odeva sunce dok se brat
 I ja penjemo uz spore grane i verska čuda.
 Na krovu grlica pune šume
 Uvis se nesrećni i sveti prolama glas mnoštva
 Koje je u telu mome izgradilo oblik i sebi neprijatelja.
 Kroz svaki harmonični voćnjak na mestu jednom okrvavljen
 Svim što izbor moj izbira iz Postanja
 Poviše glave grakuše smeju se u mračnome srezu
 Silovito ulivaju strah drozdovima u svitanje...*

*I prigušeni šum mora u ušuškanoj šumskoj kućici.
 Sve što leti nebo daruje detetu
 Da pothrani mu neobuzdano mnoštvo i u delu mu učestvuje.*

(Graham, 2005, 48, 49)

Horski glasovi mogu se smatrati oblikom trbuhozborstva. No, ne radi se o tome da je izvor glasa nepoznat niti skriven od pogleda, jer u primerima horalnosti često je savršeno jasno ko peva ili skandira. U pitanju je to što horski glas ostavlja utisak postojanja kolektivnog glasa-tela koji ne pripada nijednom pojedincu koji čini njegov sastavni deo. Stoga, budući da niti je skriven niti je u potpunosti vidljiv, da je prisutan ali nije lociran, horski glas se može smatrati primerom onog što je Mišel Šijon u kinematografiji nazvao *acousmètre*, to jest glas koji je na sceni, ali nije vidljiv – glas Nevidljivog Čoveka, na primer (Chion 129–30). Time se može objasniti to što kad vidimo nekoga kako peva ili skandira u mnoštvu imamo čudan utisak da osoba oponaša zvuk čijem stvaranju zapravo doprinosi. Štaviše, snaga horskog izvođenja je možda upravo u tome što je ono moćna ujedinjujuća, ali nevidljiva, sila. Čini se da je unutrašnje svojstvo svakog hora da bude „nevidljivi hor“ koji opisuje Džordž Eliot, hor u kome se može biti „Slatko prisustvo raširenog dobra, / Što širenjem stalno jača! (Eliot, 1989, 50). Ono je akustična aktualizacija inače apstraktne ili prosto opisne ideje kolektiva.

Prema Platonu, *choreia* podrazumeva kombinaciju pesme i plesa (Plato, 1961, 654B; 92–3). Horski glas-telo svoju potvrdu nalazi u koreografiji koja je neizbežna u horskom izvođenju. Fred Kamins primećuje suptilna i dinamična preplitanja očiju, usana, prstiju i čela koja učestvuju u produkcovanju kolektivnog izraza, čime se implicira ili da je glas samo jedna komponenta kolektivnih govornih situacija ili, još bolje, da je ono što mi smatramo „glasom“ uputnije smatrati skupinom pojedinačnih fizičkih postupaka povezanih modaliteta. Tačno je da mnogi činovi združenog izražavanja podrazumevaju ili zahtevaju osmišljavanje pokreta. Arsenal, fudbalski tim za koji sticajem okolnosti navijam, ima naročito žestoku navijačku himnu, „Ustaj, ako mrziš Totenhem“, koja ne samo da zahteva snažni uzlazni akcenat na reči „ustaj“, nego od vas zahteva da uz pomoć malog uzdignuća na sedmom slogu i dvotaktne metričke upadice posle reči „ustaj“ dokažete privrženost čiju zastrašivanja tako što ćete se dići na noge i plemenitom plimom svoje mržnje zauzeti što više vertikalnog prostora. Mnoge horske lokucije ispoljavaju sličnu snagu zapovedi ili naredbe. Naročito himne veoma često iskazuju ono na šta iskaz treba da podstakne: „Napred, hrišćanska vojsko“; „Zaklinjem ti se, zemljo moja“; „Zdravo, Marijo“; „Kličići dobre vesti, pobedonosno pevaj“. Molitvu često prati telesna gestikulacija, a to važi i za skandiranje – kao, na primer, upiranje prstom u protivničke navijače dok se izvikuje „Ma, ko ste vi?“, ili kad nakon postignutog gola protivnički navijači učute, vi zapevate, uz melodiju „Nebesnog hleba“, pobednički samozadovoljno „Ne pevate više“. Čak i kad ne postoje tačno propisani pokreti, obrazac horskog iskaza kao da primorava telo koje proizvodi iskaz da se uskladi s njim, dok vremenska uslovljenost obrasca uspostavlja kontrolu nad zajedničkim fizičkim prostorom putem tapšanja, udaranja ritma nogom, njihanja, itd. Solo pevači ne moraju da se kreću ili mogu da prave veoma individualizovane pokrete; ali prateći vokali se skoro uvek, kako se to kaže, njišu u ritmu. Osim što horski iskaz čini govora pridružuje telo, čini se da ovim glasom-telom pojedinačni govornici bivaju objumljeni jednim identitetom; dajući iskazu telo, horski iskaz omogućuje iskazu da objumi telo.

Horski iskaz se skoro uvek bavi uspostavljanjem solidarnosti. Možda je u tome sličnost molitve i protesta, koji se inače, kao što je primetio Fred Kamins, „ne trpe“ (Cummins, 2014, 73). Premda se čini da pokorne molbe i huškački zahtevi nemaju dodirnih tačaka, oba vida horskog iskaza su motivisana potrebom da se osnaži zajednički cilj, čime se kolektiv koji

izriče iskaz istovremeno uvećava i konsoliduje, te u sebi zadržava sve varijacije verovanja ili osećanja koje bi mogle izazvati razvodnjavanje zajedničkog cilja. Uprkos tome, možemo pretpostaviti da je horalnost tešnje povezana sa besom nego sa molbom, upravo zato što je bes nenadmašno sredstvo za usklađivanje našeg delovanja sa našim ubeđenjem, čime postajemo istomišljenici. Ako bes predstavlja koncentraciju cilja u interesu oslobađanja energije, kad treba da se borimo ili da bežimo, pobesnulu masu moramo posmatrati kao poseban primer banke besa, kako se izrazio Peter Sloterdijk, odnosno „uzdizanja (*Aufhebung*) lokalnih izvora besa i rasplinutih projekata mržnje u jednu obuhvatnu instancu“, čiji se zadatak „kao i svake prave banke, sastoji u tome da služi kao sabirni centar i agencija za reciklažu investicija“ (Sloterdijk, 2010, 62). Masa koja skandira može da posluži ne samo kao „skladište besa“ (Sloterdijk, 2010, 62) nego i kao akumulator žestine, zato što se čini da je oslobađanje energije pri emitovanju iskaza zapravo način dopunjavanja pre nego potrošnje energije. Horalnost služi za kanalisanje tog povratnog besa.

Horalnosti nije uvek potreban jezik, te kada se ne služi njime, čini se da ima više koreografije, da je zasićena prostorom i pokretom. Naročito se sportski navijači oslanjaju na klicanje, bućanje i zviždanje u istoj meri koliko i na verbalne formulacije, te se može činiti da je poenta skandiranja zapravo u tome da se verbalni znak pojača učešćem telesne i gestovne komponente. Reči se često namerno izobličie u horskom gestu, gde horsko podrazumeva saobražavanje zvuka i prostora – na primer u uzviku „Ooooooooo-sPINA!“ koji su nedavno počeli da koriste navijači Arsenalu svaki put kad golman Dejvid Ospina šutira loptu među igrače. U ovom uzviku, spori, uzlazni glisando produženog prvog sloga narasta do vrhunca kada se oslobađa „spina“, u nekom vidu fonomemične magije čiji je cilj da pojača udarac i lansira loptu u visokom luku.

Ne samo da se horalnost najčešće očituje u vidu kolektivnih pesama, horsko uvek zavodljivo mami da se zapeva. Na primer, kad izgovaram tablicu množenja sa sedam ili Nikejski simbol vere, moj glas počinje da naginje prema lirici i pevanoj melodiji, na šta ukazuje reč „popevati“. Fred Kamins je izneo hipotezu o postojanju kontinuiteta koji kreće od nemog govora, pa ide preko monologa, zatim, konverzacije, pa do središnje pozicije između govora i pesme koju zauzima „popevanje“ (Cummins, 2013, 21). Ovim kontinuitetom od govora do muzike vlada princip da na svakom sledećem stepenu raste redundantnost kako nepredvidivost ustupa pred pravilnošću. Kretanje od glasa do pesme povećava redundantnost tako što poravnava sve varijacije tona, atake i tempa individualnog govora. Masa ljudi koja se obre u uslovima hora izlaže se ekvivalentnom porastu redundantnosti, doslovno „potiranju“ nepoznanica kako bi razumljive poruke mogle da nastanu iz neartikulisane buke. Međutim, možemo isto tako primetiti da vid muzikalizovane kolektivne vokalnosti koju nazivamo „popevanje“ naginje ne samo ka povećanju redundantnosti visine tona i ritma karakterističnih za pevanje, nego i ka rasplinitijoj i nepravilnijoj prozodiji govora. Kolektivna vokalnost zapravo teži da očuva ovu ravnotežu. To je možda zbog toga što neprestano mora da se napaja sa rezervoara nesputane buke od koje se formira kako bi očuvala žestinu energije. Glas je suprotnost buke, jer glas se izdvaja iz buke i jasno se razlikuje od nje, dok buka uvek pretili glasu. No, horska vokalnost stvara glas koji se ne izdvaja iz buke već je sastavljen od nje: to je pozadina koja počinje da se kreće od sebe, ali se zapravo nikad ne udaljava od sebe.

Nisam često u prilici da budem deo kolektivne molitve, ali ponekad se, na venčanjima, sahranama ili formalnim večerama, nađem za stolom gde se očitava molitva, te se očekuje da iskažem učtivo i čujno slaganje sa činom molitve tako što ću reći „Amin“. Ne može se reći da stvarno izgovaram tu reč, koja je, uzgred, nešto manje od reči; više proizvodim zvuk afirmacije vokalnosti nego što nedvosmisleno izgovaram, jer glas koji se otvara sa početnim *a* odmah biva sapet nazalima *m* i *n*. Pa čak i ti nazali su više implicirani nego izgovoreni u zvuku koji proizvedem, jer je zvuk koji proizvedem u stvari nekakvo hrapavo režanje, više „m-m-m“ nego išta drugo. Proizvedeći taj zvuk, istovremeno vršim prilagođavanje koje se uvek mora izvršiti u horskom zvuku između moje jačine zvuka i verovatne jačine zvuka iskaza kojem želim da doprinesem a da se čujno ne izdvajam iz njega. Svojim nerazgovetnim mrmljanjem takođe oponašam zamučivanje koje svi horski zvukovi moraju da pretrpe kad se slivaju u jedinstveni glas. Svoj glas stapam sa afirmativnim mrmljanjem tako što ga svojim glasom oponašam. Ova vrsta predvidljive asimilacije može se čuti i kod komentatora boks mečeva koji svoje samoglasnike oteže i iskrivljuje kako bi nalikovali samoglasnicima gledalaca, ili kod deteta koje se samo igra i oponaša nerazgovetan, napregnut zvuk klicanja mnoštva. Nalazi se i u nastojanjima pojedinačnog fudbalskog navijača da svom glasu doda hučanje pozdravnog talasa sa tribina tako što proizvodi mukle samoglasnike, a ispušta suglasnike. Pisci himni ponekad pokušavaju da iskoriste profanu bučnost himne, udvostručenu bronhijalnom tutnjavom orgulja u, kako se kaže, punom pogonu. Jedna od himni Čarlsa Veslija primorava pevače da oponašaju bahanalije koje svojim himnom zapravo žele da opomenu:

*Ali jao! Kakvu to nenasnosnu buku prave!
Da li to Gospode tebe slave,
Ovi što po ulicama galamu stvaraju!
Svi do jednog stoka razuzdana!
Što psovkama prostim i pogrdama,
Sve trezne uši paraju?*

*Orgijama poganim i terevenčenjem
Pregonjenjem i bez mere pijančenjem
Tvoje ime oni veličaju;
Masnim šalama i hvalama što pričaju
(Strahotama Baltazarove gozbe što behu)
Stidom se svojim ponose u grehu.*

*Bogataši na užas Tvoj dvorove sređuju,
I ozbiljne molitve oni priređuju
Što se kao tamjan u nebo vaznose,
Zabave radi nestade svetog dana,
Molbe njihove da primi Satana,
Paklu žrtvu da prinose!*

(Wesley, 1868, 165–6)

Postoje i drugi načini na koje pojedinačni glas može nastojati da inkorporira ovu vrstu bučne amplitude. Jedan je *хөөмөй*, „overtonsko pevanje“, poznato i kao „bifonično pevanje“

ili „grleno pevanje“, koje se praktikuje u oblastima centralne Azije, kao i među pripadnicima južnoafričkog naroda Kosa. U ovoj vrsti pevanja ili popevanja, niskim tonovima se proizvodi brujanje dok se istovremeno pojačavaju harmonije tog osnovnog tona, što ostavlja utisak da se dva ili više tonova pevaju istovremeno. Prema jednoj priči, značenje grlenog pevanja u Mongoliji vezano je za rezonantne osobine pejzaža, u kome planine i jezera razgovaraju jedni sa drugima (Pegg, 1992, 38). Magijske moći koje se pripisuju ovoj vrsti pevanja umnogome se tiču činjenice da kod tog pevanja raznovrsnost spoljnog sveta prihvata glas u sebe dok glas istovremeno usvaja raznovrsnost okoline, na sličan način kao što se trbuhozborni iskaz u različitim delovima sveta tumači kao izlaganje glasa spoljnim uticajima, demonskim ili nekim drugim. Karlhajnc Stokhauzen uključio je grleno pevanje u svoj *Štimung* (1968), te objasnio da se naslovom nastoji obuhvatiti pluralizovanje glasova. Štimung znači podešavanje, ali se može prevesti i drugim rečima:

Štimung obuhvata sledeća značenja: štimanje klavira, upevavanje, usaglašavanje glasova grupe ljudi, duhovni sklad. Sva su ova značenja sadržana u nemačkoj reči. Takođe, kad kažete: u dobrom smo štimungu, to znači da ste dobro psihološki usklađeni, da se dobro slažete. (nav. prem. Cott, 1973, 162)

Glas je zapravo iznenađujuće pun ovih umnožavanja, odnosno narastanja do višeglasja, nalik na veličanstveni „glas s neba kao glas voda mnogijeh, i kao glas groma velikoga“ koji se čuje u *Otkrivenju* (*Otkrivenje* 14. 2). Kao što sam već sugerisao, za pesmu se može reći da pojedinačni glas približava kolektivnom; a zapravo bilo koje istezanje ili produžavanje glasa može ujedno naginjati horskom jednoglasju: „Vaaaaau!“; „Booože sačuvaj!“; „O NEEeee!“; „GOOOspode!“ Psovanje je možda najizražajniji primer ovakvog glasa koji teži ka opštosti, budući da psolve i psovanje predstavljaju kombinaciju nesputane žestine i recepata za združivanje na način koji rekapitulira dve osnovne osobine iskaza mnoštva.

Horálnost potiče od grčke reči horos (χορός), ples, a ne reči hora (ώρα), prostor, ili područje, ali ipak u svakoj horálnosti postoji horologija (proučavanje rasprostranjenosti i granica). Mišel Ser je izneo shvatanje da je osnovni cilj mnogih kolektivnih oglašavanja zauzimanje prostora:

Zauzeti mesto ili ustupiti mesto, pitanje je sad. Postoje oni koji mesta zauzimaju i oni koji mesta ustupaju. Oni koji mesta zauzimaju, mesta zauzimaju uvek i svugde, a oni koji mesta ustupaju uvek to čine. Postoje zauzeta mesta, ne postoje prazna mesta. Prostor se sastoji, i zasićen je zauzetim mestima, jalovi se u njima uznemireni tiskaju, skoro nepomični, zauzimači. Nemir dolazi od borbe za mesto. Prostor ispunjavaju buka i galama; on je oblak, kaos, i u njemu vlada opasno stanje i stalni zakon buke i borbe. Nakratko može nastupiti mir pod zakonom najjačeg. No, bučniji od ostalih mora biti onaj koji želi da svi čuju i da se povinuju njegovom poviku kojim prekida svu buku. (Serres, 1995, 74)

Ser je u svojim tekstovima takođe objasnio da se prljanje okoline, bilo obeležavanjem teritorije mirisom, ispisivanjem grafita, ili zagađenjem bukom, može smatrati vidom prisvajanja okoline; moć podrazumeva moć da se pravi buka, dok je pravljenje buke potvrda i demonstracija moći (Serres, 2008, 48). Glasnoća zauzima dosta prostora, kao što zna sva-ko ko je bio u kafiću punom glasnih fudbalskih navijača koji su zauzeli sva mesta ili na

gornjem spratu autobusa kratog vriskavim gimnazijkama. Ritmično ponavljati nešto znači rasprostirati individualni glas do nekog imaginarnog opsega što odgovara rasprostranju zvuka u cilju zauzimanja prostora. Mnogi oblici crkvenog pojanja odvijaju se na lokacijama koje su projektovane tako da doprinesu bilo gušenju ili širenju zvuka, a da pri tome lokacija ostane nedefinisana, saobražavajući zvuk svome miljeu. U tom slučaju arhitektura ističe vokalnost u prvi plan i pri tome joj dodaje izvesnu arhitektonsku punoću. Elias Kaneti piše o mnoštvu koje „čim se stvori, želi da se sastoji od još više ljudi: poriv za rastom je prva i glavna osobina mnoštva. Nastoji da ugrabi sve u okolini; sve što liči na čoveka može da joj se priključi“ (Canetti, 2000, 16). Sličan impuls ka nagomilavanju možemo pripisati mnoštvenom zvuku, koji nastoji da asimiluje ne samo glasove onih koji ga čine već i prostor koji zauzima. Fudbalski navijači imaju istančan sluh da otkriju mesta blizu stadiona koja su naročito pogodna za skandiranje: navijači Arsenalu znaju, primera radi, da je most koji povezuje stadion Emirati sa Ulicom Gilespi idealan prostor u kome njihovo skandiranje dobija na jačini i kompaktnosti. Dok navijači silaze niz stepenice, pomešana vika „Crvene armije“ odjekuje nasumično kao u nekakvoj Fingalovoj pećini. Odzvanjajući bilo među zidovima, pećinskim svodovima ili samostanima, horalnost teži da zagospodari prostorom i da ga ispuni, da bude deo prostora, ali i da ga apsorbuje. Horalnost je prostor ispunjen zvukom, a isto tako i zvuk maksimalno zasićen osećajem prostora. To je zvuk koji se širi da obuhvati ono što ga obuhvata.

Građevine se uglavnom prave tako da zvuk u njima može da odzvanja, naravno, a odjek ima naročito važnu ulogu u akustičnom zgušnjavanju prostora na kome se odvija društvena solidarnost. Eho služi tome da se popune prazni intervali između artikulacija (pauze za uzimanje daha, na primer), da se od zvuka napravi neka vrsta zasićenog kondenzata, sa što je manje moguće oslabljujućih naprslina i slabih tačaka. Upotreba strukture poziva i odziva koja je veoma uobičajena u liturgiji, kao i skandiranju prilikom sportskih i političkih događaja, ima sličnu svrhu da popuni praznine u iskazu, tako što ga udvaja. U pozivu i odzivu, mnoštvo postaje sopstvena publika i sagovornik, čime se onemogućava učešće spoljne tačke gledišta u dijalogu. Trebalo bi da primetimo karakteristično produbljivanje i svečanu muklost glasa koji se postižu putem odzvanjanja i sličnih tehnika kao što je udvajanje vokala, što je još jedan primer horalizovanja pojedinačnog glasa na koji sam već ukazao.

Horski glas ima dve suprotstavljene dimenzije: dimenziju snage i dimenziju istančanosti. Što više snage skupim u glasu, to manje istančanosti i preciznosti nalazim u njemu. Dokle će glas da dosegne u prostoru zavisi od rasprostiranja koje se postiže visinom tona. No, takođe je potrebno suziti i disciplinovati glas u vremenu kako bi se sprečilo rasipanje po ivicama koje će odati množinsku prirodu glasa. Horski glas se mora istovremeno proširiti tako da zagrmi i istanjiti do jedva čujnog strujanja vazduha ili puckanja jezikom. Ove dve dimenzije se približno mogu dovesti u vezu sa samoglasnicima i suglasnicima. Budući da je horski glas otvoren i ekspanzivan, ima tendenciju da se prelije preko granica i interpunkcije koju postavljaju suglasnici. Jedan od najvećih izazova za horovođu jeste da hor definiše u skladu sa konsonantima, dozvoljavajući, pri tom, horskom glasu da objedini nadindividualnu snagu sa individualnim oblikom. Najbožanstveniji oblici horske muzike – „Kyrie“ Mocartovog *Rekvijema*, na primer – često će nastojati da istovremeno intenzivira obe dimenzije, snagu mnoštva i preciznu artikulaciju.

Svaka upotreba glasa je čin stvaranje fantazije, čak, a i naročito, kad se radi o prostoj i neposrednoj stvarnosti. Čak i kad koristim glas da kupim kartu ili kažem nekome koliko je sati, time potvrđujem sposobnost svog glasa da stvara svetove od zvuka. Glas je fizička potvrda moje fantazije – koja ne biva manje fantastična time što je sasvim istinita – da u svetu mogu izazvati posledice jednostavno koristeći svoj glas. Horski glas je pojačavanje ove fantazije u fantaziju samog pojačavanja. „Glas je najsnažnija emanacija tela“, piše Gaj Rosolato (Rosolato, 1974, 76; autorov prevod). Ali horalnost je jedna takva emanacija podignuta na viši nivo; ako je moj glas taj koji doseže dalje od mene, onda je horski glas taj koji doseže dalje od hora. Taj glas je čista amplituda i može da se usaglasi sa drugim glasovima, ali i da naglo bukne. Glas nije samo snažna emanacija tela, on je sposobnost emanacije da se pretvori u nekakvo hipertelo.

Fred Kamins se u svom radu usredsređuje na takozvanu „veliku zagonetku“ (Cummins, 2013, 29) i nastoji da odgonetne kako to da ljudska bića kada su u grupi mogu tako precizno da sinhronizuju svoj govor. On tvrdi da združeni govor „može da bude bogato i produktivno polje istraživanja za naučnike koji žele da prevaziđu ili u potpunosti izbegnu ograničenja dekartovskog i čisto individualističkog pristupa umu“ (Cummins, 2013, 14), te stoga smatra da združeni govor zahteva razumevanje „kolektivne intencionalnosti“ (Cummins, 2014, 73) pre nego dekartovskog subjekta koji je vezan za proučavanje unutrašnjeg govora. No, ova se kolektivna intencionalnost mora shvatiti kao projektovano pre nego materijalno prisustvo. Nemamo osnova da horalnost tumačimo kao vid „izražavanja kolektivne intencionalnosti“ zato što je ta intencionalnost neka vrsta projekcije ili fantazije. Kolektivnost se ne može posmatrati kao nešto što je već spremno i samo čeka priliku da osećanja pretoči u iskaz, budući da se zapravo mora uvideti da je iskaz taj koji proizvodi kolektivnost. Ona je kvazisubjekt, subjekt u nastajanju, spoj onog što sam nazvao distributivnom i atributivnom kolektivnošću (Connor, 2013) pre nego bilo šta drugo što bi se moglo smatrati kolektivnim subjektom koji može da ima ili da izražava kolektivna osećanja. Uprkos, ili možda baš zahvaljujući, činjenici da je glas tako tesno vezan za individualni subjekt, horski glas je jedan od najubedljivijih nosilaca fantazije kolektivnog subjekta. Smatram da postoje čvrsti razlozi koji dovode u sumnju postojanje kolektivnih subjekata koji mogu samostalno da osećaju, razmišljaju i komuniciraju. Ne postoji *vox populi* koji ima tu sposobnost da odzvanja u uhu, bez obzira na to koliko je teško odoleti iskušenju da snažno prisutnom ali halucinatornom glasu-telu pripišemo status glasa koji zahteva da se sasluša. Horalnost je sredstvo kojim sebi dozvoljavamo kolektivnu halucinaciju kolektiviteta. Svrha nastojanja da razumemo snagu koju sebi dozvoljavamo da ispoljimo nad samim sobom u fantazijama horalnosti jeste da bismo bili sposobni da odbijemo ili po potrebi eliminišemo njene zahteve.

Literatura:

- Anzieu, Didier (1980). *The Skin Ego*. Prev. Chris Turner. New Haven and London: Yale University Press.
- Auden, W. H. (1986). *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings: 1927–1939*. Ur. Edward Mendelson. London: Faber and Faber.
- Berners, Dame Juliana (1547). *The boke of hawkynges huntynges and fysshynge with all the propertes and medecynes that are necessarye to be kepte*. [The Boke of Saint Albans] London: John Waley.
- Canetti, Elias (2000). *Crowds and Power*. Prev. Carol Stewart. London: Phoenix Press.

- Chion, Michel (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Prev. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Connor, Steven (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.
- (2013). 'Collective Emotions: Reasons to Feel Doubtful.' Onlajn na <http://stevenconnor.com/collective.html>
- Cott, Jonathan (1973). *Stockhausen: Conversations with the Composer*. New York: Simon and Schuster.
- Cummins, Fred (2013). 'Joint Speech: The Missing Link Between Speech and Music?' U: *Percepta: Revista de Cognição Musical*, 1, 17–32.
- (2014). 'The Remarkable Unremarkableness of Joint Speech.' U: *Proceedings of the 10th International Seminar on Speech Production*, 73–77.
- Eliot, George (1989). *Collected Poems*. Ur. Lucien Jenkins. London: Skoob Books.
- Fedurek, Pawel, Anne Schel i Katie Slocombe (2013). 'The Acoustic Structure of Chimpanzee Pant-hooting Facilitates Chorusing.' U: *Behavioral Ecology and Sociobiology*, 67, 1781–1789.
- Graham, W.S. (2005). *New Collected Poems*. Ur. Matthew Francis. London: Faber and Faber.
- James, William (1890). *Principles of Psychology*. 2 toma. New York: Holt.
- Jones, Douglas, Russell Jones i Rama Ratnam (2014). 'Calling Dynamics and Call Synchronization in a Local Group of Unison Bout Callers.' U: *Journal of Comparative Physiology*, A200.1, 93–107.
- Kocarek, Petr (2009). 'Sound Production and Chorusing Behaviour in Larvae of *Icosium tomentosum*.' U: *Central European Journal of Biology*, 4, 422–6.
- Krause, Bernie (2012). *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. London: Profile.
- Leighton, Angela (2010). 'Tennyson's Hum.' U: *Tennyson Research Bulletin*, 9, 315–29.
- Plato (1961). Plato, sa engleskim prevodom. Knj. IX: *Laws*. Prev. R.G. Bury. 2 toma. Cambridge MA: Harvard University Press/London: William Heinemann.
- Pegg, Carole (1992). 'Mongolian Conceptualizations of Overtone Singing (xöömii).' U: *British Journal of Ethnomusicology*, 1, 31–54.
- Rosolato, Guy (1974). 'La Voix: Entre corps et langage.' U: *Revue française de psychoanalyse*, 38, 75–94.
- Serres, Michel (1995). *Genesis*. Prev. Geneviève James i James Nelson. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- (2008). *Le Mal propre: Polluer pour s'approprier?* Paris: Le Pommier.
- Sloterdijk, Peter (2010). *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*. Prev. Mario Wenning. New York: Columbia University Press.
- Wesley, John i Charles Wesley (1868–72). *The Poetical Works of John and Charles Wesley*. 11 tomova. Ur. G. Osborn. London: Wesleyan-Methodist Conference.

(Sa engleskog prevela **Nataša Kampmark**)