



AKUZMANIJA¹

Čime se bave studije (ili studij) zvuka? Čime će ubuduće da se bave (ili bavi?) i čime ćemo mi ubuduće da se bavimo zajedno s njima (osim ako se ispostavi da su one zapravo on).

U svemu što imam da kažem u nastavku, neprestano će nas mučiti pitanje da li su studije zvuka neki vid jednine, on, ili možda množine, one. U stvari, veoma dobar način da se razume kako je neko polje izučavanja nastalo i razvilo se jeste da se stvar tumači kao pitanje broja – kao pluralitet aktivnosti, koje zalaze u različita polja izučavanja i kojima se bave različiti ljudi s različitom svrhom, da se prvo i pre to polje rastavi na proste činioce da bi se na kraju svelo na zajednički imenilac. Studije zvuka se često predstavljaju kao interdisciplinarni poduhvat i tačno je da su njihovi kanonski tekstovi i formulacije preuzeti iz najrazličitijih disciplina kao što su istorija, pravo, književna kritika, psihologija, psihoanaliza, arhitektura, etologija, antropologija, filozofija, obično ona fenomenološkog tipa, kao i medijske i tehnološke studije (drugim rečima, budimo iskreni, to su discipline koje se međusobno mnogo ne razlikuju). Mislim da ne treba da izgubimo iz vida neobičnu činjenicu da se interdisciplinarni poduhvati često odlikuju manje pustolovnim duhom od intradisciplinarnih poduhvata upravo zato što unapred znaju šta im je potrebno iz različitih disciplina na koje se oslanjaju. Objedinjavanje raznovrsnih argumenata da bi se pristupilo izučavanju raznovrsnih pojava može ostaviti utisak konstrukcije trodimenzionalnog holograma fenomena zvuka, koji zapravo podržava snaga fiksacije i fantazije.

Moglo bi se pomisliti da bi studije zvuka trebalo jednostavno i nedvosmisleno da se bave proučavanjem pojava i doživljaja zvuka. I tom viđenju se nema šta zameriti, niti nas ono čudi. No, isto tako je jasno da se studijama zvuka ne može baviti nepristrasno, baš kao ni drugim disciplinama. Studije zvuka se ne izučavaju naprosto zato što postoji zvuk. Mnogi koji se bave ovim studijama, i kojima se ove studije bave, proučavanje zvuka smatraju delom većeg projekta ili programa, čiji je cilj ne samo da proširimo znanje o zvuku, već da promenimo prirodu i način sticanja znanja uopšte. Mnogi koji su dali ključni doprinos razumevanju zvuka su to učinili na temelju intenzivne idealizacije doživljaja zvuka, i neke vrste mučnog sna, koliko god suludim se činio.

Studije zvuka nisu nastale kao grana studija čula, ali ljudi o njima sve češće tako razmišljaju i konfigurišu ih u skladu s tim. Naročito su se zvuk i sluh posmatrali u svetlu suparništva sa vidom. Ako su studije zvuka snažno potaknute horizontom sonorne utopije, to je zahvaljujući antiokularocentričnoj razrokosti, koju je zabeležio Martin Džej (1994), i koja hipertrofiranom čulu vida pripisuje svakojaka oboljenja. U psihosocijalne bolesti te vrste spada: čvrsto ustoličena predstava o centralnoj poziciji jastva, kao statičnoj „tački gledišta“,

¹ Predavanje održano na skupu Studije zvuka: umetnost, iskustvo, politika, u Centru za istraživanje umetnosti, društvenih i humanističkih nauka, Kembridž, 10. jula 2015.

zatim, podređenost žena (koje su izložene „muškom pogledu“), uništavanje prirode u dobu slike sveta, i svođenje procesa na objekte i kvaliteta na kvantitet. Džonatan Stern je u delu *Čujna prošlost* izložio viđenje prema kome postoji jedanaest elemenata vere koji sačinjavaju nadahnuto i provokativno nazvanu „audiovizuelnu litiju“: da je sluh imerzivan, pri čemu nas zvuk izlaže svetu; da je sluh subjektivan dok je vid objektivan; da je sluh emotivan dok je vid intelektualan; da je sluh temporalni događaj dok vid funkcioniše u svetu spacijalnih objekata (Sterne, 2003, 15). Ova provokacija me pomalo dotiče jer priznajem da sam ponekad posezao za snagom ovih tvrdnji da potkrepim sonornu utopiju, premda se nisam, ako mi verujete, u potpunosti samo na njih oslanjao.

Cilj mi je da saznam kakvu ulogu u studijama zvuka ima kohezivna snaga određenih fantazija o zvuku; premda ako istrajete sa mnom do kraja, čućete me kako pred kraj priznajem da ta vrsta fantazije podstiče stvaralaštvo isto koliko ga i ograničava, te ju je stoga verovatno, iz praktičnih, ako ne iz čisto intelektualnih razloga, nemoguće iskoreniti. Ovo je trenutak kada se ljudi koji se bave studijama zvuka obično izvinjavaju što upotrebljavaju reč *fantazija*, jer upućuje na usko vizuelistički način razmišljanja, kao da znamo šta time misle reći. *Fantazija* potiče od φαντάζειν, učiniti vidljivim, i φαίνειν, prikazati, pri čemu koren φαν- znači obelodaniti, prikazati i pokazati, a ima isti indoevropski koren kao i *bhā-*, što na sanskritu znači sijati, bleštati, izgledati. Činjenica da ovaj koren nalazimo u prozračnoj lepezi zvučnog ansambla koji sačinjavaju *sikofant*, *epifanija*, *dijafan*, *fenobarbiton*, *defenestracija*, *emfaza*, *faza*, *celofan* i *fenomenologija* pokazatelj je koliko je težak zadatak iskoreniti ideju vizuelne pojave iz naših misli i govora, kako se njen prizvuk, kako se kaže, ne bi osetio u domenu zvuka. No, i sama ideja da zvuk možemo pojmiti bez vizuelne predstave jeste fantazija koju želim da preispitam.

U krajnjoj liniji – a ovo je zapravo alegorija koja služi kao unutrašnji pokretač mnogih disciplina – studije zvuka za sebe smatraju da se na strani života bore protiv smrti, da nude uskrsnuće i čulno, filozofsko, estetsko i političko izbavljenje iz sveta opečenog i isprištanog čulom vida. Zvuk kao da pripada svetu recipročne i dinamične energije, okeanske uzajamnosti, uzburkanih ali kontrolisanih osećanja, neprestanog, a ipak nedominantnog nastajanja. U delu mnogih teoretičara zvuka, zvuk drugim rečima obećava da će život biti jedna velika celogodišnja svetkovina u kojoj se umetnost, iskustvo i politika s puno ukusa i ne mnogo zahteva stapaju u jedno. Ova sonorna utopija ima tamnu stranu koja se sastoji od paranoične fantazije sveta prepuštenog na milost i nemilost gotskoj snazi progoniteljskog zvuka, sveta koji dočaravaju, premda nije jasno s koliko parodije, Stiv Gudman i Tobi Hejz u svojoj instalaciji *Zablude živih mrtvaca*. Ono što oni nazivaju „mračnom ekstazom“ ove vizije zvuka kao najjače sile možda treba tumačiti kao nocebo, drugu stranu medalje placebo sna o sonornoj utopiji. Ono što njihova „zemlja zombi zvuka“, koji razdire i kasapi umesto da isceljuje i preobražava, ima zajedničko sa vedrijim i estivalnim oblikom sonorne utopije, jeste sklonost ka hiperboli, shvatanju koje zvuku pripisuje magičnu svemoć da izazove bilo radost ili tugu, što je sklonost koja se napaja svemogućom voljom samih magičnih misli. Na ovo možemo reagovati u stilu Frojdovog odgovora na Kantovu misao da dve stvari vredne divljenja jesu zvezdano nebo nad nama i moralni zakon nama: „Zvezde su nesumnjivo veličanstvene.“ Neke neumerene tvrdnje o doživljaju zvuka mogu izazvati sličan rezervisani odgovor: „Muzika može biti veoma lepa.“ (Uzgred budi rečeno, do sad

nisam uspeo da u Frojdovom delu pronađem reči koje mu je pripisao Beket u delu *Tri dijaloga sa Žoržom Dituijom* (Beckett, 1983, 141). Najbliže što sam našao jeste opaska da je čudno upoređivati nebesku veličanstvenost sa moralnim zakonom, jer „šta nebeska tela imaju s pitanjem da li se ljudska bića vole ili ubijaju?“ (Freud, 1964, 162–3.)

Upravo na tu neumerenost u okviru studija zvuka aludiram svojim pomalo neprijateljski nastrojenim terminom „akuzmanija“. *Manija* je prvobitno označavala ludilo, pri čemu je najpoznatija manija ona koju je Platon pripisao pesnicima. Kasnije se temin koristi, kao što nam *Oksfordski rečnik engleskog jezika* sažeto kazuje „za tvorbu imenica koje označavaju razne vrste mentalnih bolesti, htenja i pasija koje se odlikuju neobuzdanim ispadima ili fantastičnim zabludama, preteranom (i često pomodnom) predavanju određenim aktivnostima, ili preteranom divljenju određenim stvarima ili osobama“. Definicija veoma zgodno i prigodno združuje neobuzdanost i pomodnost. Manija može označavati formalizovanu i modelovanu neobuzdanost, neumerenost umerenu poznatim i predvidivim. Ako studije zvuka obuhvataju tu vrstu regulisane manije, donekle su svesne činjenice da manija ponekad nastoji da se izrazi putem zvuka, kao da u vezi sa zvukom kao takvim postoji nešto manično, trunka svetog ludila.

Subjekti

Najozbiljnija optužba upućena na račun oka, u svetu u kome ništa nema veću moralnu jačinu od nejakosti, jeste da je oko na strani moćnika. Čini se da je opšteprihvaćeno shvaćanje da su ljudi podložniji uticaju zvuka nego što su u stanju da budu u aktivnoj ulozi subjekta koji upravlja zvukom. Nigde to nije jasnije dramatisovano nego u trbuhozborstvu, što je tema kojom sam 2000. godine prilično nevoljno ušao u još nepostojeće, ili bar neformalizovano, polje studija zvuka. Strah od trbuhozborstva, prema mišljenju mislilaca prosvetiteljstva koji su postali bizarno zaokupljeni njegovim snažnim uticajem i posledicama, nastaje upravo zbog toga što ono izmiče ili promiče racionalnom nadzoru oka. U dobu koje je bilo manje sumnjičavo prema vrlinama svetlosti i oštroumnosti, verovalo se da ono što se ne vidi može da izazove manijakalno i destruktivno ponašanje, kao u romanu *Viland* Čarlsa Brokdena Brauna. No, pisanje knjige *Zanemeo* (2000) dovelo me je do spoznaje – koja me je u prvi mah gorko razočarala, jer se uopšte nisam nadao da ću izvesti taj zaključak – zanemare li se razumevanje i procenjivanje, uvek se zapravo ispostavi da dejstvo čistog zvuka proizvode subjekti i da se proizvodi za subjekte za koje se smatra da su predmet subjugacije. Zapitao sam se da li se subjekti moraju shvatiti kako entiteti koji znaju kako da se subjugiraju. Trbuhozborstvo funkcioniše tako što proizvodi subjekte koji se voljno subjugiraju trbuhozborstvu, koji sa zadovoljstvom učestvuju u stvaranju sopstvene zablude, odnosno zajedničke iluzije. Štaviše, uprkos tome šta ljudi žele da veruju o trbuhozborstvu, ono je skoro u potpunosti vizuelni više nego auditivni fenomen, što se zasniva na činjenici da ćemo uvek radije prihvatiti naoko uverljiv izvor zvuka (lutku koja mrda usnama kao da govori) nego izvor koji volimo da nazivamo svojim čulima.

Uprkos tome, verovanje u mogućnost trbuhozborstva možemo posmatrati kao značajno sredstvo propagiranja ideje o utopijskom carstvu čistog zvuka, koje funkcioniše nezavisno od izvora, strukture i značenja, te stoga, možda, obećava da se oni mogu izbeći. No,

ne postoji čisti zvuk niti zvuk po sebi. Ono što nazivamo auditivnom kulturom skoro je uvek ime za veštačku autonomizaciju i precenjivanje moći zvuka. Da se razumemo, postoji dugačka i raznovrsna istorija takve autonomizacije i precenjivanja, u mnogim različitim primenama muzike, molitvama i formalizovanoj produkciji zvuka koja se može naći u većini poznatih ljudskih kultura. Ali ovo nije istorija zvuka već istorija produkcije zvuka; produkcije koju vrši i strana koja emituje i strana koja prima zvuk, produkcije pri stvaranju zvukova i pri stvaranju značenja tih zvukova. Treba se samo prisetiti svih onih protokola vezanih za svaki vid pažljivog slušanja ili „vežbi slušanja“, počevši od školske klupe pa do koncertne dvorane, te da uvidimo koliko pažnje zahteva produkcija auditivne receptivnosti. Studije zvuka, možemo reći, nikad ne mogu biti neutralno proučavanje zvuka: one jedino mogu proučavati razne načine na koje se ideja zvuka predstavlja ili izučava.

Najistrajnija loša osobina studija zvuka, koja, bez obzira na to što je često odbacivana i demantovana, ima nepokolebljivu tendenciju da se ponovo ustoliči, jeste što su sklone da tvrde da je negovanje zvuka i slušanja način približavanja iskustvu, gde se iskustvo shvata kao neprijatelj ili žrtva znanja. Don Ajd je najeksplicitniji i najuticajniji od svih koji tvrde da studije zvuka ne samo zavise od fenomenološke filozofije već u isti mah produbljuju tvrdnje te filozofije, čiji cilj nije da nam pruži znanje već iskustvo koje prethodi znanju i koje je preduslov znanja. Ali samu fenomenologiju u stvari čini složeni dualitet, što znači da spoznajemo iskustvo dok u isti mah doživljavamo iskustvo spoznaje. Čini nam se da je zvuk neposredan, elementaran ili prvotan; ali ta prvotnost nikad ne može biti istinski prvotna, jer se uvek nužno javlja kasnije, tačnije rečeno, javlja se kao naknadna posledica.

Oduvek se ulagalo mnogo zahtevnog i složenog mentalnog napora da se doživljaj zvuka izdvoji kao zaseban od svih drugih stvari s kojim je uvek neizostavno pomešan u ljudskom životu. Budući da datost zvuka nikad nije *datum* nego *factum*, osećaj prvotnosti zvuka uvek se javlja kasnije.

Akustemologija

Plan rada kursa *Uvod u studije zvuka*, koji je 2008. godine Emili Tompson držala na Princetonu, obećava da će pomoći studentima „da oslušnu istoriju u nastojanju da na najbolji način upotrebe zabeležene zvukove kao istorijske izvore i da intuitivno razluče soničnu kulturu od tradicionalnih istorijskih dokumenata“ (Thompson, 2008). Studije zvuka često iznose slične tvrdnje, da ne samo što će određenu kategoriju pojava podvrgnuti analizi nego će joj, uz to, na nov način posvetiti pažnju, pa čak razviti i novi način spoznaje. Štaviše, tvrdnja se često temelji baš na reči „pažnja“: iako nema razloga zašto bi se „pažnja“ tumačila kao slušanje a ne gledanje, oseća se snaga prizvuka francuske reči „entendre“. A posebno se tvrdi da se na neki način možemo baviti akademskim radom putem slušanja pre nego istraživanja, opservacije ili analize. Potrebno je svega nekoliko trenutaka da bi se uvidelo kako je ta tvrdnja neosnovana, čak neverovatna. U određenim okolnostima možete izvesti nekakvo „slušanje“ prošlosti, ili možete slušati kulturu, ali samo pod uslovom da postoje stvari u toj prošlosti ili kulturi koje postoje kao snimak ili kao auditivno izvodljivi oblici. Preslušavanje tih materijala, međutim, uopšte se ne mora razlikovati od onoga što istoričari rade svaki put kad zamišljaju reči govornika ili zvuk opisan u tekstu. Možda, može

se reći, kad je vaša pažnja usmerena na to da čujete kako stvari funkcionišu kao zvuk, a ne da prosto slušate kroz zvuk šta stvari znače, tada se može reći da radite nešto drugačije – ali to nije ni manje ni više sonorno, ili „intuitivno“ od čina slušanja da bi se uhvatilo značenje. U vezi sa slušanjem, Žan Lik Nansi razlikuje smisao od osećaja slušanja, te zahteva od nas da čujemo primarnu rezonancu koja je, kako veruje, ili podređena ili nadređena referenciji:

Entendre, „čuti“, takođe znači comprendre, „razumeti“, kao da „čuti“ pre svega znači „čuti govor“ (više nego „čuti zvuk“), ili, opet, kao da svako „čuti“ mora da bude „čuti govor“, bez obzira na to da li je dotični zvuk reč ili ne. No, čak i to je reverzibilno: svaki smisao (pod time mislim svaki diskurs, celokupni lanac značenja) u sebi nosi sluh, a sluh, u najzabačenijem kutku, u sebi nosi slušanje. Što znači: možda je neophodno da se smisao ne zadovoljava time da ima smisla (ili da bude logos), nego da hoće i da odjekuje. Cela moja hipoteza zasniva se na toj osnovnoj rezonanci, čak na rezonanci kao osnovici, kao prvoj i poslednjoj dubini samog „smisla“ (odnosno istine). (Nancy, 2007, 6).²

No, kad nastojite da čujete specifične sonorne dimenzije zvuka, definitivno slušate kako biste opazili značenje, jer u tim okolnostima zvuk postaje značajan, zapravo postaje sam znak, a ne samo prenosilac. I ne samo to, činjenica da mišljenje, kao i razmena mišljenja, velikim delom formira i prenosi putem činova čujnog govora – u obliku predavanja, govora, seminara, razgovora i oralno-auditivnih razmena raznih vrsta – podrazumeva da se slušanje teško može koncipirati kao novi i suštinski pažljiviji način razumevanja.

Uprkos tome, uporno se svetu servira kako studije zvuka ne samo da obezbeđuju novi predmet izučavanja nego mogu proizvesti i novi metod izučavanja. Antropološki vid istraživanja koji sprovodi, Steven Fled naziva „akustemologija“ (1994), što je reč koja sugerise ne samo spoznavanje zvuka već i način spoznaje svojstven uhu. Glavni razlog zbog kojeg bismo mogli biti skeptični prema ideji da postoji osoben način spoznavanja sveta koji bi se opravdano nazvao akustemologija ili akustična epistemologija možda je iznenađujući. Razlog nije taj što se zvuk i epistemologija ne mogu združiti; razlog leži u tome što je zvuk u celosti i uvek epistemologija a ne ontologija. Zvuk ne „postoji“, on nije „bitak po sebi“. Zvuk kao zvuk uvek prepoznamo uz pomoć znanja, budući da ono što spoznamo kao zvuk jeste ono kako ga mi protumačimo, ono što mi razaznamo u njemu. Zbog činjenice da svako razumevanje zvuka jeste zapravo već akustemologija, teško je razumeti zašto se iznosi predlog o postojanju specifične sonične epistemologije, koja se može uspostaviti putem posebnog nastojanja ka preusmeravanju odnosno ponovnom naštimavanju pažnje.

Zvučni svetovi

Ideju o specifičnosti zvučnog doživljaja kao takvog često prati ideja da postoji nešto što bi se moglo nazvati „zvučnim svetom“. Neosporno je da, zahvaljujući ogromnoj količini informacija koje se mogu prikupiti uhom i, kad se radi o ljudima, preneti glasom, glas uglavnom izbija u prvi plan u nekim vrstama iskustva – kao što je osluškivanje plena u

² Prevoditeljka dela *Slušanje* Žana Lika Nansija u napomeni objašnjava da reč *sens* obuhvata sledeća značenja: smisao, značenje, čulo, osećaj, nagoveštaj, pravac. (*Prim. prev.*) (Nancy, 2007, xi)

šumi, na primer, ili vođenje razgovora, ili slušanje priče ili radio-drame, zapravo u svakoja-
kim aktivnostima koje karakterišemo rečju „slušanje“. Ali ne može se opravdati put koji
vodi od tog shvatanja do ideje da bi zvuk mogao pripadati potpuno različitom svetu-unu-
tar-sveta, odnosno paralelnom svetu, sa sopstvenim samodovoljnim pravilima i uslovima.
Svet zvuka je uvek deo ovog sveta, što znači da pripada velikom skupu okolnosti koje se
preklapaju i nadovezuju. Čak i kada, ili možda baš pod okolnostima u kojima se čini da zvuk
ima autonomiju, radi se o posebnoj vrsti uklanjanja svakodnevnih okolnosti, koje se mogu
skrajnuti, ali uvek ostaju nadohvat ruke. Kad stavim slušalice, svest o tome šta tim činom
isključujem osenčava i obrubljuje zvuk za koji se čini da u potpunosti okupira moje polje
pažnje, upravo do mere do koje je potrebno da bi se zvuk doimao „celovitim“ jer „celovi-
tost“ u smislu kompletnosti nije isto što i celovitost u smislu nedeljivosti. Da bi se nešto
doživelo kao jedinstvena celina uvek podrazumeva izdvajanje iz šireg, teže objašnjivog
totaliteta koji celina mora da isključuje da bi bila celina.

U središtu studija zvuka leži uverenje da postoji nešto što se zove zvučni pejzaž. To
shvatanje je verovatno najvažniji nosilac ideje o postojanju čiste i autonomne vrste zvuka.
Šta je zvučni pejzaž? To je skup zvukova: odnosno, tačnije rečeno, to je „skup“ sačinjen od
„zvukova“. Jer moramo se zapitati šta je to „zvuk“? Zvuk je nekakav slušni signal, nekakav
čujni poremećaj vazduha ili nekog drugog prenosnog medijuma, gde „čujni“ znači spo-
znatljiv entitetu koji može da čuje. Drvo oboreno u šumi svakako će proizvesti zvuk, u
smislu da će izazvati slušne posledice koje će akteri sluha prepoznati kao zvuk, ali kakav će
tačno zvuk biti proizveden zavisice od toga kako ga čuje ko god ili šta god sluša. Zvuk je
entitet koji se definiše u odnosu na nešto ili nekoga, nije stvar po sebi.

To je dvostruko ili trostruko istinitije kad se radi o zvučnom pejzažu, koji čini skup od-
ređenih zvukova. Ponekad možemo reći da zvučni pejzaž ima unutrašnje sonorne odnose
– što je slučaj sa skupinom zvukova koje proizvode određeni organizmi poput ptica, žaba
ili insekata koji stvaraju zvučni pejzaž tako što međusobno komuniciraju putem zvuka. No,
ovi unutrašnji odnosi nikad nisu dovoljni da stvore zvučni pejzaž, jer se pod njim podrazu-
meva skup zvukova koji je konstituisan kao skup od strane i za određenog slušaoca ili čin
slušanja, što znači da se radi o skupu zvukova koji se izdvaja iz šire pozadine zvukova. Taj
skup zvukova nikad ne igra ulogu pukog ambijenta, da tako kažemo, čak i kada imamo na
umu da poenta ideje o zvučnom pejzažu jeste stvaranje ambijenta. Zvučni pejzaž je često
u drugom planu i opisuje se kao zvučni ugođaj, ali on se uvek ističe, izvlači u prvi plan i
postaje predmet slušanja za neki entitet koji sluša. Ta vrsta pažnje funkcioniše putem slu-
šanja ili modusa auditivne pažnje, ali se ne sastoji niti se može sastojati samo od auditivne
komponente, jer ništa ne može imati samo auditivnu stranu. Auditivno iskustvo, možemo
ustvrditi, uvek je samo prvi deo rečenice koja se mora dovršiti u nekom drugom modalite-
tu. Skup odnosa koji stvara zvučni pejzaž svakako je odnos između auditivnih elemenata,
ali sami odnosi nisu auditivni. Niti su, treba odmah dodati, nužno vizuelni, tako da se ovde
ne radi o tome da je auditivno podvedeno pod ili svedeno pod dominaciju oka, na čemu
audioljupci vole da insistiraju. Radi se o tome da ti odnosi pripadaju sferi umne pre nego
čulne spoznaje, te stoga nisu ni optičke ni slušne prirode; možemo videti odnos između
vizuelnih predmeta, ali ništa ga više ne „vidimo“ nego što „čujemo“ odnos između durskog
akorda i umanjene septime.

Možemo se zapitati da li sklonost ka razmatranju zvuka u okvirima autonomnog domena, to jest, samodovoljnog sveta zvuka nije možda kontračinjenična reakcija na činjenicu da je doživljaj zvuka tako suštinski nepotpun. Maštamo o tome da zvuk može biti sve upravo zato što nam zvuk zapravo nikad ne može dati dovoljno informacija, te uvek ostajemo uskraćeni. Nigde to nije toliko izraženo koliko u fantaziranju o zvuku-prostoru – u ideji da je sonorna informacija sama po sebi dovoljna da sazda osećaj prostora, odnosno da nas u njemu locira (Blessner i Slater, 2007). Da se razumemo, slepi ljudi mogu da razviju neverovatno istančane načine modeliranja prostornog okruženja, na primer tako što se izvežbaju da tumače reverberacije kliktanja jezikom. Ovi primeri su, međutim, važni upravo zato što ističu značaj dugotrajnog, napornog vežbanja, s obzirom na to da su prostorne informacije koje pruža zvuk po pravilu veoma apstraktne i nedovoljne. Ideja zvučnog prostora je zapravo uvek ideal, šta bi bilo kad bi bilo, hajde da se pretvaramo. Preterana imaginacija je precizno merilo veličine nedostatka zvuka i sluha u funkciji poimanja prostora.

Akuzmatika

Studije zvuka se približavaju akuzmaniji kad god a) ustvrde da je moguće identifikovati ili doživeti zvuk u sirovom ili čistom stanju i b) kad u tom stanju utvrde postojanje određene vrednosti. To znači da se akuzmanija često javlja u paru sa nečim ili često zavisi od nečega što se naziva akuzmatika.

Akuzmatični zvuk se definiše kao zvuk bez vidljivog izvora. Za zvuk u tom stanju se često misli da je u nekom smislu elementaran ili bez ikakvih primesa. To je snažna, ali krajnje čudna predrasuda. Da se razumemo, to što znamo, ili vidimo izvor zvuka može da izmeni naš doživljaj tog zvuka, ali je teško uvideti zašto bi ga to učinilo nekako manje *sonornim*, kao da je u prirodi zvuka da ima zagonetan izvor. Takvih predrasuda nememo u vezi sa čulom mirisa, na primer: smrad me može više nervirati kad ne mogu da utvrdim odakle potiče, ali ne postaje ni manje ni više odorantan kad konačno lociram gnjio karfiol na dnu frižidera.

Akuzmatično se kroz istoriju suprotstavljalo analitičnom. Na latinskom slušanje označava poslušnost, dok su „akuzmatičarima“ nazivani Pitagorini sledbenici koji su prihvatili njegovo učenje, *acousmata*, to jest „ono što čuju“ i to samo na osnovu toga što čuju, jer prema predanju, Pitagorinim sledbenicima nije bilo dozvoljeno da ga vide. Akuzmatičarima su nazivani oni koji su bili spremni da prihvate ono što čuju bez ikakvih pitanja za razliku od matematičara koji su zahtevali argumentaciju i demonstraciju. Duga i prilično zamršena istorija akuzmatike predmet je detaljne analize u knjizi Brajana Kejna *Neviđeni zvuk* (2014), čiji je krajnji cilj da zakomplikuje ono što je nazvao „akuzmatična redukcija“. Pod tim podrazumeva tvrdnju Pijera Šefera da se zvuci mogu odvojiti od stvarnosti njihove produkcije i da se mogu doživeti kao čist fenomen, slično kao što je Huserl izvršio fenomenološku redukciju da stvori polje navodno neposrednih percepcija i doživljaja. Pojam akuzmatičnog je sonorno apstrahovanje, to jest, *epoché* (Kane, 2014, 23).

Dolazim u iskušenje da stručnjake u oblasti studija zvuka podelim na akuzmatičare i matematičare. Akuzmatičari veruju u jedanaest elemenata audio-vizuelne litije, te tvrde da zvuk po sebi ima sposobnost da učini svetim, sačuva i uveća, kao i da slušanje ima moć

da oživotvori nasuprot umrtvljujućoj dominaciji apstraktnog vizuelizma. Matematičari se ograđuju od ovakve lakovernosti, te tvrde da zvuk i sluh nisu ontološki događaji već ishitrenosti istorijske prakse. Tamo gde su akuzmatičari neumereni, razdražljivi i istorijski neinformisani u svojim apsolutistički nastrojenim sudovima, matematičari su strogo, strpljivo razumni u svojim demonstracijama istorijske lociranosti kojima ruše kule od karata. Džonatan Stern se može smatrati vođom matematičara. Odmah do njega je Set Kim-Koen, koji svoju knjigu *Dok trepneš uhom* (2009) započinje epigrafom iz Heraklita: „One koji ne razmisle o onome što čuju, ma koliko pametni bili, možemo smatrati živim mrtvacima.“ Brajan Kejn predlaže da odustanemo od ideje akuzmatičnog zvuka i da se okrenemo ka proučavanju prakse akuzmatičnog slušanja, pod kojim se podrazumeva istorijska i kulturna reakcija na određene okolnosti zvuka (Kane, 2014, 7).

U reči „praksa“ leži ključna razlika između akuzmatičara i matematičara: ona označava skeptično odbijanje da se nekritički i reakcionarno veliča lažna ili izmišljena neposrednost. Ipak, magična reč „praksa“ ne garantuje stopostotnu zaštitu od akuzmatičnosti niti od lakšeg ili težeg oblika akuzmanije koju akuzmatičnost može da izazove. U vezi s tim je neobično to što neki ljudi koji se najaktivnije bave zvukom istovremeno spadaju među najzagrizenije i neverovatno lakoverne akuzmatičare. Na jednoj muzičkoj konferenciji koleginića koja je insistirala da bude potpuni mrak dok predstavlja svoj zvučni projekat javno me je izgrdila zato što sam hvatao beleške uz svetlost s mobilnog telefona. Dok sam crveneo od stida, tešila me je pomisao na Brehta, koji je smatrao da svetla u sali moraju biti upaljena jer će publika inače pasti u narkozu. Nekad sam bojažljivo skrivao svoju zbunjenost time što ne mogu da uživam u poetskim večerima, naročito, nek nam je bog u pomoći, tokom onih večeri gde svoju poeziju čitaju pesnici koji uglavnom nemaju sluha, ili bar ne čuju sebe. Isto kao što ne mogu u potpunosti da vidim biljke, katedrale ili sisteme za varenje ako ne znam da imenujem njihove sastavne delove, tako ne mogu da vidim pesme ukoliko ne mogu da ih vidim napisane na stranici ili, ukoliko je to neizvodljivo, onda da ih vidim u umu svog oka, ili u oku svog uma. Ne vredi mi govoriti da moram da iskusim postepeno otkrivanje značenja u događaju zvuka, jer ne mogu steći nikakav osećaj postepenog otkrivanja osim ako ne znam šta sledi i ako ne mogu da vidim šta neposredno prethodi. To znači da meni ne treba da doslovno vidim pesmu zato što mi istu prednost daje ako pesmu znam napamet. Ne radi se o tome da nemam ništa od slušanja; radi se o tome da samo slušanjem ne dobijam dovoljno, ne dobijam dovoljno ni onog što bi trebalo da čujem. Praksom se ne može boriti protiv fantazije ukoliko ono što se praktikuje čitanjem poezije kao čisto auditivnim doživljajem i samo jeste akuzmatična fantazija.

I upravo zato se nešto izgubi kad se akuzmatična redukcija povinuje kritičkoj redukciji, kad naizgled neborive činjenice „prakse“, odnosno „istorijske produkcije“ zamene fantazije naivnih, zatečenih audioljubaca. Kada činjenica zameni fantaziju, slabi snaga fantazije, kao i činjenica te snage. Ono što ljudi veruju o trbuhozborstvu uglavnom su besmislice, ali ništa manje nije besmislena ni tvrdnja da u njega veruju. Sumnjam da će studije zvuka uspeti da potpuno neutrališu dejstvo fantazije, kao ni da će jednom zasnagda raskrstiti sa neistinama.

Dodatni razlog zašto nije lako bezbedno stati s druge strane zavese u odnosu na akuzmatiku – što je prvobitna scena trbuhozboračkog otkrivenja, izvedena ne samo u priči o Pitagorinim sledbenicima nego i u *Plesu na kiši*, *Čarobnjaku iz Oza*, i drugim pričama o raz-

otkrivanju slušnih iluzija – jeste taj da su i matematičari pod dejstvom fantazije, naročito sopstvene fantazije o tome šta je to u šta lakoverni veruju.

A postoji i dublji, veći problem u vezi sa idejom o postojanju studija zvuka koje bi se razračunale sa svim vidovima akuzmanije, svim vidovima idealizacije, reifikacije i sentimentalnog žargona kada se govori o autentičnosti zvuka. Problem se sastoji u tome da naš celokupan odnos sa zvukom može u suštini biti halucinacijski odnos, odnos sa halucinacijom. Svaki zvuk koji se čuje, što znači svaki zvuk kao takav, uvek „zvuči kao nešto“, to jest, svaki zvuk se identifikuje i pripisuje nečemu ili nekome, što znači da se svaki zvuk selektivno netačno čuje. Kada se nešto pogrešno čuje, to nije posledica slučajnih i sporadičnih popuštanja pažnje; svaki put kad čujemo, ukoliko se usaglasimo sa određenim izvorima zvuka, zapravo pogrešno čujemo, jer ono što čujemo zavisi od raznih vidova kodiranja i kompresije. Možda čak i više od drugih čula, sluh ne bi mogao postojati bez drastičnog filtriranja zvučnih događaja, pri čemu možemo čuti samo zvukove u okviru malog raspona frekvencija i samo one zvukove koje smo spremni da čujemo u okviru tog raspona frekvencija. Mi smo aktivno pasivni dok slušamo zato što se voljno izlažemo zvuku koji pristajemo da razumemo. Ali istovremeno smo pasivno aktivni zato što fantazija i želja koje oblikuju naš modus slušanja umesto nas biraju da li ćemo nešto čuti ili prečuti. Ne možemo se nadati da ćemo iz studija zvuka izbaciti fantaziju jer to bi značilo zanemariti činjenicu da se slušanje umnogome zasniva na fantaziji i rukovodi se njome. Nakon vremena provedenog razmišljajući o prirodi zvuka, ubeđen sam da ne postoji način da se spreči delovanje fantazije na prirodu zvuka, naročito ne onih oblika fantazije nastalih pod uticajem psihoanalitičkih tumačenja fantazije poput tumačenja Mladena Dolara (2006). Ako je delo *Zanemeo* (2000) bilo moj pokušaj da ispitam prirodu i delovanje trbuhozborračke tendencije prisutne u svim oblicima sluha i govora, delo *Više od reči* (2014) bavi se širim oblicima magijskog razmišljanja u odnosu na produkovanje i razumevanje vokalnih zvukova u, nazovimo ga, skladnom teatru usta. Nije fonologija nego fonofenomenologija narodnog jezika ta koja nastoji da artikuliše delo telesne fantazije koja učestvuje u razmišljanju o činu artikulacije, odnosno tačnije rečeno, različitim, često imaginarnim, činovima koji sačinjavaju artikulaciju. Stoga, da bismo racionalno razumeli zvuk, moramo razviti smisao za njegove magične moći, za onu magiju kojoj naše sopstveno magično razmišljanje omogućava da deluje na nas.

Želja mi je bila da vas ubedim da pokretačka snaga studija zvuka leži u magičnom razmišljanju, koje nam omogućava da zamišljamo i verujemo u nemoguće, kontradiktorne i, ako ćemo iskreno govoriti, apsurdne stvari o prirodi i moći zvuka. No, ako se studije zvuka organizuju u stilu predviđanja „šta ako“ i priželjkivanja „kad bi“, to ukazuje na činjenicu da je ljudski doživljaj zvuka izuzetno fantazmogeničan. Ako bismo se potpuno otarasili sanjarenja koje se obavlja putem zvuka, time bismo zanemarili najvažniju i najkarakterističniju osobinu našeg odnosa prema zvuku. Tako baš ono što narušava integritet studija zvuka, činjenica da ono umnogome zavisi od magičnog razmišljanja, može ujedno biti i stvar koja obezbeđuje jedinstvenost studija zvuka, u zajedničkoj fantaziji o tome šta je zvuk i koje su mu mogućnosti. Bilo kako bilo, studijama zvuka ne bi škodilo da više pažnje obrate na svakodnevnu akuzmaniju jer izgleda da ju je nemoguće eliminisati iz shvatanja i doživljaja zvuka.

Literatura:

- Beckett, Samuel (1980). *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ur. Ruby Cohn. London: John Calder.
- Blessner, Barry i Linda-Ruth Salter (2007). *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge MA: MIT Press.
- Connor, Steven (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.
- (2014). *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and other Vocalizations*. London: Reaktion.
- Dolar, Mladen (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge MA: MIT Press.
- Feld, Steven (1994). 'Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bossavi, Papua New Guinea.' U: *Senses of Place*, ur. Steven Feld i Keith H. Basso (Santa Fe NM: School of American Research Press), str. 91–135.
- Freud, Sigmund (1964). *New Introductory Lectures on Psychoanalysis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXII (1932–1936): New Introductory Lectures on Psychoanalysis and Other Works*. Prev. James Strachey i dr. (London: Hogarth), str. 1–182.
- Jay, Martin (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and London: University of California Press.
- Kane, Brian (2014). *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Kim-Cohen, Seth (2009). *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York and London: Continuum.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *Listening*. Prev. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.
- Sterne, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham NC: Duke University Press.
- Thompson, Emily (2008). 'Introduction to Sound Studies' plan i program. Dostupno na adresi: <http://www.princeton.edu/history/people/data/e/emilyt/profile/599.F08.sound.SYL.pdf>

(S engleskog prevela **Nataša Kampmark**)