

Vlado Kotnik

*Fakultet humanističkih nauka,
Univerzitet Primorska, Kopar, Slovenija*
vlado.kotnik@guest.arnes.si

Jeretičke tvrdnje: autoetnografska priča povodom jedne doktorske disertacije o antropologiji opere

Apstrakt: U radu autor na autorefleksivan način prezentuje ispovest koja još nije bila javno ispričana ili u potpunosti napisana, ali je istinita, a tiče se nekih specifičnih akademskih, istraživačkih, epistemoloških i društvenih okolnosti u kojima je bila prozvedena i percipirana prva doktorska disertacija o antropologiji opere u Sloveniji. Da bi dobili pertinentnu informaciju o tom „egzotičnom radu“, autor će predstaviti motive za antropološko istraživanje opere, nadalje ponuditi kratku topografiju ove, u epistemološkom smislu, neugodne doktorske disertacije, koja je u nekim slovenačkim akademskim sredinama odmah zaradila status jeretičkog čina. Kao takva je, pogotovo kod tradicionalno orijentisanih istraživača muzike i dominantnih operskih stručnjaka, koji su zapravo imali naučni monopol nad tematom, proizvela zaista neobične oblike recepcije kao što su zabrana, otpor, distanciranje, ignorisanje i slične prakse. Nakon više od jedne decenije od njezinog nastanka vreme je da autor ove „čuvene“ disertacije konačno razotkrije tu „jeretičku suštinu“ njegove „antropologije opere“.

Ključne reči: antropologija opere, autoetnografija, doktorska disertacija, naučni monopol, jeretički čin, Slovenija

Uvod

Na priznatoj humanističkoj školi za doktorande *Institutum Studiorum Humanitatis – Fakultet za postdiplomske humanističke studije* u Ljubljani jedan istraživač je 19. marta 2004. godine uspešno odbranio doktorsku disertaciju koja je, imajući u vidu slovenačke akademske razmere, nosila prilično egzotičan naslov – *Od arheologije diskursa o operi ka antropologiji opere: značaj ideja o operi za razumevanje fenomena opere i njenog imaginarijuma* (Kotnik 2004). Međutim, u stvarnosti, više od pomenutog formalnog ceremonijala, indikativno je bilo nekoliko peripetija u pogledu relevantnosti sadržine, koje su pratile disertaciju. Navedimo samo tri:

1. Kada je u cilju pripremanja doktorske disertacije istraživač započeo s izvođenjem terenskog rada u ljubljanskoj Operi, tadašnji direktor institucije zabranio mu je razgovor sa zaposlenima, i to usled bojazni da bi dotični istraživač mogao doći u posed internih informacija koje bi navodno mogle da nanesu štetu vodstvu kuće. Direktor Opere je smatrao da je sve ionako već transparentno i da jedan antropolog nema šta da otkrije novo. Antropolog je, pak, uprkos dodeljenom statusu *persona non grata*, nastavio s terenskim radom u Operi, iako je imao ograničen pristup ljubljanskom terenu. Nasuprot ovom negativnom iskustvu, mariborska Opera je antropološki terenski rad prihvatila s lepim odobravanjem.
2. Kad je prvobitni mentor pročitao integralnu verziju doktorske disertacije odstupio je s mesta mentora procenivši da bi mu ta uloga mogla naneti štetu prilikom izbora u više pedagoško zvanje. Mentor je uvideo da disertacija ima vrlo kritički odnos prema intelektualnoj tradiciji, naročito prema tradiciji muzikologije i istorije muzike, koje imaju snažan uticaj na fakultetu na kojem očekuje napredovanje u svom habilitacijskom procesu. Celu ovu situaciju s mentorstvom disertacije spasio je jedan od vodećih slovenačkih profesora sociologije koga strah nije savladao, te je bio voljan da bude mentor toj „neprijatnoj“ disertaciji.
3. Kada je nekoliko godina kasnije novopečenom „antropologu opere“ jedan priznati slovenački univerzitetski profesor muzikologije uputio poziv da studentima muzikologije održi jedno jedino predavanje, u kojem bi predstavio šta je zapravo antropologija opere, tome su se usprotivili drugi profesori odeljenja koji, uzgred budi rečeno, jedini u celoj zemlji služi svrsi obrazovanja muzikologa. Mislili su, naime, da bi gostujući antropolog mogao zaraziti studente novim saznanjima o operi. Moralo je proći još nekoliko godina kako bi se pomenuto gostujuće predavanje ipak održalo. Pokazalo se, dakako, da je briga profesora, koja je prethodila svemu, bila posve suvišna, studenti su predavanje uspešno preživeli i ono nije iziskivalo pružanje ma kakve protivvirusne zaštite.

Postavlja se, dakle, ključno pitanje: šta je uopšte bio predmet istraživanja zahvaljujući čemu je disertacija sve vreme izazivala reakcije kakve su zabrana, povlačenje i protivljenje?

Neka se već na početku, u nekoliko rečenica, objasni šta se ovde podrazumevalo pod „antropologijom opere“ kao poljem istraživanja. Antropologija opere u disertaciji se javlja kao multiperspektivna tehnika mišljenja opere, u kojoj opera nije više, ili, bolje rečeno, nije samo posmatrana kao muzika, pevanje, pozorište, spektakal, performans, operska kuća, estetska struktura, umetnost, žanar i slično, nego se opera ukazuje kao društveno-istorijski kondicionirana diskurzivna forma, a pogotovo kao transgeneracijska transmisija neke kompleksne kulturne prakse koja sastoji iza muzičkih, ekstramuzičkih, literarnih, kompozitorskih, pozorišnih, kostimografskih, scenografskih, gestikularnih, prezentacijskih, komunikacijskih, organizacionih, produkcijskih, konzumacijskih, institucionalnih, ekonomskih, menažerskih, političkih, akademskih, artistskih, estetskih i drugih ideoloških znakova, elemenata i ideacija. Da bi došli do tog novog, rekli bi pomalo holističkog razumevanja društvenih, kako kolektivnih tako i individualiziranih reprezentacija i manifestacija opere, izgrađen je bio interdisci-

plinaran pristup u kojem se kombinovano upotrebljavala diskurzivna analiza, strukturalna analiza, semiotička analiza, arhiv i teren, a za teorijski i konceptualni *background* bile su primarno na raspolaganju dve antropološke discipline – istorijska antropologija i socialna antropologija, a sekundarnu potporu nudile su i ostale društvene i humanističke nauke, pogotovo filozofija, sociologija, muzikologija, istorija, semiologija, etnologija, teatrologija, kulturologija.

Drugačija misao

Duži niz godina u Sloveniji opera nije predstavljala „egzotičnu temu“ samo za antropologe, etnologe, sociologe i filozofe, već i za obrazovne profile od kojih to ne bismo očekivali, na primer za muzikologe, istoričare muzike, istoričare kulture, istoričare umetnosti. Pomenute akademske tradicije su, svakako, proizvele određenu količinu relevantne lokalne i nacionalne literature o operi, ali daleko od toga da bi se moglo reći da je situacija na području istraživanja i razumevanja opere idealna. Imali smo posla sa savršenim odsustvom sistematičnog istraživanja opere i, posledično, sa nestrukturiranim poljem studija opere; s hegemonijom „muzikološkog“¹⁷ kanona, budući da je opera bila u vlasti tradicionalne muzikologije i istorije muzike; s nepriznavanjem i nepoznavanjem stranih istraživanja opere, što je za posledicu imalo nesposobnost da se opera shvati u drugojačijem epistemološkom ključu. Imalo je veze s preteranim ideološkim konstrukcijama fenomena, uključujući romantizaciju, sentimentalizaciju, nacionalizaciju, autohtonizaciju, domestikaciju itd; s dominacijom tradicionalnih tematizacija; s notnom paleografijom kao načinom privilegovanog proučavanja slovenačke opere; sa dogmatičnom konstrukcijom izvora autohtone slovenačke operne tradicije; s produkcijom fakticističke istorije opere uz pomoć idealizovanih likova kompozitora. Na delu je bilo „čuvanje“ opere u posvećenom getu

¹⁷ Pridev „muzikološki“ u ovoj sintagmi pišemo pod navodnicima stoga što u stvarnosti pojam sadrži raznovrsne akademske i pseudoakademske poglede, prakse i ubeđenja koji su bili uticajni za formiranje slovenačkih interpretacija fenomena opere i s čije pozicije su se vrednovali svi ostali pogledi koji nisu odgovarali ovom kanonu. Pridev „muzikološki“ je, dakle, neophodno koristiti pod navodnicima s obzirom na to da ovaj kanon ne predstavlja, strogo uzevši, samo kanon muzikologije, već pre nekakav konglomerat različitih orijentacija i pogleda koji dolaze iz različitih disciplina i oblasti, od istorije muzike, muzikologije, kulturne istorije, istorije književnosti, istorije umetnosti, kritike opere i drugih vrsta muzičkog učenja. Međutim, ispitanici, koji verovatno nisu bili precizno upoznati sa svim tim disciplinarnim distinkcijama, naročito operski umetnici, često su za sve te različite akademske profesije i discipline koristili izraz „muzikologija“, odnosno, „muzikolog“ i kada se u strogom smislu reči radilo o diskursu istorije muzike, kulturne istorije ili kakvom drugom diskursu koji se tiče muzike (Up: Kotnik 2010, 67–68).

etabliranih kulturnih ustanova, što je značilo da opera u takvom okruženju skoro pa nije mogla da se konstituiše kao, na primer, alternativna kultura; „prevode-nje“ libreta kao delatnost od nacionalnog značaja u težnji za plemenitom potre-bom da se jezik zaštiti kao nacionalna svetinja; s raznim institucionalističkim ideologijama koje su operi obezbeđivale privilegovan status umetničke prakse dve operске kuće u poređenju s drugim kulturnim formama; s ograničavanjem istraživanja opere striktno na slovenačku etničku teritoriju, odnosno, pretežno na slovenačku operску produkciju. Imali smo posla s nepoznavanjem savremeni-jih pristupa i problemskih polja na području istraživanja opere; s nesposobnošću razumevanja opere kao društvenog dela, stvarne društvene prakse i ima-ginarijuma; s nakaznim moralnim istraživačkim imperativom koji je nalagao: „slovenački istraživači moraju da proučavaju slovenačku operu“ i sl. Moglo bi se još dugo nabrajati. Ukratko, motiva za antropološko istraživanje opere bilo je više no dovoljno.

Recepcija slovenačkih intelektualnih tradicija, čiji je predmet proučava-nja bila opera, temeljila se uglavnom na nerefektovanim predstavama o operi kao „nacionalnoj stvari“, na „slovenskosti slovenačke opere“, „autohtonosti“ muzičkog genija i „autentičnosti“ operskog repertoara slovenačkih operskih kuća, „reprezentativne umetnosti“, „visoke kulture“, „ozbiljne muzike“ itd, pri čemu su sve te denominacije bile uglavnom prezentovane kao čisto naučna ishodišta i kao posve objektivne datosti. Kao posledica niza decenija tokom kojih je opera obrađivana isključivo putem pozitivističkih, dokumentaristič-kih i srodnih neanalitičkih perspektiva, nastao je, svakako, ogroman čvor koji je u najelementarnijem smislu ilustrovalo upravo signifikantno pomanjkanje nezaobilazne literature i sistematične produkcije naučnih spoznaja o operi u slovenačkom prostoru. Takva anemična, homogenizovana i monopolizovana situacija vapila je za antropološkom analizom dimenzija u čijoj zavetrini se tradicionalističke recepcije opere utemeljuju kao jedino polje koje slovenački akademski prostor uopšte dopušta. Međutim, temeljni problem bio je to što se nije moglo računati na već *strukturirano polje* neke misli u prostoru stoga što je disertacija predstavljala *strukturno drugačiju misao* u do tada postojećem aka-demskom i kulturnom miljeu. Disertacija je po svemu sudeći prvi put slovenač-kim stručnim krugovima pružila defanzivne diskurse o „pravu na istraživanje opere“, „o pravu na iskazivanje stavova o operi“ itd, budući da je govor o operi do tada bio rezervisan samo za uzak krug specijalista za muziku, stručnjaka za operu i menadžera kulture i birokrata. Ukratko, opera je bila stvar uskih, više ili manje nedodirljivih krugova, čija „operska ekspertiza“ nikada nije bila uistinu problematizovana, reflektovana i kritički evaluirana. Do tada je u Sloveniji pri-mat nad područjem istraživanja opere bio neprikosnoveno u vlasti tradicionali-stičkih i dogmatičnih tradicija istorije muzike, muzikologije, istorije umetnosti, istorije književnosti, teatrologije, u muzičkim i drugim kulturnim tradicijama.

U pomenutoj disertaciji se stoga zahtevalo da tradicijama te vrste, odnosno, rezultatima njihovih istraživanja antropolozi, koji su itekako kompetentni za empirijsko istraživanje ne samo ruralnih, već i urbanih kulturnih fenomena – ne smeju biti zadovoljni.

Regresivan značaj istraživanja opere u Sloveniji bio je, dakle, presudan činilac koji je projekat disertacije preusmerio na područje antropološkog istraživanja „muzikološkog“ kanona. Istraživanje je, naime, prvotno zamišljeno pretežno kao etnografska studija društvenih procesa i problema kojima su bile svedoci obe slovenačke Opere već decenijama. Međutim, već pri prvom kontaktu s terenom brzo se pokazalo da će biti neophodno da se celo istraživanje preorijentiše, odnosno, refokusira, budući da su se dominantni akteri s područja kulturne birokratije, operске administracije, čak muzikologije odazvali s neodobravanjem. Mislili su da antropološko istraživanje opere nije potrebno, kao i da ono ne bi imalo šta novo da kaže o operi u Sloveniji. Na taj način je pisac disertacije došao do zaključka da mora da se lati proučavanja upravo ovog sloja operskog habitusa. Bilo je belodano da, ako smo voljni razumeti operски habitus u Sloveniji, onda se istraživanje mora usmeriti upravo u one monopolističke, privilegovane instance, odnosno, instance moći koje zastupaju diskursi muzikologije i istorije muzike, jer upravo ti diskursi obezbeđuju „naučne“ smernice za planiranje nacionalne kulturne politike, kulturne birokratije, administracije muzičkih institucija, imajući u vidu obe operске kuće.

Snaga s kojom je „muzikološki“ kanon odzvanjao u operskom habitusu podstakla nas je da načinimo korak od „antropologije terena“ ka „antropologiji arhiva“, to jest, da se okrenemo istorijskim izvorima koji su do tada bili uglavnom neistraženi i previđeni. Taj prelazak s terena na arhiv je svakako podstakao neposrednu konfrontaciju s izborima koji su do tada, s aspekta dominantnih akademskih tradicija, važili za akademske reference *par excellence*, što će reći, kao naučna literatura o kojoj nema spora, kao nauka od nacionalnog značaja koja nije podložna sumnji. Ovo premeštanje perspektive promenilo je poziciju izvora i referenci na taj način da su upravo same „reference“ odjednom postale predmet istraživanja. Kada je „muzikološki“ kanon postao predmet antropološkog čitanja, opera se u tom kanonu ukazala kao izrazito idealizovana i mistifikovana vizija nacionalne kulture i identiteta.

U tako specifičnoj istraživačkoj konstelaciji bilo je, dakle, nužno da se antropologija opere transformiše u svojevrsnu arheologiju „muzikološkog“ kanona i srodnih diskursa moći, a što se posebno tiče diskursa kulturne birokratije, muzičke politike i operске kritike, dakle, diskursa kojima je palo u deo da definišu polje mišljenja opere. U epistemološkom preokretu su se čak vrlo recentna akademska pisanja o operi pokazala pre svega u svetlu čuvara, svedoka i propagatora reprezentativne nacionalne slike opere. Ironija je da su mnogi predstavnici kanona nacionalnu orijentaciju u pisanju o operi uzimali kao svoje

posebno poslanstvo za „dobro naroda“¹⁸. Medutim, pristupima koji su prožeti kompleksnom akademskom komodifikacijom raznorodnih nenaučnih ideologija, nedostajala je naučna refleksija. Antropologija opere se, tako, ukazala kao polje nauke koje bi moglo refleksiju ove vrste učiniti mogućom. Kako se latila konstrukcije te refleksije? Tako što se u epistemološkom, teorijskom i konceptualnom smislu reči oslonila na prvu ligu autora francuske humanističke misli dvadesetog veka, na čijem temelju je smisleno aplicirala altiserovske (Althusser 1974; Altiser 2015), bašlarovske (Bachelard 1971; 1975), bartovske (Bart 2015; Salazar 1984), fukoovske (Fuko 1971; 1998; 2007; Foucault & Dolár 2008), kangilemovske (Canguilhem 1977), levistrosovske (Lévi-Strauss 1977, 1988, 1993; Levi-Stros 1980; 2009; 2011; Jamin 1999), burdijeovske (Bourdieu 1980; 1984; 1990; 1994; 2001; Burdije 1999), epistemološke, filozofske i semiotičke, sociološke i antropološke perspektive na predmet disertacije.

1. JERES

opera je potpuno u vlasti tradicionalnih akademskih, stereotipnih ideoloških konstrukcija, dakle, „samorazumljivih“, navodno ispravnih ili čak naučno zadovoljavajućih shvatanja opere, kojima je ipak neophodna analiza i kritička revizija

Antropologija opere:

samorazumljiva poimanja opere ne postoje, postoje samo društveno-istorijski uslovljene konstrukcije različitih tradicija mišljenja ovog fenomena koji dominiraju i imponiraju (raspad samorazumljivih poimanja opere)

Epistemološki rez

Disertacija se deli na četiri temeljna poglavlja. Pogledajmo ukratko nekoliko zaključaka disertacije. Već prvo poglavlje naslovljeno *Upotreba imenovanja opere kao reprezentacijske kategorije u označavanju nekog diskurzivnog polja*, čija je namera bila da pretrese osnovni pojmovni instrumentarijum na području akademskih definicija opere, terminologije, semantike i diferencijacije, odnosno, multipliciteta žanra, nudilo je svojevrsan pojmovni izazov, budući da opera ovde nije definisana u skladu s poznatim doktrinarno determinisanim kategorijama „muzike“, „umetnosti“, „spektakla“, „teatra“ i sličnih već utvrđenih pojmova. Nasuprot tome, disertacija je pokušaj da se načini rez s konceptualizacijama ove vrste i da se pokaže da nisu uvek i svuda odgovarajuće.

¹⁸ Aluzija na neizostavan tekst slovenačkog književnog kanona, na dramu Ivana Cankara „Za dobro naroda“. *Prim.prev.*

Opera se koncipira na posve nov način, pritom svakako kao *reprezentacijska kategorija koja označava određeno diskurzivno polje*. Namera nam je bila da uz pomoć ovako otvorene konceptualizacije umaknemo uobičajenoj apriornoj imaginaciji, odnosno, unapred upisanoj vrednosnoj interpretaciji koja bi posledično, već unapred, definisala šta je opera, i to pre no što bi se izvršilo bilo kakvo terensko istraživanje. U tome se skrivala kritika onih postupaka koji su stupali u polje mišljenja opere s ubeđenjem da unapred znaju šta je opera, a naročito šta bi ona morala biti. Na taj način su istraživači često projektovali svoju vlastitu imaginaciju opere na sopstvene teme istraživanja pre no što bi uopšte otpočeli s istraživanjem. To je dovodilo do društvenih, ideoloških, semantičkih implikacija, kao i implikacija koje se tiču struktura moći, koje su ili promovisale hegemoniju jedinstvene nauke o operi ili pak stvarale specifične uslove za estetske, intelektualne, umetničke i druge uslove za razmišljanje o fenomenu opere. Pristup prisutan u disertaciji je posve drugačiji. Iako su muzikolozi, istoričari muzike, dramaturzi, teatrolozi, naratolozi i drugi stručnjaci za operu pristupali fenomenu opere kao nekakvoj neposredno datoj činjenici koja samo čeka da bude otkrivena i pojašnjenja, u disertaciji se predlaže razumevanje opere kao društveno-istorijski određene konstrukcije sastavljene od najraznovrsnijih praksi i diskursa. Antropologija opere kao epistemološko pomeranje perspektive od percepcije opere kroz prizmu uniformnih kategorija, kakve su na primer „muzika“, „poezija“, „umetnost“, „žanr“, „estetska struktura“, „društvena institucija“, ka antropološkom razumevanju opere kao specifične, a istovremeno kompleksno sastavljene društvene prakse, reprezentacije, imaginarijuma i habitusa, sve to proizvelo je za čitaoca nemalo iznenađenja. Za tako koncipiranu antropologiju opere, uzvišena predstava da je opera „lepa umetnost“, „elitni žanr“, „visoka kultura“, „Gesamtkunstwerk“, „kultivirano pevanje“, „ozbiljna muzika“ itd, potpuno je jednakovredna, u pogledu istraživanja, predstavi da je opera „anahronizam“, „groteskno pevanje“, „vrištanje“, „izveštačena umetnost“, „lažni sjaj“ i slično. U disertaciji se pokušava utemeljiti stav da svi pogledi na operu zaslužuju jednako strogo analitičko prosuđivanje, nevezano za status njihovog izvora, tj. nevezano za to da li proizilaze iz reda kompetentnih stručnjaka, oduševljenih ljubitelja opere ili pak iz reda onih koji operu ne poznaju ili je mrze – drugim rečima, stav da nijedan pogled ne sme biti unapred osuđen kao pertinentan ili nepertinentan a da ga pre toga nismo postavili pod analitički mikroskop. Različite ideje i predstave o operi koje operu shvataju isključivo ili ekskluzivno kroz optiku „ozbiljne muzike“, „lepe umetnosti“, „visoke kulture“, „nacionalnog dobra“ i slično, kako se tvrdi u disertaciji, prečesto su uzete kao „neprobojne činjenice“, odnosno kao „nesumnjive istine“ o kojima nije potrebno raspravljati. U disertaciji se tvrdi da i takve pojmovne kategorije iziskuju analitičko preispitivanje.

Za razliku od dogmatskog modela koji je predstave o operi delio na one koje su vredne akademske pažnje i na druge koje su „nenaučne“ i zahvaljujući tome potpuno isključene iz naučne refleksije, u disertaciji se predlaže refleksivan model po kojem je svaka ideja o operi vredna akademske tematizacije i problematizacije. Ne postoji tvrdnja koja je više u suprotnosti sa dotadašnjom slovenačkom dominacijom akademske tradicije razumevanja opere koja je već unapred „znala“ šta je opera i šta ona nije. U disertaciji se iznosi tvrdnja da je opera jedino i samo *koktel diskursa*, dakle, svojevrsna *reprezentacija reprezentacija*, koju sačinjavaju najrazličitija profesionalna i neprofesionalna imaginiranja i prakse (pevačke, kompozitorske, pozorišne, performativne, poetske, scenografske, institucionalne, akademske, birokratske, ekonomske, političke itd), što je podstaklo jednog profesora muzikologije s Univerziteta u Ljubljani da se usprotivi takvoj „relativizaciji opere“. Za njega je, naime, bilo belodano jasno šta je opera:

Opera je za nas muzikologe objektivna struktura budući da imamo posla s partituroom koja je biografski *faktum* kompozitora... i imamo posla s repertoarom operskih kuća, odnosno, s predstavama koje su institucionalni *factum*. To je ishodište muzikološke konstrukcije teorije o operi koje je, dakle, utemeljeno na materijalnim ishodištima. Na muzikolozima je da muziku proučavaju kao objektivni element umetničke kreacije na pozorišnom odru, a ne govor, šta ko misli o operi ili probleme s kojim se suočavaju pojedine operske kuće, njihovi direktori, dirigenti ili pevači. O ovom poslednjem bi se verovano moglo reći da je pre svega nenaučna rabota.

U disertaciji se nikako nismo mogli složiti s percepcijom da postoje ideje koje su „u dovoljnoj meri naučne“ za operu i ideje koje to nisu. Autor disertacije je mislio da je takav način mišljenja ne samo nekorektan već da je istovremeno i antiintelektualan i antinaučan. Kada je u periodu od 2000. do 2002. godine izvodio terensko istraživanje o društvenim reprezentacijama opere u Sloveniji (v. Kotnik 2003), prvo što ga je iznenadilo bio je nekakav diskurzivni nesklad koji je vladao između predstava o operi koje konstituiše nacionalna naučna, stručna, odnosno, profesionalna literatura o operi i predstava o operi do kojih se dotični istraživač dokopao tokom obavljanja terenskog posla, tokom analize novinskih članaka o operi, tokom sticanja uvida u birokratski diskurs o operi. U sklopu terenskog rada imali smo priliku da razgovaramo sa brojnim ispitanicima iz slovenačkog operskog miljea o njihovom odnosu prema operi, o njihovom razumevanju fenomena opere. Odgovori koje smo dobili predstavljali su neku fragmentarnu mrežu stereotipnih, klišejskih predstava o operi koje vladaju u širem društvu, kao i niz zaključaka koji razbijaju krute naučne predstave o operi.

Mnogi ispitanici su odbacivali ideju da je opera nešto isključivo estetsko, lepo, umetničko, muzičko (emski pristup – gledanje opere „iznutra“, to jest, viđenje operske kulture samih aktera, odnosno, pripadnika te kulture). Drugi, koji

rede zalaze u operске куће, имали су утисак да је опера нешто извештачено, неприродно, бесмислено, чак застрашујуће. Њихови ставови у антрополошком истраживању нису били унапред шваћени као неутемелјени, неоправдани или мање вредни, већ као пример народског мишљења о опери које је било искључено из „музиколошког“ канона, из сваке pertinentне научне евалуације (етски приступ – гледање опере „извана“, то јест, виђење оперске културе из перспективе истраживача и посматрача чији је „оперски свет“ другачији од света оперских „домородаца“). Представницима „музиколошког“ канона су се такве представе чиниле једноставно неодрживе, непримерене, ненаучне, игноранске да би биле pertinentне за научну анализу. С друге стране, исти тај канон није успео да чвршће утемелји претпоставку о опери као елитном жанру, лепој уметности, високој култури, класици, озбиљној музици, националном позоришту итд, будући да су те категорије за представнике канона узимане једноставно као узвишене „научне чињенице“. Као круна „јеретичке“ објективације опере у том поглављу се чак тврдило да су многе стереотипне, клишејске и антиоперске представе о опери у великој мери продукт управо те, елитизмом и снобизмом подупрте, догматичне академске ситуације у којој су одређени аспекти оперског имажинаријума били унапред искључени из поља потенцијалне тематизације, теоретизације и проблематизације, будући да ни музикологија, ни историја музике, ни културна историја, ни културна политика, ни оперска критика, а камолу каква друга дисциплина која се дрзнула да се бави опером није била ни припремљена ни способна да их објективира и истражи као легитимне и једнаковредне тематизације. Тим шокантним „јеретичким“ становиштем била је утемелјена антропологија семантике опере у дисертацији.

2. JERES

мишљење опере помоћу познатих доктринарних категорија „музичког дела“, „жанра“, „уметности“, „спектакла“, „театра“, „естетске структуре“, „оперске куће“ и сличних већ утврђених појмова није одговарајуће у свим контекстима

Antropologija opere:

opera je samo KOKTEL DISKURSA

(raspad dominantnog semantičkog sistema opere)

Reflektovana tradicija

Друго поглавље, насловљено *Nacrt sadržina nauke o operi i njihov teoretizacijski kostur*, само на први поглед се чини мање провокативним, односно, субверзивним, будући да је конципирано као добронамеран историјски преглед развоја науке о опери од краја 16. века до краја 20. века. Тај преглед теоретизација, структуриран по епохама, оцртан је у широком потезу од првих записа о опери из пера представника постренесанских академија, преко Декартове раци-

onalne teorije muzike, spekulativne poetike opere 17. veka, kritike francuskih enciklopedista, teorije opere francuskih moralista, Marselove „etnografske“ satire opere, Algarotijeve geometrijske refleksije operne mašinerije 18. veka, Glukove i kasnije Vagnerove reforme opere, zatim preko Šopenhauerovog, Kjerkegorovog i Ničeovog razumevanja opere, razvoja muzikologije u 19. veku, Buzonijeve i Brehtove teorije opere s početka 20. veka, Adornove i Dalhausove nove muzikološke evidencije, moderne Dentove i Grautove istoriografije opere, Kermanovog obrata ka operi kao drami, Levi-Strosovog strukturalno-antropološkog čitanja opere, sve do nastanka sociologije opere u osamdesetim godinama 20. veka i na kraju do postmodernističke filozofske proklamacije smrti opere¹⁹.

Pedantno izabran multidisciplinarnan, odnosno, transdisciplinarnan korpus raznorodnih teoretizacija i problematizacija opere ima, po mišljenju autora disertacije, jednu relativno zajedničku epistemološku manu koja se pokazala u tome što su pisci o operi, pišući o operi, ignorisali osvešćivanje samih procesa konstitucije nauke o operi, koji su pak dolazili iz pojedinačnih intelektualnih ili uskostručnih tradicija. Sva ta duga tradicija pisala je uglavnom o operi kao o umetnosti, muzici, spektaklu, teatru, repertoaru itd, dakle putem nekih visoko standardizovanih semantičkih karakterizacija opere, pri čemu svoje interpretacijske postupke nije reflektovala ili ih bar posebno istakla. U disertaciji se stoga skretala pažnja na temeljni raskorak između fukoovski inspirisane *arheologije diskursa o operi* (Fuko 1998, 149–152), koja je reprezentovana u inertnom odnosu pisaca o operi prema svom objektu istraživanja, i nekakve *antropologije opere*, određene suštinskim saznajnim postulatima raščišćavanja „generičkog odnosa subjekta koji opaža prema objektu opažanja“ (Bourdieu 1980, 30), odnosno neprestanog osvešćivanja pozicija koje istraživač ima spram svog predmeta istraživanja (Bourdieu 2001). Studije o istoriji nauke o operi su, posledično, malobrojne. Pokretanje plodne rasprave povodom naučnih, teorijskih i ideoloških konstrukcija naučnog komentara o operi, fukoovski rečeno, dakle, nauke „za koju se pretpostavlja da zna“, stoga moralo je uključivati vavilon profesionalnih stanovišta, uzimanje u obzir važnosti muzikoloških, historiografskih, filozofskih, teatroloških, semiotičkih, socioloških i drugih uticajnih teorija koje su na značajan način doprinele akademskim interpretacijama opere. Ove teorije su svakako izuzetno mnogo mogle reći o operi kao muzičkom delu, kreaciji kompozitora, estetskoj strukturi, predstavi na sceni, repertoaru, društvenoj instituciji itd, no

¹⁹ Više o transformativnoj konstituciji istorije mišljenja opere od doba fragmentarnih stavova preko doba kanonizacije pogleda do doba diferencijacije i proliferacije ideja pogledaj: Kotnik 2005, 87–200; Kotnik 2013, 322–336; Kotnik 2016, 235–237. To razmatranje autor duguje brojnim autorima, pre svega Vajšštajnu (Weisstein 1964) i Vajsu (Weiss 2002).

vrlo malo o tome kako opera funkcionise kao društvena praksa, kao društvena reprezentacija, kao društveni imaginarijum, na kraju krajeva, kao društveno delo. Jedan od glavnih uvida u ocrtanu hronologiju naučnih diskursa o operi je bio da nemamo posla sa kontinuiranim razvojem, odnosno, stalnim napretkom u znanju i predstavama o operi, već s mnogim prekidima i preskocima, ne nužno u smeru napretka. U pojmovnom smislu nam je veliko uporište bilo Kunovo razumevanje naučnih spoznaja i teorija gde je važno načelo tradicionalnog pogleda na razvoj nauke kao uređenog i uglavnom kontinuiranog napretka, gde svaki novi korak apsorbira u sebe rezultate i spoznaje svih prethodnih koraka, te se time za korak približava savršenijoj istini (Kun 1974). Autoru disertacije se, na primer, Marčelova „etnografska“ studija venecijanskog operskog života iz 1724. godine činila po svojoj sposobnosti raspoznavanja realnosti opere daleko naprednija i savremenija od mnogo koje kanonizovane knjige, koja je bila pod okriljem pozitivističke istoriografije opere,²⁰ izdate u 20. veku. Tipična odlika poslednje bila je sistematično prećutkivanje prave prakse opere i upisivanje opere u idealizovane i apstrahovane kategorije muzičkog dela, lepe umetnosti, visoke kulture, nacionalnog pozorišta i slično.

Ovim pregledom teorija autor je zapravo želeo uputiti izazov nekolicini dobro situiranih pojmova i kanonizovanim recepcijama opere, naročito samorazumljivom shvatanju opere kao muzike ili umetnosti, da bi nadalje mogao razviti izuzetno provokativnu tezu o koju su se nekolicina muzikolozi i istoričari muzike sapleli, a da nisu uistinu želeli ni da pročitaju disertaciju do kraja. Ova teza je glasila da opera sama po sebi nije muzika, te da bismo samim tim morali najpre postaviti pitanje kako je ona uopšte „postala muzika“. U disertaciji postoje slične tvrdnje vezano za umetnost koja operi nije bila u svim vremenima jednako pripisana, međutim, nas bi moralo zanimati kako je opera „postala lepa umetnost“. Za neke slovenačke muzikologe, istoričare muzike, istoričare kulture i istoričare umetnosti takve tvrdnje bile su očigledno preterane. Jedna akademski obrazovana ispitanica s neslaganjem je gledala na „antropologiju opere“:

Sa zanimanjem sam pročitala doktorat. Negde u njemu vi tvrdite da se vaša antropologija opere ne bavi muzikom, već operom. Nije li to nemoguća pozicija? Kako možete nešto tako da tvrdite ukoliko opera jeste muzika i to kako velika muzika. To je u neskladu s istorijom opere. To je jednostavno u neskladu sa činjenicama. Imate li nameru da tvrdite da oni koji su komponovali operu nisu kompozitori ili šta? Vaša teza ostavlja utisak neuspele šale. Problem vaše antropologije opere je čini mi se u tome što je nemuzička, što vi muziku sasvim isključujete iz rasprave, premda znamo da je muzika suština opere, iako je takođe antimuzička. Zar vi ne idete u operu da biste poslušali lepu muziku?

²⁰ Više o razvoju istoriografije opere u Kotnik, *Opera as Anthropology*, 2016, 201–285.

Činjenica da je celokupna epistemologija disertacije bila koncipirana na odmaku od toga da se operi pristupi kao „muzičkom delu“, među slovenačkim muzikolozima i ljubiteljima operne muzike slabo je primljena. Ova epistemološka pozicija disertacije shvaćena je kao odbacivanje ideje da je opera muzika. Za njih je, naime, izjednačavanje opere i muzike bilo posve samorazumljivo. Svakako da treba reći da nismo bili toliko drski da u disertaciji iznosimo takve tvrdnje. Sve što se htelo reći je da studije opere kao muzičkog žanra i njihova inkorporacija u program muzikološkog kanona i kanona istorije muzike danas predstavljaju ne samo muzičku, odnosno, umetničku hegemoniju, nego i akademsku i ideološku uniformnost. Nasuprot ovoj hegemoniji bilo bi daleko bolje kad bismo operu (kao muziku) razumeli u smislu konstrukcije društvenog, kulturnog i profesionalnog akademskog kanona. U disertaciji se stoga postavlja pitanje kako je opera u društveno-istorijskom smislu „postala“ muzika, odnosno, praksa muzičke oblasti. Hegemoniju i dominaciju muzike, koja je prevladala u oblasti razumevanja opere, morali bismo shvatiti kao pad, odnosno, iskliznuće u neku specifičnu ideološku formu, što se kroz istoriju opere vrlo šarenoliko manifestovalo: u 18. veku, na primer, putem ideologije imenovane *prima la musica e poi le parole*, glorifikacijom arije, usponom kastrata i operских diva; u 19. veku kroz vagnerovski simfonizam, romantičarski kult muzičkog genija, personifikovanog u takvim muzičkim likovima kakvi su bili Bah, Mocart i Betoven, konceptom „apsolutnog muzičara“ i putem akademske kanonizacije i muzikološke standardizacije muzike i muzičkih žanrova; i u 20. veku kroz ideju opere kao snimka, odnosno, muzičkog komoditeta, i putem toga kroz razvoj muzičke diskografske industrije uopšte. Konsekvence moći te hegemonije možemo lako da primetimo i danas – kada se govori o unifikaciji i redukciji značenja opere isključivo na muzičko polje. Prvi i nadasve prominentan primer je superiorna pozicija kompozitora – za razliku od libretiste – u pogledu autorskog statusa opernog dela. Drugi primer tiče se toga na koji način su knjige o operi katalogizovane u bibliotekama i knjižarama. S pravom su sve knjige o operi, nevezano za to kakav je njihov tematski fokus i disciplinarni pristup, uniformno klasifikovane pod „muzika“. Međutim, takva dominacija muzike u stvarima koje se tiču opere nije postojala oduvek. Naprotiv, ona je posledica nekih društvenih procesa koji su u prošlosti omogućili razvoj te hegemonije. Neodobranje pojedinih slovenačkih muzikologa i stručnjaka za operu, činjenica da se neki antropolog bavi istraživanjem opere koju su oni smatrali „svojim terenom“, „njihovim vrtom“, „njihovim vlasništvom“, spada pod okrilje upravo te hegemonije. U disertaciji se došlo do zaključka da je neophodno postaviti pitanje: ko je operu proučavao pre 19. veka kada muzikologija kao sistematizovana nauka o muzici još uvek nije ni postojala? Za učenjake i ljubitelje opere danas je samorazumljivo povezati okvir akademskog autoriteta s muzikologijom, kon-

zervatorijumskim profesorima muzike, istoričarima muzike i muzičkim kritičarima. Međutim, gore navedeni pozivi svakako nisu bili na vrhu hijerarhije nauke o muzici pre 19. veka. Tek novi društveni konteksti koji su uticali na razvoj kulturnog i muzičkog života sredinom 19. veka, svakako i na operu, doveli su do javljanja novih muzičkih profesija u oblasti proučavanja opere. Važan pisac o operi Vilijam Veber piše da bi bilo zanimljivo videti „kako su ove profesije bile strane muzičkoj kulturi 18. veka i kako su drugačije bile od tradicionalnih profesija uopšte“ (Weber 2007, 173). Švajcarski muzikolog Lorenzo Bjankoni i američki istoričar muzike Tomas Voker u svom magistralskom članku skrenuli su pažnju da je od izrazitog značaja znati da je izvor istoriografije opere pretežno literaran, budući da je značajna pojava žanra *dramma per musica*, kako već samo ime implicira, književna pre no što je postala muzička. U 18. veku je stoga žanr *dramma per musica* bio standardno poglavlje italijanskih književnih istoriografija ili „pozorišne“ sekcije. Forma opere 17. veka je, naime, davala prednost libretu u odnosu na muziku budući da je književna determinacija žanra *dramma per musica* nedvosmislena. Kompozitor je bio retko uključen u poslovni proces produkcije opere; isto tako nikada nije bio u funkciji impresarija, odnosno, upravnika pozorišta, dok je, s druge strane, pisac libreta igrao tu ulogu, naročito u pozorištima impresarijskog tipa, ali i u komercijalno manje ekskluzivnim slučajevima, recimo, u slučaju akademskih i dvorskih pozorišta (Bianconi & Walker 1984, 211–214).

U disertaciji je stoga izneta tvrdnja da dominantne denominacijske kategorije, kao što su ideje da operu povezujemo s klasičnom muzikom, lepom umetnošću, muzičkim pozorištem i sl, uvek moramo iznova proveravati, i ne smemo ih uzimati kao nešto samorazumljivo, iako su društveni okviri pojmovnog shvatanja opere postavljeni tako da ove standardne kategorije shvatamo kao činjenice u koje se ne može sumnjati. Nasuprot tome, antropologija opere sugerise da su te denominacije samo određene diskurzivne reprezentacije opere, ne i konačne objektivne činjenice. Ako operu ne uzmemo samo kao „muzičku činjenicu“, već kao „društveni imaginarijum“, onda se može videti da je opera doživela značajne transformacije kada se u drugoj polovini 16. veka denominacija preselila iz spisateljskog, uredničkog i svakodnevnog imaginarijuma u nov imaginarijum specifične manifestacije „nove muzike“, „novog pozorišta“ i „pete poezije“, da bi početkom 20. veka denominacija sa *soap operom* iznova stupila u neki drugi, ovog puta medijski imaginarijum. Ti istorijski konteksti ne upućuju na ideju da je opera „oduvek“ bila u vlasti muzikologije ili da je bila područje muzike. To ukazuje na to da bismo morali početi s razumevanjem opere u holističkom i inkluzivnom smislu, dakle, ne samo u smislu „muzičkog dela“ već i „društvenog dela“, koje svakako pored brojnih drugih praksi uključuje i kompozitorsku, kao i druge muzičke prakse, veštine i znanja.

3. JERES

razumevanje opere kao „muzike“ i „muzičkog dela“ jeste samo jedna visoko standardizovana semantička karakterizacija opere, a to izvesno nije sva istina o operi ili jedina njena „esencija“

Antropologija opere:

operi treba ARHEOLOGIJA DISKURSA O OPERI
(raspad poznate istorije opere kao hronologije muzičkih ličnosti i muzičkih dela)

Subverzivno ogledalo

Treće poglavlje s naslovom *Pogled na slovenačku „klasičnu“ produkciju znanja o operi* predstavljalo je svojevrstan ocrt i evaluaciju domaće produkcije nauke o operi. Otkrića su bila, čak i za samog autora disertacije, šokantna. Glavna karakteristika članaka, koji su dolazili iz struke muzikologa, istoričara muzike, istoričara kulture i istoričara umetnosti, bila je da su se piscu disertacije svi od reda otkrivali u izuzetno tradicionalističkom svetlu: pozitivistička muzička teorija, deskriptivna istorija muzike, notna paleografija, nacionalistička ideologija prevođenja libreta, esencijalistička teleologija istraživanja opere, sintetička faktografija opere, klijentistička kritika opere, mistifikatorska kulturna politika i druge oblasti koje su operu uzdogle u sijaset linearističkih, autenticističkih, autohtonističkih, nacionalističkih, esencijalističkih, elitističkih, korporativističkih i organicističkih konstrukcija. Ukratko, treće poglavlje je išlo itekako u prilog nauci o operi u okruženju koje se nije baš isticalo intelektualnim postavkama stručnih tradicija. Disertacija je dala prvu kritičku evaluaciju tradicija koje su se bavile operom u Sloveniji.

U ovom poglavlju dali smo dokaze u prilog tome da je mentalni dispozitiv vrednosnih diskursa o operi, koji su nicali pretežno u ranije pomenutim naučnim formacijama i specijalističkim tradicijama, u velikoj meri oslanjao na predmoderne predstave o operi kao „idealu umetnosti“, skrivenom u geniju kompozitora i „nacionalnoj stvari“, koncentrisanoj u pitanju izvora slovenačke opere. Shvatali smo da je čak produkcija akademskog znanja o operi s kraja 20. veka u diskurzivnom smislu još uvek utemeljena u ideologijama 19. veka, kada se opera izvan emancipatornog nacionalizma i neprestano sugerisanog slovenstva uopšte nije mogla misliti. Traganje za „slovenačkim karakteristikama“ slovenačke opere, za njenim autohtonim delima i autentičnim doprinosima svetskoj istoriji opere bilo je važan zadatak slovenačke dedikativne historiografije opere. Autor disertacije je, tokom proučavanja ovih diskursa, dolazio do zaključka da se takav pristup operi širom slovenačke akademske i šire javnosti prezentovao kao naučna spoznaja, iako se uglavnom radilo o spontanim prosudbama u poznatoj

altiserevskoj koncepciji (Althusser 1974). U disertaciji se stoga tvrdilo – za neke šokantno – da sve to ne predstavlja nauku budući da su se pisci o operi sistematično zaplitali u raznorazne ideološke matrice, a da ih pri tom nisu reflektovali niti su uopšte bili svesni da ih koriste. Verovatno je to razlog, kako se tvrdilo u disertaciji, što te tradicije dotad nisu bile sposobne da produkuju nijednu kritičku reviziju, problematizaciju ili autokritiku. Događalo se upravo suprotno: da su čak nova znanja i savremena istrživanja, koja bi mogla imati obećavajuće rezultate, u analitičkom smislu bila fiksirana u dogmatičan sistem historiografskih, esencijalističkih, romantičarskih i nacionalističkih ciljeva istraživanja. U disertaciji je izneta šokantna tvrdnja da se čak najnoviji tekstovi o operi u Sloveniji neoprostivo dodvoravaju „narodu“ kao temeljnoj supstanciji njihove akademske pažnje i povrh svega ispostavljaju se kao čuvar, afirmator, brižnik i distributer njegovog samosvojnog kulturnog identiteta. Ironija ovakve operске stručnosti je, kako se tvrdi u disertaciji, da stručnjaci sami zadaju „nalog naroda“, koji očigledno shvataju kao poslanstvo za „narodno dobro“, odnosno, za „narodnu dobrobit“. Završna teza – da slovenačke akademske tradicije ne produkuju naučnu spoznaju o operi već u nacionalni kolorit zapakovane ideološke diskurse, a da toga nisu svesne – bila je vrhunac bespoštedne antropološke kritike. Istraživači opere su „nacionalni karakter“ slovenačke opere tražili oslanjajući se na biološko objašnjenje utemeljenja slovenačkog naroda umesto da bi nacionalnost opere videli kao problem naturalističkih, nacionalističkih i organicističkih ideologija 19. i 20. veka. Operu su prikazivali kao nekakvu „svetinju“ umetnosti, umesto da bi je videli kao profani društveni fenomen. U slovenačkom libretu su videli esencijalističke elemente „slovenskosti“ slovenačke opere umesto da bi problem obrade jezika na operskoj sceni, kao povlašćenog sveta nacije, povezivali s lingvističkim purizmom i autenticizmom. Slovenačkog kompozitora su videli kao producenta „slovenačke opere“ i nosioca „autohtonosti“ operskog repertoara, umesto da bi radije pojasnili zašto je na repertoarima slovenačkih operских kuća u stvarnosti toliko malo dela slovenačkih kompozitora. I ne najmanje važno, operu su koncipirali kao muzičko delo u svojoj idealizovanoj zoni partiture i libreta, umesto da se proučava postavljanje na scenu, odnosno, scenска realizacija operских dela.

Međutim, treba naglasiti da ovo poglavlje, u kojem su razmatrane socijalne, ideološke, semantičke implikacije, kao i implikacije moći slovenačkih stručnih interpretacija opere, koje su bilo uspostavljale hegemoniju jednog vrednosnog diskursa bilo indukovale polje vrednosnih, estetskih, intelektualnih, ideoloških i drugih izbora, u kojem fenomen opere dobija prepoznatljivu formu – nije jednostavna polemika u kojoj bi se akademski protagonisti u sukobu borili za prevlast svojih pogleda na operu. Držanje autora disertacije, naime, nije pucalo na prestiž ili neku poziciju moći već je namera pre svega bila rigoroznom analitičkom vežbom dati komentar i kontekstualizaciju slovenačke akademske domestikacije

opere. Autor priznaje da bi oštar ton pomenute kritike bio verovatno daleko blaži i mekši da predstavnici „muzikološkog“ kanona nisu tako svojski istrajavali na svojim totalitetnim stavovima i iskazivali savršenu nespremnost za pluralno razumevanje opere.

4. JERES

slovenačka dominantna akademska produkcija znanja o operi jeste nenaučna, u nekim primerima čak predmoderna i u celini proizlazi iz ideoloških matrica 19. veka

Antropologija opere:

zadatak nije čuvanje opere nego ISTRAŽIVANJE OPERE, rezultat ne sme da bude idealizacija opere nego refleksija o operi (raspad dogmatičkog „muzikološkog“ kanona)

Mitski realiteti

U poslednjem poglavlju naslovljenom *Na putu ka antropologiji opere*, gde predstavljamo deo etnografije i aspekt terenskog rada obavljenog u periodu od 2000. do 2002. godine, u slovenačkom operском miljeu mogli smo i konkretno pokazati kako je neanalitički, nenaučni, odnosno pseudonaučni diskurs, koji je istovremeno i diskurs moći, produkovan pod pokroviteljstvom „muzikološkog“ kanona, svoje (itekako uspešno) ideološki konstituisano znanje o operi generisao i, u idućem koraku, izvezio među birokratske, političke, administrativne, menadžerske, umetničke, kritičke i, ne najmanje važno, medijske diskurse o operi. Tadašnji direktor ljubljanske Opere, koji nije pokazivao razumevanje za obavljanje terenskog rada u operскоj kući, rekao je:

Znate, sve već znamo o operi u Sloveniji... Sve je jasno u pogledu toga kako u toj oblasti stvari funkcionišu. Repertoar je takav kakav je. Programska strategija je već razvijena, kao i diskusije u pogledu značaja opere. Istorija opere je dobro poznata. Sva ta područja su već odavno precizno proučili muzikolozi i istoričari muzike, stoga ne možete otkriti ništa novo.

Na terenu smo brzo primetili da su mnogi ispitanici, naročito pevači, operски administratori i birokrate u kulturi dosledno interiorizovali pojedine informacije „muzikološkog“ kanona budući da su na njega često referirali tokom intervjua. U mariborskoj Operi smo se susreli s pevačicom oduševljenom antropološkim istraživanjem opere, koja ipak nije propustila priliku da nam uputi sledeći savet:

Znate li da biste mogli puno toga da saznate od naše istraživačice Manice Špendalove. Da li znate da je ona najveći stručnjak za našu operску kuću... Nje-nu istoriju ima u malom prstu. I ona je u nekom svom članku, čini mi se, napisala da je mariborska Opera uvek bila podređena ljubljanskoj i da je država naklonjenija Ljubljani nego nama. Tako da je to zaista tako, kako god obrnete.

U ovom poglavlju disertacija predstavlja kompleksnu, etnografski fundiranu morfologiju slovenačkog operuskog habitusa u kojem su empirički ispitane raznorazne ideologije, anti-operski, pro-operski stereotipi, tabui, klišeji i ukorenjeni društveni mitovi o operi. Među njima, opširnijem istraživanju bila su podvrgnuta naročito dva dominantna mita: razumevanje opere kao „nacionalne stvari“ i kao „visoke kulture“. Disertacija je tako otkrivala neke paradoksalne, čak bizarne akterske imaginacije opere.

Većina naših ispitanika, posebno iz reda operuskih umetnika, aproprirala je predstavu o operi kao „nacionalnoj stvari“. Osmišljavali su je u kategorijama prestiža i razloga zašto im država treba davati više podrške i novca. Problem govora o operi kao „nacionalnoj stvari“ je to što je specifično ideološki postavljen govor u funkciji širenja određenog ubeđenja. Birokrate u kulturi i stručnjaci za operu rado su ga koristili kako bi umetnicima u operuskim kućama stvarali lažne nade da njihov rad ima smisla i da su važni za nacionalnu kulturu. Operuski umetnici su taj diskurs uzeli tako doslovno da ih u stvarnosti konstantno mizeran odnos kulturne politike prema operi – kad su po sredi pitanja o uslovima u kojima rade u operuskim kućama – nije prosvetlio da bi počeli da sumnjaju u ovu mitsku konstrukciju nametnutu od vlasti. Operuski umetnici su se čudili što kulturna politika ne čuje njihove zahteve za poboljšanjem uslova, istovremeno ista ova politika u svim dokumentima tvrdi da je operuska umetnost važna. Radije su verovali deklarativnim birokratskim tvrdnjama o operi kao „nacionalnoj umetnosti“ nego realnim uslovima u kojima su živeli i koji su neposredno negirali te ideološke parole. Umesto da su birokratski diskurs o operi kao „nacionalnoj stvari“ raskrinkali kao visoko mitologizovanu frazeologiju, namenjenu umirivanju socijalnih napetosti u operuskim kućama, uzimali su ga tako dogmatično da su umetnici sami počeli da koriste isti instrumentalistički birokratski diskurs kao oblik argumentacije vlastitog postojanja. Paradoksalno je da su situaciju neprestane napetosti ili čak konstitutivnog konflikta između pozicije operuskog umetnika i pozicije birokrate u kulturi opisivali primernim birokratskim rečnikom. Neki solisti ljubljanske Opere žalili su se da političari i kulturni delatnici ne posećuju više njihove predstave:

Država Operu finansijski podržava, međutim, uopšte je ne interesuje šta se u njoj događa... Ljude iz Ministarstva umetnost opere uopšte ne zanima... Političare danas više zanima ekonomija nego opera.

Fizička prisutnost zvaničnih „predstavnika nacije“ u Operi u izjavama operuskih umetnika dobija svojevrsan idealizatorski akcenat, koji statusni značaj operuske kuće neposredno vezuje za blizinu političkih instanci države i vlasti. Solistkinja ljubljanske Opere rezonovala je ovako:

Ranije je postojala određena politička uloga opere u istoriji. Ranije su postojale posete stranih predsednika i protokolarnih predstavnika državnim operama,

čime se uvećavao nacionalni i društveni značaj određene operске kuće. Danas toga više nema. Toga očigledno nema ni u programu vođstva ljubljanske Opere niti u protokolima institucija vlade. (...) Ni predstavnici Ministarstva za kulturu ne dolaze u Operu, iako finansiraju njenu delatnost.

Ako se s aspekta krugova umetnika i kulturnih radnika pri tematizaciji nacionalnog u operi radi o problemu strateške nužnosti odnosa između operskih umetnika i birokrata, ostaje ključno saznanje da mistifikatorska ideologija nacionalnog, koja donosi privilegovanu evaluaciju opere kao kulturne forme u vlasti države, nikome zaista ne smeta ako i dokle ta mitska struktura verovanja donosi uzajamne koristi svim upletenim u slovenački operски habitus. Konstitucija „nacionalnog interesa“ opere i upotreba merila nacionalnog u slovenačkoj kulturnoj politici, dakle, nije ni prirodna, ni objektivna, već je neprestan pregovarački proces aktera za određivanje pozicija i osnaživanja značaja u nacionalnoj zajednici, što mnogi akteri koji rade u operskom habitusu imaju poteškoća da shvate i prihvate.

Razumevanje ideologije opere kao forme „visoke kulture“ sledeća je mitska struktura koju smo iskušavali na terenu. Već decenijama u svim redovima slovenačke javnosti, od političke, medijske, kulturne do akademske, operска umetnost figurira kao „visoka kultura“. Ideja da upravo opera treba da predstavlja jedno od najviših poslanstava u ostvarivanju kulture naroda, izvire iz sredine 19. veka, a kod naših ispitanika dobija posve specifične nacionalne nijanse. Ne iznenađuje da su ispitanici pomenutu ideju koristili u vrlo naturalizovanim kontekstima i da je nisu držali za ideološku strategiju društvene distinkcije. Opera je u vreme socijalizma u Sloveniji važila za ideološki anahronizam, previše dekadentan za egalitarističku ideologiju radničkog naroda. Međutim, iako više zarad spoljašnje slike nego zarad unutrašnjih kulturnih potreba, režim ju je dobro održavao budući da je operu razumeo kao nosioca evropskih „civilizacijskih normi“. Nakon 1991. godine ideja o operi kao „visokoj kulturi“ ocrtava se u vrlo oštroj ambivalenciji: na jednoj strani imamo operске umetnike i ljubitelje opere koji operi pripisuju visok društveni status i idealizuju njenu ulogu u savremenom društvu, na drugoj strani pak veliku administrativnu, menadžersku i repertoarnu krizu operских institucija koja postaje eminentan primer neuspele slovenačke društvene tranzicije ili čak njen kolaps. Ovaj raskorak između idealizovanih društvenih privilegija, koje bi opera želela da zasluži, i njene činjenične „žive prakse“ zapravo ukazuje na to da ispitanici kontradikciju između odbrane „visoke umetnosti“ i „krize opere“ objašnjavaju strateški. Pojam visoke kulture služi im kao argument za privilegovan tretman operске umetnosti u poređenju s drugim kulturnim formama tokom kandidovanja za državna sredstva, budući da su stvarne institucionalne okolnosti u kojima se produkovala i konzumirala opera neposredno potkopale koncepciju opere kao nečeg prestižnog, reprezentativnog, visokog. Neki ispitanici, među njima posebno umetnici, pitali

su se kako je moguće da je opera u devedestim godinama u Sloveniji zapala u opštu tranzicionu krizu kad je u pitanju visoka umetnost:

Znamo da je opera najkompleksnija od svih umetnosti. Znamo da je opera visoka kultura koja je potrebna svakom narodu, svakoj zajednici koja hoće biti kulturna. Kod nas je odnos prema operi tako mizeran da su naše operске ustanove konstantno u krizi.

Pomenuto sapostojanje pripisane kulturne privilegije (u slici visoke kulture) i pripisanog hendikepa (u slici krize opere) ispitanicima nikako nije išlo u korist. I to stoga što su ideju opere kao visoke umetnosti shvatali kao posve prirodnu činjenicu a ne kao ideološki konstrukt koji samim tim što pokazuje nesklad sa stvarnom operskom praksom potvrđuje da je cela situacija *isključivo i samo* konstrukcija nekog uzajamnog i dobro situiranog društvenog shvatanja o operi. Etnografija je upozorila na to da distinkcije između „visoke kulture“ i „niske kulture“, „elitne kulture“ i „masovne kulture“ itd, u stvarnosti nisu statične, te nisu samim tim ni konzistentno objektivne ili istorijski konstantne već su uslovne, istorijski varijabilne, a pre svega situaciono markirane. Da predstava „visoke kulture“ kao čiste mitske strukture može uspešno da živi i u vremenu duboke slovenačke krize opere, kako se tvrdi u disertaciji, stvar je sledeće paradoksalne društvene apsurdnosti postojanja opere u Sloveniji: što je slabija realnost opere, a ta procena proizilazi iz analize repertoara (v. Kotnik 2012, 246–260), snažnija je njena ideologija. A to je bila svakako teza koju su s teškoćom mogli razumeti operски stvaraoци i ljubitelji opere, ne samo muzikolozi i stručnjaci za operu.

5. JERES

glorifikovanje opere kao „narodnog dobra“ i „visoke kulture“ često nije stvar realnog opisa stanja opere već rezultat specifično motivisane kulturne hegemonije i visoko ideologizovane frazeologije u habitusu

Antropologija opere:

u sredinama gde je realnost opere slabija
ideologije opere vladaju još jače
(raspad paradoksalnih socijalnih mitova)

Zaključak

Opsežna etnografija (Kotnik 2003), koja je prethodila analitičkoj konstrukciji „antropologije opere“ u disertaciji, skrenula je pažnju ne samo uticajnim akademskim, birokratskim i medijskim diskursima, već i takozvanim narodskim teorijama s terena. To je bila novost u slovenačkom istraživanju opere. Došli smo takođe do otkrića da mnogi društveni stereotipi, klišeji i mitovi o operi nisu samo stvar oralne društvene reciklaže doslovno nekompetentnih,

nestručnih društvenih aktera, nego mogu biti i pogonska snaga mnogih ozbiljnih naučnih obrada, pri čemu su te naučne obrade u Sloveniji – na štetu kako opere tako i nauke – pre svega bez komentara i bez problematizacije. Pruživši upravo to, disertacija je u nekim uskim slovenačkim specijalističkim krugovima zaslužila ime „jeretičkog“ dela. Iako je na početku disertaciju pratila sudbina turbulentnog nerazumevanja, budućnost je za nju ipak bila obećavajuća. Doživela je izdanje u formi knjige (Kotnik 2005) izazvavši čak nekoliko pozitivnih reakcija.

Međutim, napravili bismo nedotupavnu krivicu ako bismo stvorili utisak da se stvari nisu promenile od vremena kada je disertacija za neke pojedince u slovenačkom akademskom kuloaru predstavljala „vruć krompir“. Autor ove „egzotične“ disertacije objavio je 2012. godine prvi put naučni članak u vodećem slovenačkom muzikološkom časopisu, a ove godine je bio pozvan na godišnju slovenačku naučnu konferenciju muzikologa i specijalista za muziku na temu uloge nacionalnih operskih pozorišta u 20. i 21. veku. Ne samo to da danas „antropologija opere“ u Sloveniji zvuči manje ugrožavajuće i neprijatno nego ranije. Sam autor je u međuvremenu napravio temeljnu kritičku reviziju svog naučnog antropološkog istraživanja opere i pokušao u kasnijim publicističkim projektima (Kotnik 2006, 2010, 2012, 2016) nadograditi istraživanje u autokritičkom maniru.

Preveo sa slovenačkog: Ivan Antić

Literatura

- Altiser, Luj, 2015. *Ideologija i državni ideološki aparati: (beleške za istraživanje)*. Loznica: Karpos [prev. Andrija Filipović i Goran Bojović].
- Althusser, Louis. 1974. *Philosophie et philosophie spontanée des savant (1967)*. Paris: F. Maspero.
- Bachelard, Gaston. 1971. *Épistémologie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bachelard, Gaston. 1975. *La formation de l'esprit scientifique: Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Bart, Rolan. 2015. *Elementi semiologije*. Beograd: Biblioteka XX vek [prev. Ivan Čolović].
- Bianconi, Lorenzo and Thomas Walker. 1984. Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. *Early Music History* 4: 209–296.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 1994. *Raisons pratiques: Sur la théorie de l'action*. Paris: Les Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Bourdieu, Pierre. 2001. *Science de la science et réflexivité*. Paris: Éditions Raisons d'agir.
- Burdije, Pjer. 1999. *Nacrt za jednu teoriju prakse: tri studije o kabilskoj etnologiji*. Beograd: Zavod za užbenike i nastavna sredstva.
- Canguilhem, Georges. 1977. *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Fuko, Mišel. 1971. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*. Beograd: Nolit [prev. Nikola Kovač].
- Fuko, Mišel. 1998. *Arheologija znanja*. Beograd: Plato [prev. Mladen Kozomora].
- Fuko, Mišel. 2007. *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos [prev. Dejan Aničić].
- Foucault, Michel & Mladen Dolar (ed). 2008. *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Založba Krtina [zbral in uredil Mladen Dolar; prev. Tomaž Erzar, Zdravko Kobe, Miha Kovač, Aljoša Kravanja, Simon Krek, Tanja Lesničar Pučko, Vesna Maher].
- Jamin, Jean. 1999. *Sous-entendu*. Leiris, Lévi-Strauss et l'opéra. *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères—Claude Lévi-Strauss* 620/621: 26–41.
- Kotnik, Vlado. 2003. *Reprezentacije opere*. Ljubljana: Samozaložba.
- Kotnik, Vlado. 2004. *Od arheologije diskurzov o operi k antropologiji opere*. Doktorska disertacija. Ljubljana: ISH.
- Kotnik, Vlado. 2005. *Antropologija opere*. Koper: Univerzitetna založba Annales.
- Kotnik, Vlado. 2006. *L'opéra dans l'arène du provincialisme et du nationalisme: Un regard anthropologique sur la culture d'opéra en Slovénie*. Paris: Éditions Le Manuscrit.
- Kotnik, Vlado. 2010. *Opera, Power and Ideology: Anthropological Study of a National Art in Slovenia*. Frankfurt et al.: Peter Lang Verlag.
- Kotnik, Vlado. 2012. *Operno občinstvo v Ljubljani: Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010*. Koper: Univerzitetna založba Annales.
- Kotnik, Vlado. 2013. The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44 (2): 303–42.
- Kotnik, Vlado. 2016. *Opera as Anthropology: Anthropologists in Lyrical Settings*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kun, Tomas S. 1974. *Struktura naučnih revolucija*. Beograd: Nolit [prev. Staniša Novaković].
- Lévi-Strauss, Claude. 1977. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost [prev. Anđelko Habazin].
- Lévi-Strauss, Claude. 1988. *Strukturalna antropologija 2*. Zagreb: Školska knjiga [prev. Daniel Bučan i Vjekoslav Mikecin].
- Lévi-Strauss, Claude. 1993. *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon.
- Levi-Stros, Klod. 1980. *Mitologike I-III*. Beograd: Prosveta, BIGZ.
- Levi-Stros, Klod. 2011. *Mitologike. 4*. Novi Sad: Kiša [prev. Pavle Sekeruš.].
- Levi-Stros, Klod. 2009. *Mit i značenje*. Beograd: Službeni glasnik [prev. Zoran Minderović].
- Salazar, Philippe-Joseph. 1984. *Ideologije u operi*. Beograd: Nolit [prev. Ivanka Pavlović].
- Weber, William. 2007. "Opera and the Cultural Authority of the Capital City". In *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Victoria Johnson, Jane F. Fulcher and Thomas Ertman (eds.), 160–180. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- Weiss, Pierro. 2002. *Opera: A History in Documents*. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Weisstein, Ulrich. 1964. *The Essence of Opera*. New York: The Free Press of Glencoe – The Macmillan Company.

Vlado Kotnik
Faculty of Humanities, University Primorska, Koper, Slovenia

Heretical statements: An autoethnographic story regarding one doctoral dissertation on the anthropology of opera

In this paper the author presents in self-reflexive manner a confession, which has not yet been told or completely written but is true, and it's about some specific academic, research, epistemological and social circumstances in which the first doctoral dissertation on anthropology of opera was produced and perceived in Slovenia. In order to obtain pertinent information about this "exotic work", the author will present its motives for anthropological research on opera, and then further offer a brief topography of this unfavorable doctoral dissertation, in epistemological sense, that immediately earned heretical status in some Slovenian academic circles. As such, this dissertation produced truly unusual forms of reception, such as ban, resistance, distancing, ignoring and similar practices, especially with traditionally oriented music researchers and dominant operatic experts, who actually had a scientific monopoly over the subject. After more than a decade of its creation, it is time for the author of this "famous" dissertation to finally uncover that "heretical essence" of his "anthropology of opera".

Key words: anthropology of opera, autoethnography, doctoral dissertation, scientific monopoly, heretical act, Slovenia

Des affirmations hérétiques: Récit autoethnographique au sujet d'une thèse de doctorat sur l'anthropologie de l'opéra

Dans ce travail l'auteur présente d'une manière autoréflexive une confession qui n'a pas encore été racontée publiquement ni écrite dans sa totalité, mais elle est véridique, et concerne certaines circonstances académiques, scientifiques, épistémologiques et sociales spécifiques dans lesquelles a été rédigée et appréhendée la première thèse de doctorat sur l'anthropologie de l'opéra en Slovénie. Pour offrir une information pertinente sur ce „travail exotique“, l'auteur va présenter ses motifs pour cette recherche anthropologique de l'opéra, puis offrira une brève topographie de cette thèse de doctorat déplaisante du point de vue épistémologique, et qui s'est dans certains milieux académiques slovènes immédiatement parée du titre d'acte hérétique. En tant que telle, et notamment

auprès des chercheurs orientés vers la musique traditionnelle et des experts réputés de l'opéra, qui en réalité détenaient un monopole scientifique sur ce sujet, elle a véritablement produit des formes de réception peu communes comme des interdictions, des résistances, des distanciations, de l'ignorance, et des pratiques semblables. Plus d'une décennie après sa création il est temps que l'auteur de cette "célèbre" thèse dévoile enfin cette „essence hérétique“ de son „anthropologie de l'opéra“.

Mots clés: anthropologie de l'opéra, autoethnographie, thèse de doctorat, monopole scientifique, acte hérétique, Slovénie

Primljeno / Received: 21.05.2018

Prihvaćeno / Accepted: 12.06.2018