

članak primljen: 19. maja 2016.
članak prihvaćen: 11. juna 2016.
originalan naučni rad
UDK 786.2.071.2 Гулд Г.
781.68

Bojana Rodić

studentkinja doktorskih studija, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd
bojana.rodic@fmk.edu.rs

Problem izvođenja kod Glen Gulda

Apstrakt: Novi oblici izvođenja ili performansa obeležili su 20. vek, te je sve veći broj onih koji dopunjuju i proširuju ovaj diskurs, kako u teorijskoj, tako i stvaralačkoj ravni. Ovaj rad nastoji da istorijskom i teorijskom analizom doprinese boljem razumevanju smisla studija izvođenja, performativa i performativnosti performansa. Shodno tome, u radu je naglašena distinkcija između performativnog i interpretativnog izvođenja muzičkog dela. Poseban akcent u tekstu dat je semiološkoj analizi Guldovih pokreta za klavirom, koji su često kritikovani, bez pokušaja da se njihovo značenje objasni. U vezi sa tim, ukazano je na to da postoji veza između Guldove gestikulacije i strukture notnog teksta koja otvara put ka novoj estetici koja se nudi auditorijumu.

Ključne reči: izvođenje, studije izvođenja, performativ, performativnost, Glen Guld, pokret

Izvođenje, studije izvođenja, izvođačke umetnosti

Kada govorimo o Glenu Guldu (Glenn Gould) i njegovoj izvođačkoj praksi neophodno je pre svega objasniti pojmove *izvođenja*, *studija izvođenja*, kao i *izvođačkih umetnosti*, kako bi se njegova interpretacija najbolje razumela. Izvođenje (eng. *performance*) je univerzalni način izražavanja koje podrazumeva radnju, delo ili akciju. Studije izvođenja (eng. *performance studies*) su nastale kao sinteza mnogobrojnih naučnih disciplina kao što su: antropologija, teatrologija, filozofija, sociologija, estetika, studije kulture, feminističke teorije, teorije roda, teorije medija itd. Studije izvođenja se ne bave samo interpretacijom čina izvođenja, „već i njegovim društvenim, političkim i kulturnim kontekstom, kao i njegovim posledicama. [...] Izvođenje nije samo čin predstavljanja, već i mesto realnog okupljanja, dakle prostor u kome

dolazi do jedinstvenog preseka između nekog 'organizovanog' (ponekad estetskog) predstavljanja i svakodnevnog (realnog) života. Izvođenje čini jedinstvenim to što se čin izvođenja i čin njegove recepcije odvijaju kao realna aktivnost ovde i sada. [...] Emisija i recepcija znakova i signala odvijaju se istovremeno. Tokom izvođenja nastaje zajednički tekst izvođenja, čak i kad on ne sadrži nikakav govorni tekst (ples ili neki ritual). Dakle, jedini pravi opis izvođenja nastaje iz čitanja tog 'celokupnog teksta', odnosno situacija izvođenja omogućava stvaranje jedne celine koja nastaje iz očiglednih i skrivenih procesa komunikacije.¹ Iz toga se zaključuje da svako ponovno izvođenje istog sadržaja ne može da bude potpuno identično kao prvobitno izvođenje zato što je kontekst njegovog izlaganja i gledanja drugačiji.

U periodu od šezdesetih godina pa do kraja 20. veka razvila su se su tri bazična teorijska shvatanja pojmova izvođenja i izvođačkih umetnosti u okviru teorija Ričarda Šeknera (Richard Schechner), Patrisa Pavis (Patrice Pavis) i Hansa-Tisa Lemana (Hans-Thies Lehmann).

Teoretičar Ričard Šekner je jedan od utemeljivača u oblasti teorije performansa. Prema njegovom tumačenju, pojam performansa prevazilazi izvođačke umetnosti i odnosi se na različite izvođačke prakse zastupljene u umetnosti, kulturi i društvu. „Performansi se dešavaju na mnogo različitih načina, u mnogim kontekstima i u mnogo različitih oblika. Performans, kao jedna sveobuhvatna kategorija, mora biti konstruisan kao 'širok spektar' ili 'kontinuum' ljudskih radnji (ili akcija) od igre, rituala, sporta zabave, izvođačkih umetnosti, preko svakodnevnog izvođenja društvenih, profesionalnih, rodnih, rasnih ili klasnih uloga pa sve do isceljenja (od vraćanja do hirurških zahvata), medija i interneta.“² Šekner performans prepoznaje u skoro svim ljudskim, društvenim aktivnostima. Performans se temelji na jednom aspektu – *obnovljenom ponašanju* – koje se odnosi na svesno 'izvođenje' ponašanja. U tom smislu, pojam performansa se kod Šeknera ne odnosi na svaku ljudsku aktivnost, ponašanje ili izvođenje, već na ono izvođenje koje je *svesno da je izvođenje*.³ Šekner umetničko delo (umetnički performans) postavlja u istu ravan sa bilo kojim kulturalnim artefaktom (kulturnim ili društvenim performansom).

Patris Pavis, francuski teoretičar i semiolog teatra, eksplicitno poredi izvođenje sa reprezentacijom. Prema njegovom mišljenju, izvođačke umetnosti su *predstavljajučke umetnosti*. „Ovaj generički termin pokriva sve umetnosti zasnovane na izvedbi (reprezentaciji) ili na re- prezentaciji njihovih sirovina (scena, glumac, slika, glas itd.).“⁴ U njih se ubrajaju govorno, muzičko i gestikulaciono pozorište, ples, opera i opereta, cirkus i medijske umetnosti, kao što su film, televizija i radio.⁵

¹ Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd, Edicija Reč, 2006, 8, 16–17.

² Ibid, 44.

³ Ibidem.

⁴ Ibid, 47.

⁵ Ibidem.

Nemački teoretičar i estetičar Hans-Tis Leman se temeljno bavi performans artom i teatrom, tj. *postdramskim teatrom*.⁶ Ovaj teoretičar se fokusirao na problematiku performansa u odnosu na teatar i sagledavao njihov međusobni odnos sa istorijskog i konceptualnog aspekta. U istorijskom smislu, Leman prati interakciju teatra i performansa arta uočavajući, sa jedne strane, veliki uticaj konceptualne (likovne) umetnosti i performansa arta na pojavu i razvoj *konceptualnog teatra* a, sa druge, uticaj teatra na teatralizaciju performansa arta. U konceptualnom smislu, Leman ističe približavanja i tenzije između zamisli doslovnog činjenja i *iskustva realnog* – koje, prema njegovom mišljenju, karakterišu performans art – i predstavljanja „elaboriranim vizuelnim i auditivnim strukturama – koje karakterišu teatar.“⁷

U savremenim teorijama, kao na primer kod Marka Fortiera (Marc Fortier), performans se dvostruko određuje. U užem smislu, performans obuhvata parateatarske aktivnosti kao što su hepeninzi ili ulične demonstracije, dok se u širem smislu performans odnosi na sve izvođačke ljudske aktivnosti, od socijalnih rituala do svakodnevnih činova. Fortier objašnjava da je performans parateatarska aktivnost koja ne obuhvata teatar već se odnosi prema njemu ili je u vezi sa njim, te smatra da se teatar može posmatrati kao uža oblast koja pripada performansu kao široj oblasti.

Marvin Karlson (Marvin Carlson) polazi od stava da je performans *esencijalno osporavan pojam*. Karlson u definisanju performansa uvodi Šeknerov kriterijum obnovljenog ponašanja i time mu dodaje društvenu uzglobljenost koja ga izdvaja od bilo koje ljudske aktivnosti koja se „samo radi ili čini“⁸. Prema Karlsonovom mišljenju, određeni čin, kao što je brijanje pred ogledalom, nije usmeren ka pokazivanju i zato ne može biti performans. On vrši podelu termina performans na: kulturalne i društvene performanse u širem smislu, performans art, postmoderni ples, savremene *autobiografske* performanse na granici umetnosti i kulture i postmoderne performanse kao političke i društvene komentare i akcije.⁹

Najaktuelniju teoretizaciju ove tematike razvija Džon Mekenzi (Jon McKenzie). Ovaj autor uspostavlja opštu teoriju performansa kao svojevrsnu *predavačku mašinu* koja je odgovor na performans kao društveni zahtev, tj. „onto-istorijsku formaciju znanja i moći“¹⁰. Mekenzi performans konstruiše kroz višeslojni pojam (naslagu, stratum) performansa koji razmatra kroz tri paradigmatiska performans sloja (institucionalni performans, tehnološki performans, kulturalni performans), a te slojeve preko konkretnih performans blokova (diskurzivnih performativa ili otevljenih

⁶ Postdramsko pozorište bilo bi jednostavno *pozorište posle drame*, pozorište čije je ostvarenje samostalno umetničko delo a ne ilustrativno predstavljanje jednog dramskog dela, tj., pozorište koje tekst ili jezički znak više ne smatra dominantnim i sve ostale pozorišne znakove utoliko oslobađa njihove dosadašnje verbalne (dramske) predodređenosti. Lemanov neologizam ne teži nekom dalekosežnom ili epohalnom značenju, već se u načelu odnosi samo na ono pozorište nastalo u poslednjih tridesetak godina čija je glavna odlika promenjen način upotrebe pozorišnih znakova i tretmana pozorišnih tekstova.

⁷ Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, op. cit., 48.

⁸ Ibid, 51.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibid, 54.

performansa). Mekenzi ovom šemom zapravo i pokušava da rekonstruiše prelazak sa pojma *discipline* na koncepciju *izvođenja* (kojom je obuhvaćena i teorija performansa kao predavačke mašine). Mekenzi konstruiše pojam kulturalnog performansa kao sasvim aktuelnu problematiku Zapadne kulture i društva, odnosno „postindustrijskog i postkolonijalnog sveta“¹¹.

Performativ i performativnost

Teorija performativa i govornih činova nastala je u okviru britanske filozofije jezika, tj. filozofije običnog govora započete Vitgenštajnovim (Ludwig Wittgenstein) *Filozofskim istraživanjima*. U pedesetim godinama 20. veka razvija je teoretičar Džon Lengšo Ostin (John Langshaw Austin) koji u filozofska razmatranja uvodi performativne iskaze, kao novi oblik filozofskih iskaza, tako što uspostavlja razliku između njih i konstativa. Konstativi su iskazi kojima se nešto predstavlja, koji utvrđuju činjenice i stanja, obaveštavaju o njima i sl., dok su performativi iskazi koji ne opisuju i ne utvrđuju, nego deluju, vrše radnju koju imenuju. Performativi ne referiraju na stvarnost već izvode čin u stvarnosti.

Teorije performativa su kasnije izašle iz okvira filozofije i počele da se razvijaju i u drugim oblastima, tako da se performativnost danas može razmatrati u svakom kulturalnom i umetničkom izvođenju, od masovne društvene manifestacije preko gej parade do monodrame. „Ali, ne tako što bi se među njima izbrisale granice ili iskopali rovovi, već uračunavajući i razmatrajući specifične materijalne dispozitive tih izvođenja u relativno autonomnim društvenim institucijama (npr. politici, kulturalnom aktivizmu i teatru). Na taj način se može pokazati kako jedno izvođenje radi sa svojim kontekstualnim uokvirenjem, kako je njime određeno (kako sledi pravila, poziva se na konvenciju, verifikuje se), ali i kako u njega interveniše (subvertira pravila, izneverava očekivanja, ispituje i probija granice).“¹² Tako možemo definisati glavnu okosnicu teorije performativnosti u okviru performansa.

Performativnost performansa se može posmatrati: (1) sa aspekta analitičke filozofije, (2) iz perspektive poststrukturalizma, (3) iz perspektive teorijske psihoanalize i (4) kroz institucionalne aspekte performativnosti.¹³ U vezi sa poslednjim, konvencionalna struktura konteksta je jedan od najznačajnijih problema za razmatranje performativnosti izvođenja. Prema Ostinovoj tezi, da bi izvođenje imalo mogućnost da deluje mora postojati određena umetnička/ kulturna konvencija kojoj ona pripada, što se odnosi i na umetničko izvođenje. Aldo Milohnić je teoretičar teatra koji se bavi ovim problemom u svom tekstu *Performativno kazalište*. On najpre predstavlja Močnikovu tvrdnju da konvencija ima tautološki karakter, zatim je razvija Dikroovom

¹¹ Ibid, 56.

¹² Ibid, 127.

¹³ Ibidem.

(Oswald Ducrot) teзом da performativ ima juridičku moć.¹⁴ Drugim rečima, Milohnić smatra da performativ nema moć sam po sebi, nego se on ostvaruje samo kada je prepoznata onaj kome je upućena, ali zahtev za prepoznavanjem ostaje prikriven. Iz toga Milohnić zaključuje da je realnost koju stvara performativ ekvivalent realnosti kao učinka konvencije, jer su i performativ i konvencija tautološki pojmovi. Dalje sledi njegova teza da je performativ u teatru uznemirujući i za instituciju teatra i za Ostinov performativ, jer razotkriva i tautološki karakter pozorišne konvencije i konvencionalnosti performativa.

Performativno vs. interpretativno izvođenje muzičkog dela

Performativno izvođenje zastupa ilokucioni karakter iskazivanja. Ilokucija teži da ukloni dimenziju reference, upućivanja i izveštavanja o nečem drugom do samog čina. „Ilokutori čin iskazuje moć istraživanja, autoritet izricanja.“¹⁵ Interpretativno izvođenje naglašava lokucioni karakter iskazivanja. „Lokucija je kazivanje nečega čime se proizvodi značenje na osnovu utvrđivanja činjenica i kvaliteta. Lokucioni je čin izricanja kojim se pomoću jezika uspostavlja istina/laž, identitet, znanje, podudarnost iskazanog sa referentom iskaza.“¹⁶

Kod interpretativnog izvođenja muzičkog dela izvođač izvodi dato svojstvo kako ga on prepoznaje, misli i čuje, a da može i ne mora da razmatra pitanje intencija kompozitora. On utvrđuje izvestan kvalitet kao način i meru u kojoj njegova interpretacija zadovoljava činjenice partiture. „Zato interpretacija muzičkog dela ima visok stepen autonomije, ali pod uslovom da zadrži referencijalnu vezu sa muzičkim delom kroz korektno dekodiranje jezika partiturnog zapisa. Ona je konstativna, jer predstavlja i zastupa, referira na muzičko delo, ali i performativna, jer takođe podrazumeva moć izjave – tvrdnju interpretatora da njegovo izvođenje tumači ili se, kako nas institucija uverava, izjednačava sa muzičkim delom.“¹⁷

Performativno izvođenje se razlikuje od interpretativnog izvođenja po tome što ne referira na muzičko delo, nego koristi samu moć izvođenja za izvođenje otvorenog koncepta muzike.¹⁸ Drugim rečima, „primarno je izvođenje radnje koja će u samom izvođenju proizvesti neku, uvek različitu i, na parametre koji se ne mogu kontrolisati (performer, publika, okolnosti izvođenja), osetljivu muziku.“¹⁹ Performativno izvođenje stupa autorefektivno, koristeći momenat izvođenja kao sredstvo zauzimanja

¹⁴ Juridički performativ je performativ koji kao čin svojim izvođenjem prouzrokuje nekakvu promenu, intervenciju, onaj koji svojom pojavom nešto menja.

¹⁵ Bojana Cvejić, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Mont Janga, Džona Zorna*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007, 68.

¹⁶ Ibid, 66.

¹⁷ Ibid, 67.

¹⁸ Otvoreni koncept muzike se određuje u događaju, situaciji, trenutku izvođenja, prema svim učesnicima, autoru i izvođaču, publici, svetu muzike.

¹⁹ Bojana Cvejić, op. cit., 70.

mesta u svetu muzike. Performer nastupa sa određenim intencijama, ali za razliku od interpretatora, njegove intencije su u odnosu na nekakav zamišljeni idealni objekat muzike emancipovane, usmerene pre svega na akciju izvođenja, a ne na rezultat koji će ono proizvesti. Glen Guld je bio pijanista za koga su partiture bile samo polazna tačka. Tokom izvođenja ovaj umetnik je ispoljavao sve više slobode u odnosu na partiturni zapis i time stvarao i ostavljao lični pečat prilikom izvođenja. Od pijaniste interpretatora prešao je u pijanistu performerera.

Glen Guldova gestikulacija prilikom izvođenja muzičkog dela

Kada govorimo o izvođenju muzičkog dela neophodno je analizirati izvođačeve pokrete jer je veza između njih i muzike stalna i neraskidiva. „Gestikulaciona forma se prevodi u zvučnu i obratno.“²⁰ Problematika pokreta je u muzici od velikog značaja. „Ona povezuje dva pristupa: sa jedne strane, vidni pokret instrumentaliste povezuje se sa mentalnom predstavom, zamišljenim pokretom koji zvučne forme dočaravaju; a sa druge, putem zvučnog objekta-snimka-uspostavlja se veza između izvođača koji čini pokrete i slušaoca koji ih nagađa, podaje im simboličko značenje i preobražava na razini imaginarnog, a možda ih, makar neprimetno, i podražava telom.“²¹ Ova problematika ima značajnu ulogu i za semiološka istraživanja.

Glen Guld je tokom izvođenja imao vrlo jasne i raznovrsne pokrete u koje spadaju: kretanje trupa, uzajamni položaj glave, ramena i trupa, pokreti levom rukom, iznenadni pokreti ramena ili laktova, različiti načini podizanja obrva ili mrštenja.

Od ključnog značaja za analizu jeste Guldov pokret levom rukom. Prilikom sviranja, kada leva ruka ne svira, Guld se njome služi da diriguje zamišljenim orkestrom. Tokom izvođenja Bahove (Johan Sebastian Bach) fuge, kada desna ruka ima dva prva nastupa teme, Guld koristi dva načina pokreta u levoj ruci. U prvom slučaju dlan leve ruke mu je okrenut nadole, pomera je u ritmu gore-dole (odbrojava četvrtine), dok mu je glava nepomična, pognuta, a brada pranja na grudi. U drugom slučaju, Guld okreće dlan prema sebi, pokret ruke mu je plastičan, neritmičan (neujednačen) kao da dočarava melodiju kontrasubjekta, dok mu glava prati pokret rukom gore-dole. Iz ovoga zaključujemo da Guldovi postupci naizmenično slede dva usmerenja. „Prvo, koje ovaploćuje leva ruka, je čitanje partiture, dok je drugo, okrenuto zvučnoj realizaciji, konkretizovano u desnoj ruci.“²² Možemo reći da Guld levom rukom vizualizuje analizu partiture. Pokret je, dakle, u službi analize.

Kada svira obema rukama Guld postepeno razrađuje ograničeni broj različitih položaja tela. Oni se međusobno razlikuju po kretnjama trupa i uzajamnom položaju glave, ramena i trupa, čemu se povremeno pridodaju i druge tipične odlike Guldovog

²⁰ Fransoa Delaland, „Guldova gestikulacija ka semiologiji pokreta u muzici“, *Svestrani Glen Guld*, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića, 2005, 91.

²¹ Ibid, 92.

²² Ibid, 99–100.

gestikulacionog jezika. U te odlike spadaju već napomenuti pokreti levom rukom, iznenadni pokreti ramena ili laktova, različiti načini podizanja obrva ili mrštenja. Svi napomenuti položaji, pokreti i mimike se nazivaju *tipičnim konfiguracijama pokreta* ili *tipovima pokreta*.

Prvi tip pokreta je *povučeni* i njega karakteriše trup koji je nepomičan i nagnut unapred, glava koja je pognuta, a brada skoro da dotiče grudi. Javlja se i povremeno podizanje obrva u taktu. Kada leva ruka ne svira, pomera se gore-dole, u ritmu, sa dlanom okrenutim na dole.

Drugi tip pokreta je *strastveni* i njega karakteriše trup koji se od sredine leđa naizmenično savija i ispravlja, dok donji deo leđa ostaje nepokretan. Glava i eventualno leva ruka prate ovo kretanje gore-dole. Povremeno podizanje obrva prati melodijske motive, a kada leva ruka ne svira, vrši neujednačeni pokret koji kombinuje kretanje gore-dole, napred-nazad, okretanje i vibrato.

Treći tip pokreta je *tečni*. Kod njega se trup klata napred-nazad ili kruži, celim ispravljenim leđima. Povremeno se javlja kratko podizanje obrva u taktu.

Četvrti tip je *nežni*. Kod njega je trup nepokretan, pognut unapred, sa nosom nad klavijaturom i glavom odvojenom od ramena. Na trenutke, ali često, obuhvata i podizanje obrva na dugim notnim vrednostima, dužim od notnih vrednosti u melodijskim motivima (vodoravno naborano čelo).

Peti tip je *siloviti*. Kod njega je takođe trup nepokretan, ispravljen i lagano pognut, glava uvučena u ramena, potiljak zgrčen i ramena isturena. Karakteristično je i povremeno mrštenje (čelo naborano po vertikalni), poneki nagli pokret ramenima nagore ili laktovima od tela i isprekidano kruženje glavom.

„Sporadično pojavljivanje pokreta obrva spada u izražajnu mimiku koja je opštija od one koja se javlja pri sviranju instrumenta, a time i Gulдове lične mimike.“²³ Pokreti usta povezani sa pevušenjem ili nagoveštajem pevušenja nisu karakterični ni za jedan pojedinačni tip pokreta. Za navedene tipove pokreta karakteristične su četiri vrste mimike: kratko dizanje obrva u taktu (povučeni i tečni tip), dizanje obrva koje prati melodijske motive (strastveni tip), dugo uzdignute obrve (nežni tip) i mrštenje (siloviti tip). Ovi delovi mimike pojačavaju karakterizaciju tipova pokreta određenih odlikama držanja tela.²⁴

Svaka promena tipa se može povezati sa promenom fakture dela ili prelaskom iz jednog dela muzičkog oblika u drugi, kao i sa pijanističkom tehnikom.

Neizbežno je reći da Guld svojim pokretima segmentira partituru, kao i da sa njima uvek nalazi opravdanje u notnom tekstu. Mnogi primeri u notnom tekstu sadrže sekvence koje su pisane na veoma sličan način, a interpretirane su u različitim položajima tela. Jedan od primera je repriza u sarabandi iz Bahove *Partite IV*, gde Guld prvi put svira *strastvenim* pokretima, dok drugi put izvodi u *nežnom* stilu. Iz ovoga primećujemo da pokret kod Gulda otkriva njegov pogled na delo, tj., na izvođačke izbore.

²³ Fransoa Delaland, op. cit., 104.

²⁴ Retko se dešava da se pokret obrva povezuje sa položajem nekog drugog tipa pokreta. Ove su sekvence smatrane *nečistim slučajevima*.

Međutim, postoji nekoliko zakonitosti na osnovu kojih bi karakteristike muzičke fakture najčešće uslovljavale tip pokreta. Te zakonitosti se mogu nazvati i stilistička pravila Gulдове interpretacije. Na primer: kada svira u visokom registru (pogotovo kada su obe ruke zapisane u violinskom ključu) Guld se služi pokretima *nežnog* tipa – muzika koja podvlači nezavisnost svakog tona takođe odgovara *nežnom* tipu; kratke melodijske fraze (koje traju sekundu ili dve) često ih izražava sa *osećajnim* tipom; duge melodijske fraze, posebno u dubokom registru, kao i one izgrađene na susednim stupnjevima uglavnom uslovljavaju pokret klaćenja i kruženja trupom *tečnog* tipa. Veza između tipova pokreta i partiture je veoma bliska, međutim ona nije direktna već se vrši posredstvom Gulдове analize Bahovog muzičkog jezika i njegovih izvođačkih opredeljenja.

Veza između pokreta i pijanističke tehnike je kod Gulda veoma očigledna i uočljiva na prvi pogled. Ako tehniku opišemo po zvučnim karakteristikama (artikulacija-povezano ili nepovezano sviranje; dinamika – *piano*, *mezzo-forte*, *forte*) vidimo da prva tri tipa pokreta odgovaraju sviranju u legatu, u dinamici *piano* ili *mezzo-forte*, da četvrti tip odgovara *detašeu* (uglavnom u pianu), a da peti tip odgovara glasnom sviranju.

Proučavanje Guldovih pokreta posebno dobija na težini ako ga povežemo sa opštom semiološkom problematikom. To podrazumeva uspostavljanje veze između sfere označenog i sfere označitelja. Postoje tri moguća smera istraživanja u koje spadaju: veza između tipova pokreta i *karaktera*, pokret kao dočaravanje orkestra i pokret kao pokazatelj predstave o vremenu.

Guld je svoju pijanističku tehniku najčešće opisivao poredeći je sa orkestarskim izvođenjem. Različiti vidovi udara za Gulda odgovaraju orkestraciji u cilju razdvajanja glasova u polifoniji. Na primer, stakato vrši ulogu violinskog picikata, a izraženi legato u dubokom registru dočarava violončela. Iz ovog primera zaključujemo da orkestarska imaginacija diktira pojedine pokrete, da kruženje trupom svesno ili nesvesno dočarava gudalo violončela. „Ovakvo tumačenje pokreta je, međutim opravdano samo u nekoliko posebnih navrata. Ne možemo, na primer, smatrati *siloviti* registar za pijanističku transpoziciju tembra, pokreta ili artikulacije tipične za neki orkestarski instrument.“²⁵

Predstava o vremenu mnogo konkretnije određuje Gulдове pokrete. Analiza je pokazala da su pojedini tipovi pokreta povezani sa segmentacijom na kraće ili duže vremenske jedinice: a) *nežni stil* je stil za povezivanje razdvojenih tonova, bilo putem *detašea*, bilo zato što notni tekst svakom tonu daje nezavisnost; b) *strastveni stil*, stil naizmeničnog savijanja i ispravljanja trupa, odgovara kratkim, naglašenim, dobro izvajanim melodijskim motivima, koji se ponekad naglašavaju pokretima obrva; c) *tečni stil*, stil je neprekidnog kruženja (do kojeg se dolazi kroz klaćenje napred-nazad) dugim, vezanim frazama u vanvremenskoj muzičkoj fakturi; d) *povučeni stil*, stil koji je premalo zastupljen, a e) *siloviti stil* se manje shvata u sklopu predstave o vremenu, mada se često povezuje sa iscepanim melodijskim celinama, u naglašenim akordima, ritmovima, ili strastvenim sviranjem.

²⁵ Fransoa Delaland, op. cit., 114.

Najsveobuhvatnije tumačenje pokreta kao prikaza muzičkog izraza Guld definiše rečju *sila*. Tom rečju Guld ne opisuje sopstvene pokrete ramena, već razmišlja o određenom izražajnom sadržaju koji je istovremeno afektivne i motoričke prirode. Iz ovoga vidimo da postoji veza između tipova pokreta i afektivnog sadržaja. Afektivno-motoričku datost Delaland (François Delalande) u svom tekstu *Guldova gestikulacija* naziva terminom *izražajna šema*. „Izražajna šema ne pravi više razliku između motoričkog i afektivnog aspekta i u neku ruku prethodi toj podeli, koja je u stvari veštački proizvod našeg opisa, budući da ne odgovara nikakvoj stvarnoj razlici među izražajnim postupcima. Šema se u datom jeziku označava rečju (na primer *sila* i nekim rečima srodnog značenja kao što su snaga i odlučnost) koja je njena projekcija u oblasti verbalnih značenja. Stoga je opravdano tražiti ‘verbalne predstave’ što Guld rado i čini.“²⁶

Dakle, vidljive manifestacije kao što su pokreti u Guldovoj interpretaciji imaju višestruko značenje. Pomažu nam da analiziramo njegovo viđenje partiture, izražajni sadržaj dela ali u značenju njegovog ličnog shvatanja, a ne njegove zvučne realizacije. Guldova gestikulacija povezuje najudaljenija mesta u kompoziciji, a svi njegovi opisani pokreti doprinose zvučnom ostvarenju i na taj način su okrenuta stvaralaštvu.

Specifična improvizacijska procedura pijaniste Glen Gulda, kao i suština njegove izvođačke tehnike, najbolje su oslikane u njegovim izvođenjima Bahovih dela sa kojima je umetnik proveo veći deo svog umetničkog života. Za njega su Bahove partiture samo polazna tačka, tekstualni izvor koji je on propratio i analizirao u detalje, gde je svaki takt individualno proučio. Nakon određenog vremena Guld je napustio partiture. Kroz specifičan pogled istih notnih tekstova, uspeo je da predstavi svoju interpretaciju kao i improvizacijsku proceduru tako što je uveo izmene u notni tekst. One se odnose na ritam, naglo menjanje tempa, specifičan način izvođenja trilera, novi melodijski koncept dela, specifično akcentovanje određenih delova u notnom tekstu, što je sve, naravno, bilo praćeno pokretima koje smo definisali i analizirali. Na ovaj način Guld je doprinosa drugačijoj zamisli dela. Time se zaključuje da Guldovo izvođenje pripada performativnom tipu izvođenja jer ne otkriva samo specifičnu interpretaciju jednog pijaniste, već predstavlja novu pijanističku tehniku koja ima šire značenje i koje se može primeniti na različitim nivoima izvan samog izvođaštva. Drugim rečima, u ovom dubokom procesu analize prenose se specifične, radikalne muzičke misli kroz upotrebu razuma i racionalnog pristupa muzici, stvarajući novu vrstu pijaniste – performera. Guldova interpretacija dela postaje samo jedan od puteva za sve moguće verbalne *otvore* van samog pijanističkog tumačenja, dok izvođenje na klaviru nije samo puki događaj već vrsta ispoljavanja individualnog izvođačkog akta. Glen Guld nije dela izvodio već ih je ponovo stvarao.

²⁶ Ibid, 115.

The Analysis of Glenn Gould's Performance

Abstract: New ways of performance have marked the 20th century, thereby there is the increasing number of those that complement and expand this discourse, both on the theoretical and creative level. Through the use of historical and theoretical analysis, this paper attempts to contribute to a better understanding of performance studies, performative and performativity. In this paper, the distinction between the performative and interpretative ways of performing a musical composition is emphasized. Special attention is given to the semiotic analysis of Glenn Gould's piano movements, which have often been criticized without an attempt to explain their meaning. This paper demonstrates that the relationship between Gould's gesticulation and the structure of music notation does exist, which consequently opens the door to the new aesthetics which is presented to the audience.

Keywords: performance, performance studies, performative, performativity, Glenn Gould, gesticulation