

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI  
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU  
**MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - MASTER RAD**

Mina Šuković

**Odnos između dekonstrukcije i muzike:  
instrumentalni teatar *Istar* Ivana Brkljačića kao primer muzičke  
dekonstruktivističke delatnosti**

Beograd, 2018.

## Sadržaj

### Reč autorke / 713

1. Uvod / 714
2. Dekonstrukcija / 716
3. Dekonstrukcija i muzika / 728
4. Čitanje *Istara* / 742
  - 4.1. Dramski i scenski elementi muzike u instrumentalnom teatru / 745
  - 4.2. Uloga autocitata i citata u *Istaru* / 752
5. Umesto zaključka / 764
6. Literatura / 769
7. Prilog / 773

### Indeks / 790

### Summary / 792

### Beleška o autorki / Note on the author / 794

## Reč autorke

Ovaj rad nastao je pod mentorstvom prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman u okviru master studija, a odbranjen je tokom 2015/2016. godine sa najvišom ocenom.

Interesovanje za upoznavanje i istraživanje o dekonstrukciji u okviru filozofskog diskursa poteklo je od vrlo inspirativnih predavanja prof. dr Miška Šuvakovića kome dugujem veliku zahvalnost pri prikupljanju literature o samoj dekonstrukciji i o vezi između dekonstrukcije i muzike. Uviđanjem da je dekonstrukcija jedna od pravaca koji su oblikovali savremeni način razmišljanja i da je samim tim i inkorporirana u pisanja o muzici, bez da se takav način pisanja nazivao dekonstruktivističkim, pitanje koje se postavljalo u ovom radu jeste da li su onda i nesvesni procesi jednog savremenog kompozitora dekonstruktivistički. Moja teza u ovom radu jeste da muzička delatnost može biti dekonstruktivistička i da je instrumentalni teatar *Istar* Ivana Brkljačića produkt dekonstruktivističke muzičke delatnosti što je i objašnjeno u ovom radu.

Savlađivanje ove velike oblasti i „borba“ sa njom nije bio zahvalan poduhvat, ali su istraživanje i razmišljanja o ovoj temi i završni proizvod doveli do velike radosti i užitka. S tim u vezi, neizmerno sam zahvalna svom mentoru prof. dr Mirjani Veselinović-Hofman na smernicama i podršci koje mi je pružala tokom dugog procesa sazrevanja ove teme.

Na posletku, posebnu zahvalnost dugujem profesoru i kompozitoru Ivanu Brkljačiću na obezbeđenim partiturama i zvučnim zapisima svojih kompozicija, koje sam sa uživanjem upoznavala i analizirala. Njegovo već uveliko bogato stvaralaštvo je nešto što privlači pažnju svojim zanimljivim konceptima i sadržajnim kvalitetima i nadam se da će ovaj rad doprineti upoznavanju stvaralaštva ovog kompozitora i zainteresovati muzikologe da se više bave njegovim kompozicijama.

## 1. UVOD

Bavljenje kontekstom postmodernizma neizostavno podrazumeva upoznavanje sa dekonstruktivističkim praksama započetim primarno u filozofiji, a potom proširenim i na druge oblasti društvenih nauka i umetnosti. Kao delatnost koja je upisala svoju vrednost u postmodernizam, dekonstrukcija je ostavila uticaja i na umetničke prakse. U okviru muzičkog diskursa, dešavaju se promene i u metodološkom pristupu muzičkom delu i u stvaralačkom smislu. S jedne strane, američka nova muzikologija je od 80-ih godina XX veka, uvažavajući novine koje su se dogodile u oblastima filozofije i drugih humanističkih nauka pod uticajem poststrukturalističkih teorija, pomerila svoj formalističko-pozitivistički pristup ka izučavanju konteksta. To znači da je nova muzikologija počela da se bavi značenjem muzičkog dela i njegovom interpretacijom. S druge strane, evropska muzikologija je utvrdila svoju interdisciplinarnu interpretaciju, koja počiva na „potpunom rasterećenju od hijerarhijskih 'prepreka' generisanih pojmovima njenih graničnih, srodnih, pomoćnih... disciplina“.<sup>1</sup> Dakle, u osnovi, muzikološki metodološki pristup se zasniva na potencijalno ravnopravnom korišćenju različitih disciplina u svrhu istraživanja muzičkih pojava. Interdisciplinarnost se ne zasniva ni na kakvoj šematski, unapred fiksiranoj hijerarhiji disciplina, već se u okviru pojedinačnog teksta, pri sagledavanju muzike može pristupiti iz bilo kog aspekta kojem je autor teksta privržen, pod uslovom da su argumenti validno obrazloženi. Ovi pristupi u muzikologiji omogućeni su dekonstruktivističkim i drugim praksama poststrukturalizma. One su vidljive i u načinu na koji su stvarana nova dela. Umetnička i muzička dela postmodernizma oslobađaju se hijerarhija koje su se uspostavljale u prethodnim periodima, odnosno, dekonstruktivistička razgradnja je postmodernističkim delima omogućila da se kreću po graničnim zonama, što znači po poljima nesigurnosti, ispitujući na taj način granice svojih dostignuća. Razmatranje odnosa između dekonstruktivističke i muzičke delatnosti će se, stoga, pokazati kao važno u razumevanju i tumačenju postmodernističkog konteksta.

---

<sup>1</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom: ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 49.

Prvo poglavlje ovog rada bavi se upoznavanjem sa osnovnim zamislima dekonstrukcije i sa terminima kojima ona operiše, a koji su bitni za razumevanje njene uloge u muzičkom diskursu. U drugom poglavlju se razmatra odnos između dekonstrukcije i muzike kroz sagledavanje tekstova autora koji su se pozivali na dekonstruktivističku delatnost u svojim tumačenjima muzike i muzičkog dela. Poslednje poglavlje ovog rada nudi jedno tumačenje načina na koji je dekonstrukcija u okviru postmodernizma uticala na stvaranje i koncepciju muzičkog dela. Instrumentalni teatar *Istar* Ivana Brkljačića je primer muzičkog dela koje se uspostavlja tako što dekonstruiše neke od postojećih hijerarhija koje su odvajale teatarske elemente od muzičkih, ili umetničku muziku od popularne muzike. Svojim specifičnim konceptom i svojom nascencijom, odnosno realizacijom na sceni, *Istar* je primer dekonstruktivističke transformacije prethodno ustanovljenih znanja, koja se u ovoj kompoziciji iznova invencijski konstituišu.

## 2. DEKONSTRUKCIJA

Dekonstrukcija kao delatnost koja se primenjuje i na diskurs muzike, potekla je od jednog načina čitanja koji je Žak Derida (Jacques Derrida) primenjivao na filozofske tekstove, ali i na druge tekstove iz oblasti humanističkih nauka. Ovaj francuski filozof se od 60-ih godina XX veka u svojim radovima bavio razgradnjom metafizike, odnosno, dominantnog diskursa kojim je, po njegovim uvidima, bila prožeta zapadnoevropska filozofija. Derida je kroz svoje radove pokazivao da se metafizička tradicija bazira na uspostavljenim hijerarhijskim opozicijama, u kojima jedan pojam nosi primat nad drugim. Uočavanjem i razotkrivanjem ideoloških konstrukcija u nekom tekstu, koje su dovele do uspostavljanja takvih hijerarhija, dekonstrukcija može da nastupi u svom punom potencijalu. Dekonstruktivna misao, služeći se paradoksalnim tvrdnjama, teži tome da ukaže kako su dominantni hijerarhijski pojmovi zapravo zavisni od onih koje žele da potisnu. Razgrađivanjem ove hijerarhije, dekonstrukcija ne negira i ne odbacuje ove pojmove, već ih razrađuje kako bi se njihove funkcije promenile.<sup>1</sup> Ako bi se paru suprotnih pojmova samo zamenila mesta, pri čemu bi se istaklo ono što je bilo potisnuto i marginalno, nova hijerarhija bi i dalje postojala, a sa njom i metafizičke implikacije koje taj sistem sa sobom nosi. Stoga, „dekonstrukcija nije obično strateško preokretanje kategorija koje inače ostaju jasno razgraničene i nepromenjene. Ona nastoji da razori i dati poredak prioriteta i sam sistem pojmovnih suprotnosti koji taj poredak omogućuje“.<sup>2</sup> Na taj način, dekonstrukcija postavlja sumnju u sam temelj disciplina kojima se ljudi bave, razlažući celovit naučni identitet koji se uspostavlja u svakoj naučnoj instituciji.<sup>3</sup> Ovo znači da dekonstrukcija sadrži u sebi jaku političku i socijalnu angažovanost, iako je ovaj njen aspekt često bio osporavan.

---

<sup>1</sup> Up. Dragan Kujundžić, *Dekonstrukcija: jedna vesela nauka*, Novi Sad, *Letopis matice srpske*, knj. 435, sv. 2, 1985, 207–208.

<sup>2</sup> Kristofer Noris, *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride* (prev. Jasmina Miličević), Beograd, Nolit, 1990, 51.

<sup>3</sup> Nav. prema: Predavanje Miška Šuvakovića održano na Univerzitetu umetnosti u Beogradu 2. novembra 2013. godine. I sam je Derida izjavio: „Kada analizirate pretpostavke na kojima počivaju ugled i moć akademskog sveta (takođe ugled i moć sveta kulture i politike) vi u stvari ugrožavate same temelje autoriteta.“ Vidi u: Slobodan Blagojević, *Derida (čitanje i disanje)*, Tekst 2a: Jacques Derrida, *Delo* br. 1–2, Beograd, Nolit, 1992, 358.

Kao filozofska delatnost, Deridina dekonstrukcija se javlja kao jedna od mnogih teorijskih i filozofskih pojava koje nastaju 60-ih godina, obuhvaćenih zajedničkim nazivom poststrukturalizam. Počeci onoga što će se kasnije nazvati poststrukturalizam, javili su se kod jednog broja francuskih autora, između ostalih i Žaka Deride, prvo kao autokritika i evolucija strukturalizma, što znači da su ovi autori svoje prethodne postavke ponovo razmatrali, dovodili u pitanje i iz njih razvijali nova tumačenja. Već 70-ih godina XX veka, poststrukturalizam postaje vodeći univerzitetski diskurs, a kasnije se tumači kao teorija postmodernizma.<sup>4</sup> U okviru ove struje, dekonstruktivna misao se krajem 60-ih i tokom 70-ih godina prenosi na američko područje, gde u radu Jejlske škole, čiji su predstavnici Pol de Man (Paul de Man), Džefri Hartman (Geoffrey Hartman), Dž. Hilis Miler (J. Hillis Miller) i Harold Blum (Harold Bloom), dobija internacionalno priznanje. Kao vanredni profesor, Derida tokom tih godina predaje na univerzitetima Jejl (Yale) i Džons Hopkins (Johns Hopkins), te broj njegovih sledbenika među američkim kritičarima raste. Međutim, ova četiri književna kritičara i teoretičara bili su među prvima koji su ozbiljno tumačili dekonstrukciju i koji su se najbliže poistovetili sa Deridinom mišlju. Oni su u Deridinoj dekonstrukciji prepoznali način kako da prevaziđu formalističku i pozitivističku novu kritiku, koja je bila razvijena u američkoj književnosti 50-ih i 60-ih godina. Iako su ovi kritičari, pored Deride, bili zaslužni za široku recepciju dekonstruktivne misli, njihovi radovi su bili nešto drugačiji od strogog Deridinog stila za koji se on zalagao. Najverniji i najbliži Deridinom stilu pisanja bio je Pol de Man, koji je postao najistaknutiji predstavnik Deridine dekonstrukcije.<sup>5</sup>

Dekonstrukcija se pojavljuje u kontekstu strukturalizma, što znači da se prevashodno bavi jezikom i delovanjem jezičkih sredstava na postojeće sisteme mišljenja. Naime, u strukturalističkoj teoriji, jezik se tumači kao sistem koji „nosi sa sobom čitavu jednu zamršenu mrežu utvrđenih značenja“, pa je saznanje o svetu „na jedan nerazlučiv način oblikovano i uslovljeno jezikom koji služi za predstavljanje

---

<sup>4</sup> Up. Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 587.

<sup>5</sup> Up. Kristofer Noris, nav. delo, 119–121.

tog sveta".<sup>6</sup> To znači da svet ili realnost ne možemo spoznati na direktan i neposredan način, već se moramo baviti jezikom da bismo došli do saznanja koja, ipak, ostaju u okviru zakonitosti našeg uma i razumevanja. Zbog toga su strukturalisti svoje područje istraživanja pomerili sa fenomenologije i egzistencijalizma na strukturu jezika. Ovo je bila polazna tačka strukturalističke teorije i francuskog lingviste Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure), koji je bio uticajan za začetak strukturalizma. Upravo je od de Sosira Derida razvio pojam razlike koji je postao jedan od ključnih termina dekonstruktivističke delatnosti. Bavljenje jezikom, jezičkim figurama i retoričkim strategijama koje su uočljive u nekom tekstu, postalo je osnovno oruđe Deridinih tekstova. U svojim tekstovima kroz kritički dijalog sa tekstovima drugih filozofa, Derida je težio da pronađe jezička sredstva koja deluju u tim tekstovima i da pokaže da su se autori u svojim pretpostavkama i dokazivanjima služili retoričkim strategijama koje mogu da se pobiju. Čitajući tumačenja drugih filozofa, Derida je razvijao svoja stanovišta o jeziku, govoru i pismu dekonstruišući tekstove tih filozofa pojmovima i terminima koji su sami koristili. To znači da je on smatrao da jezik ima razgrađujuće uticaje na sistem mišljenja, čak i na filozofske sisteme mišljenja, i da su „različiti načini retoričke analize, ranije primenjivani uglavnom na književne tekstove, u stvari neophodni za čitanje *svakog* diskursa, uključujući i filozofski".<sup>7</sup> Zbog toga, Deridine tekstove povezuju i sa diskursom književne kritike i sa filozofskim diskursom. Zapravo, bilo koji tekst koji u sebi sadrži binarne opozicije, čija se hijerarhija zasniva na metafizici porekla i prisustva, može se dekonstruisati. Njegova bazična ideja bila je ta da je ono što se u tekstu predstavlja kao dominantno u stvari samo potiskivanje onoga što je sporedno glavnoj zamisli teksta i tek na bazi lociranja opozicija centralno-marginalno, koje se uočavaju u tekstu, može da se primeni dekonstrukcija. Derida je zapažao šta bi to u tekstu bilo redukovano, odnosno marginalizovano, da bi ono što je dominantno mogao da dovede u pitanje.

Međutim, dekonstrukcija nije u potpunosti nova pojava u istoriji filozofije. Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche) je bio jedan od najoštrijih kritičara zapadne

---

<sup>6</sup> Isto, 20.

<sup>7</sup> Isto, 36–37.



filozofije, čiji su tekstovi prožeti kritikom metafizike. On je došao do zaključka da filozofski diskurs počiva na retoričkim sredstvima i da je „mišljenje uvek i neodvojivo povezano sa retoričkim sredstvima na koja se oslanja“,<sup>8</sup> pa se ne može tvrditi postojanje jedne istine, jer bi svaka takva tvrdnja bila prožeta istim tim strategijama ubeđivanja koje su uspostavile premoć nad suparničkim. Niče u svakom smislu sumnja u znanje i istinu, uključujući i sopstveno znanje i sopstvenu istinu, iako se ne može u potpunosti osloboditi ukorenjenih konvencija mišljenja koje želi da pobije, jer te konvencije, kao što Derida smatra, „duboko prožimaju logiku i komunikativnu strukturu jezika“.<sup>9</sup> Iz navedenog se može zaključiti da se Ničeov i Deridin stil pisanja u velikoj meri prožimaju i prepliću, pa iako Niče ne definiše svoj stil pisanja kao dekonstruktivistički, on se bavi temama kojima Derida započinje razgradnju zapadne metafizike. Iako seže do nemačkih filozofa romantizma, ideja da je jezik metaforičan u svojoj osnovi, jeste polazište od kog i Derida i Niče ispituju pretpostavke na kojima nastaju sistemi filozofskog mišljenja od Platona i Sokrata naovamo. Smatrajući da je filozofija svoje pravo na dominantni i vladajući diskurs uspela da sačuva zbog toga što je prikrivala svoje poreklo u metafori, Derida je započeo razgradnju čitave filozofije dekonstrukcijom tih metafora koje se nalaze u samom razumu.<sup>10</sup> Pošto dekonstrukcija pripada mnogo većem pokretu ideja nastalih pod nazivom poststrukturalizam, ona nije usamljena u svojoj kritici metafizike, već zajedno sa teorijskom psihoanalizom Žaka Lakana (Jacques Lacan), analizom moći Mišela Fukoa (Michel Foucault), raspravama o razlici i ponavljanju Žila Deleza (Gilles Deleuze), teorijom simulacije Žana Bodrijara (Jean Baudrillard) i drugih, na zaostavštini Ničea, Hajdegera (Martin Heidegger), Frojda (Sigmund Freud) i jezičkog obrta koji se dogodio u filozofiji u prvoj polovini XX veka, dovodi u pitanje zapadnoevropsku filozofsku tradiciju.<sup>11</sup>

Dekonstrukcija Žaka Deride, s jedne strane, u svojoj delatnosti povlači sa sobom veliko poznavanje istorije zapadne filozofije, jer termine kojima operiše preuzima iz tekstova koje dekonstruiše, ali ih proširuje i prilagođava za svoje

---

<sup>8</sup> Isto, 84.

<sup>9</sup> Isto, 80.

<sup>10</sup> Up. isto, 81–85.

<sup>11</sup> Novica Milić, *ABC dekonstrukcije*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1998, 35–36.

potrebe. Stoga se u dekonstruktivističkom diskursu može pronaći veza sa autorima čije tekstove Derida podvrgava dekonstrukciji. Deridina dekonstrukcija ne nosi sa sobom negativnu redukciju, odnosno, razaranje svih prethodnih postavki zapadne filozofije, već se ona oslanja na njih i na njihova tumačenja i predlaže jedan tip čitanja koji proširuje i transformiše postojeća znanja. Dekonstrukcija „se vraća postojećim znanjima, kako bi ih preuzela, preobrazila i iznova (invencijski) konstituisala služeći se potencijama koje su ta znanja odbacila kao suvišne (kao otpore)“.<sup>12</sup> Zbog toga se u Deridinoj retoričkoj igri mogu naći reči i termini koji vode poreklo od drugih autora. Na primer, sama reč *dekonstrukcija* se Deridi ukazala kada je hteo da prevede i prilagodi hajdegerovsku reč *Destruktion* ili *Abbau*.<sup>13</sup> S druge strane, Derida ukazuje na to da „dekonstrukcija postoji, to je događaj koji ne čeka odluku, svest ili organizaciju subjekta, pa čak ni savremenost“,<sup>14</sup> što implicira to da Derida odbija da ograniči delatnost dekonstrukcije i redukuje je na skup pravila, metod ili čin, koji bi mogao da se primeni na neku drugu situaciju, jer bi to značilo da u njoj ima nečeg pasivnog i ograničavajućeg.<sup>15</sup> Zapravo, Derida odbija da odredi značenje dekonstrukcije upravo zbog toga da je ne bi zatvorio u pojmovni krug metafizike. Neodređenost značenja jeste nešto ka čemu Derida teži u svojim tekstovima i ta neodređenost je proizvedena upravo dekonstruktivnom delatnošću. Pored toga, ova Deridina misao govori i o prirodi dekonstrukcije, o tome da ona može da se dogodi u bilo kom kontekstu, bez svesti da se taj događaj definiše kao dekonstruktivistički, pa nije ni neobično što Novica Milić, na primer, dekonstrukciju naziva invencijom otpora, odnosno, „uvidom ili idejom invencije tamo gde tekst interveniše nekim otporom“.<sup>16</sup> Ta invencija može da nastane zbog arbitrarnosti značenja koju jezik sa sobom nosi, kako je ustanovio de Sosis, pa se otpor odnosi na one elemente u nekom tekstu koji nisu tako lako odredljivi, koji su neizvesni i problematični i koji time „pružaju otpor“ svođenju na jedno značenje. Dekonstrukcija posvećuje pažnju upravo tim elementima, nastojeći da objasni „kako činoci otpora u tekstu

---

<sup>12</sup> Isto, 26.

<sup>13</sup> Up. Žak Derida, Pismo japanskom prijatelju, (prev. Dragan Kujundžić), Novi Sad, *Letopis matice srpske*, knj. 435, sv. 2, 1985, 210.

<sup>14</sup> Isto, 213.

<sup>15</sup> Isto.

<sup>16</sup> Novica Milić, nav. delo, 11.

predstavljaju upravo ono što tekstu daje status neke invencije, novog, drukčijeg, produktivnog<sup>17</sup>. Zbog snage sopstvene invencije, dekonstrukcija se može naći u različitim kontekstima, kod mnogih mislilaca, iako ne pod tim imenom, pa tako Novica Milić govori o Heraklitovoj dekonstrukciji, a Slobodan Blagojević o budističkoj dekonstrukciji.<sup>18</sup> Koliko god ovo pripisivanje dekonstrukcije i drugim misliocima i pravcima mišljenja bilo ispravno ili ne, u činjenju tih poduhvata uočljiv je snažan uticaj Deridine misli.

Žak Derida je tokom svog života objavio preko četrdeset knjiga i više od stotinu eseja u kojima je dekonstruisao filozofiju metafizike. Jedna od prvih knjiga koja je imala velikog uticaja na recepciju dekonstrukcije i na koju drugi autori najviše referiraju kada govore o dekonstrukciji bila je *O gramatologiji*<sup>19</sup> iz 1967. godine.<sup>20</sup> U ovoj knjizi Derida dekonstruiše binarne opozicije pismo/glas, koje pronalazi u tradiciji filozofije. U istorijsko-metafizičkom razdoblju filozofije, koje započinje ne samo sa Platonom, već i od predsokratovaca, pa sve do Hajdegera, Derida uočava dominaciju pojma glasa nad pojmom pisma, koju on naziva logocentrizmom ili metafizikom fonetskog pisma.<sup>21</sup> Kako Derida objašnjava, uspostavljena hijerarhija se zasniva na tome da je glas ili govor u direktnoj vezi sa dušom, kao simbol stanja duše, te simbol bića i prisustva. U antičkog grčkoj filozofiji ti pojmovi su bili obuhvaćeni pod imenom logos, što znači da se smatralo da su govor, misao, um, duša, biće, prisustvo i istina u neposrednoj vezi jedni sa drugima, da proizlaze jedni iz drugih. Istorija metafizike je, po Deridininim uvidima, uvek određivala logosu poreklo istine, a pojmu pisma su se dodeljivale uloge izvedenog oblika izražavanja u odnosu na govor i dopune govornog jezika.<sup>22</sup> Razlog za marginalizaciju pisma grčki filozofi pronalaze u njegovom udaljavanju od prvobitnog prisustva. Smatrali su da je pismo, već u času nastanka, odsutno od onog ko ga je napisao, jer funkcioniše nezavisno od prisustva autora, pa se u tom odsustvu ne može kontrolisati njegovo značenje, odnosno, može se nenamerno ili namerno pogrešno protumačiti. Zapravo,

<sup>17</sup> Isto, 14.

<sup>18</sup> Up. isto, 15. Više o tome u: Slobodan Blagojević, nav. delo, 357–358.

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

<sup>20</sup> Iste godine objavljene su još dve vrlo značajne i takođe uticajne Deridine knjige *Pisanje i razlika* (*L'écriture et la différence*) i *Glas i fenomen* (*La voix et la phénomène*).

<sup>21</sup> Up. Žak Derida, *O gramatologiji* (prev. Ljerka Šifler-Premec), Sarajevo, Veselin Masleša, 1976, 9–10.

<sup>22</sup> Up. isto, 14–15.

pismo je smatrano opasnim, jer kao takvo nije bezbedno za prenošenje autorove namere, dok to nije slučaj sa govorom, tj. živom rečju – ona, po njihovim uverenjima, nastaje u isto vreme kad i misao, prenosi misao i onaj koji je govori može na licu mesta da ispravi njene nedostatke. S druge strane, pismo predstavlja transkripciju govora, pa je kao takvo još udaljenije od misli, ono je u dvostrukom udaljenju, jer već predstavlja znakove znakova misli ili namera. Pošto predstavlja udaljenje od izvorne namere, odnosno, prvobitnog prisustva, pismo je smatrano spoljašnjim, predstavljalo je veštačku spoljašnjost, nešto što dolazi izvan, kao dodatak. Ukratko, tradicija metafizike smatra da se pismo mora ograničiti na puki, spoljašnji dodatak glasu kao živoj reči, a da se govor mora usmeriti ka logosu kao predstavniku prisustva.<sup>23</sup> U knjizi *O gramatologiji*, kroz čitanja Rusoa (Jean Jacques Rousseau) i Levi-Strosa (Claude Levi-Strauss), Derida pokazuje da se i u njihovim tekstovima uočava postojeći logocentrizam. Ruso, kao nastavljač metafizičke tradicije, takođe tvrdi da je pismo dodatak govora, ali da stvara novu vrednost, jer pripada kulturnoj tvorevini. Derida se u svom tekstu bavi upravo ovom figurom koja ima više naziva – dodatak, dopuna, suplement, nadomestak i zamena, i koja zauzima središnje mesto u Rusoovim tekstovima. Derida polazi od Rusoovih iskaza, ukazujući da ova figura ima značenje koje isklizava iz postojeće logike mišljenja. Figura dodatka ili nadomestka označava u isto vreme „nešto što se jednostavno dodaje kao neki višak, ali i nešto što otkriva nedostatak u samoj suštini“.<sup>24</sup> Funkcija nadomestka ili dopune je dvojaka – u odnosu na ono na šta se dodaje, nadomestak predstavlja višak vrednosti, jer se dodaje punoći koja bi morala da bude sama sebi dovoljna (pošto govor predstavlja punu prezentnost, pismo je spoljašnji dodatak, koji stvara višak vrednosti), ali istovremeno funkcija nadomestka je da nadomešta, što znači da se on dodaje, ali ne kao višak, već se dodaje umesto nečega. U ovom slučaju on se ne dodaje pozitivnom prisustvu, samodovoljnoj punoći, već otkriva nedostatak u tom prisustvu, prazninu koju dopunjava. Međutim, ovo dopunjavanje je i dalje spoljašnje u odnosu na ono što zamenjuje, odnosno dopunjava, pa celina ne može da odredi dodatak kao svoju drugost, jer taj dodatak dolazi na njeno mesto. Ovo drugo

<sup>23</sup> Up. Novica Milić, nav. delo, 21–22.

<sup>24</sup> Neka pitanja i odgovori (Jacques Derrida), Tekst 2b: Jacques Derrida, *Delo* br. 3–4, Beograd, Nolit, 1992, 39.

značenje dodatka ukazuje na to da je svaka punoća ispunjena prazninom koju nadomešta ovaj dodatak. „Dodatak je ono što i označava nedostatak 'prisustva', ili zauvek izgubljenog stanja punoće, i nadoknađuje taj nedostatak stavljajući u dejstvo sopstvenu ekonomiju razlika“.<sup>25</sup> Zbog toga Derida smatra da nije moguće spoznati poreklo, početak ili izvor stvari i sveta, jer se na izvoru nalazi dodatak koji ispunjava taj nedostatak. Ono što metafizička tradicija smatra punim prisustvom ili izvorom u govoru, razoreno je na samom izvoru dodatkom pisma. Na taj način, Derida potvrđuje da pismo čini dodatak govora, ali u isto vreme pokazuje da je govor u svom poreklu jedna vrsta pisma. Dodatkom, Derida pokazuje da je neposrednost izvedena i da „sve počinje iz sredine, i to je ono što je neshvatljivo razumu“.<sup>26</sup> Derida uočava da se oba značenja dodatka nalaze u Rusoovim tekstovima i smatra da se ta značenja ne mogu odvojiti jedno od drugog. Deridina dekonstrukcija se sastoji u tome da pokaže da čitanje nekog teksta treba da utvrdi odnos između onoga čime autor nekog teksta vlada i onoga čime ne vlada u jeziku koji koristi i da utvrđivanje tog odnosa treba da otvori čitanje.<sup>27</sup> U slučaju Rusoa, Derida to postiže tako što pokazuje da autor u tekstu ne vlada značenjem dodatka, odnosno pisma, jer ako je dodatak zavisn od onog što nadopunjuje, znači da ne predstavlja prisustvo samo, međutim nije ni odsustvo, jer njegova uloga zamenjivanja stvara novi korpus, spoljašnji u odnosu na prethodni. Dodatak predstavlja i prisustvo i odsustvo, ali nije ni jedno ni drugo u potpunosti. Paradoksalno značenje dodatka zapravo izmiče binarnim opozicijama, jer se ne može svesti na jedno ustaljeno značenje. Derida se, na ovaj način, u svojim tekstovima trudi da odloži značenje i ukaže na razlike koje se stvaraju takvim čitanjem, čime otvara čitanje za bezbroj drugih tumačenja. Pored toga što Derida remeti uspostavljenu hijerarhiju između govora i pisma premeštajući granice pisma, on na taj način remeti čitav sistem, pa se zato dekonstrukcija smatra dvostrukim potezom. U stvari je u pitanju ista stvar – kao što su pojmovi u hijerarhiji zavisni jedan od drugog, jer bez jednog drugi ne može da se odredi i definiše, tako i razgradnja opozicija remeti sistem koji je uspostavljen na osnovu tih opozicija.

---

<sup>25</sup> Kristofer Noris, nav. delo, 58.

<sup>26</sup> Žak Derida, *O gramatologiji*, nav. delo, 206.

<sup>27</sup> Up. Novica Milić, nav. delo, 31.

Sličnu stvar Derida čini u knjizi *Istina u slikarstvu*,<sup>28</sup> objavljenoj 1978. godine. U poglavlju pod naslovom *Parergon*, Derida, između ostalog, raspravlja o okvirima kroz kritičko čitanje Kanta (Immanuel Kant). Razvijajući Kantovo mišljenje da je okvir za slike parerga, odnosno ukras ili ulepšavanje, pa ne pripada u potpunosti slici kao njen integralni, unutrašnji deo, već je spoljašnji dodatak, Derida smatra da parergon nije „ni jednostavno spolja, ni jednostavno unutra“,<sup>29</sup> on je na rubu, predstavlja granicu između unutrašnjeg i spoljašnjeg. Ovde se lako uočava da parergon Derida tretira na sličan način kao i dodatak u *Gramatologiji*. Parergon, piše Derida, „uključuje nešto što je suvišak, što je spoljašnje vlastitom polju /.../, ali čija transcendentna spoljnost stupa u igru, graniči, dotiče, dodiruje, požuruje samu granicu i interveniše samo u meri u kojoj ta unutrašnjost nedostaje“.<sup>30</sup> Dakle, Derida smatra da parergon ili ram slike označava nedostatak u samom radu, nedostatak same slike, pa ima važniju ulogu od ukrasa ili ornamenta, kako to Kant smatra. Parergon je „upravo odvajanje koje se teško može odvojiti“,<sup>31</sup> jer kada bi se odvojio parergon pokazao bi se nedostatak unutrašnjosti dela, pa taj nedostatak dela čini parergon neophodnim i konstitutivnim za samo jedinstvo dela. Tako, ram slikarskog platna u odnosu na sliku, na delo, pripada opštem kontekstu (jer se postavlja na zid nekog prostora), a u odnosu na taj kontekst, ram se stapa sa delom. Isto kao i dodatak, parergon nema svoje definisano mesto, nesvodljiv je na binarne opozicije. Na ovaj način Derida dekonstruiše par suprotnosti spoljašnje/unutrašnje koju pretpostavlja čitava analitika estetskog suda, par forma/materija, ali i par delo/nedelo, jer ako granice i okviri treba da utvrde postojanje dela i njegovo odvajanje od ostatka sveta, a one nisu odredive, „tada se samo delo nikada u potpunosti ne može nametnuti niti biti autonomno“.<sup>32</sup> Na osnovu ovih primera, pokazano je da je snaga dekonstrukcije u odlaganju identiteta, značenja i prisustva. U *Pismu japanskom prijatelju*, Derida je dao možda najbolje objašnjenje o tome šta je dekonstrukcija – „Jedan od glavnih uloga onoga što se u mojim tekstovima zove 'dekonstrukcija' jeste

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *Le vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

<sup>29</sup> Žak Derida, *Istina u slikarstvu* (prev. Spasoje Čuzulan), Nikšić, Jasen, 2001, 60.

<sup>30</sup> Isto, 62.

<sup>31</sup> Isto, 64.

<sup>32</sup> Adam Krims, Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (3), *Muzički talas*, br. 29/2001, Beograd, Clio, 59.

upravo ograničavanje ontologije, a pre svega ovog indikativa prezenta trećeg lica 'S je P'."<sup>33</sup>

Pored dodatka, parergona i pisma, Derida koristi i druge termine kojima stvara čitavu retoriku. Kao što je pokazano, tim terminima se Derida služi da bi sprečio pojmovno zatvaranje i svođenje na jedno, konačno značenje. Takav termin je i neologizam *différance*. Kao novostvorenu reč, Derida ovaj termin koristi kako bi uneo zabunu na nivou označitelja, jer se grafički opire svođenju na označitelja.<sup>34</sup> Naime, *différance* se u francuskom jeziku izgovara isto kao i *différence*, što znači razlika, ali grafičkom promenom jednog slova u ovoj reči, ona više ne upućuje na isto značenje. U srpskom jeziku *différance* se prevodi kao **razluka**. Zbog toga je njegovo značenje nejasno, te može samo da ukaže na potencijalno značenje, koje je negde između glagola razlikovati se i odložiti. „Ono po čemu Derida otvara novo poglavlje i u čemu nauka o gramatologiji nalazi uporište jeste stepen u kom razlikovati se postepeno prelazi u odložiti.“<sup>35</sup> To znači da igra označavanja uvek odlaže stvaranje značenja, možda, kako Kristofer Noris zaključuje „i do mere u kojoj se ono pretvara u beskonačno dopunjavanje“.<sup>36</sup> Kako se pojam pisma koji je razvijen u *Gramatologiji*, zasniva na pojmu razlike, Derida usložnjava svoje tumačenje, razvijajući pojam razlike kao razluku. Razlukom Derida ukazuje na vezu između razlike, odlaganja i napisanog znaka.<sup>37</sup> Polazeći od de Sosirove definicije da je jezik „diferencijalna mreža značenja“<sup>38</sup> ili „sistem razlika bez pozitivnih termina“,<sup>39</sup> Derida ukazuje na to da znak sa sobom nosi razliku i da odlaže značenje i prisustvo. Naime, karakteristika znaka je da se može ponoviti bezbroj puta, a to svojstvo ponavljanja mu obezbeđuje udaljavanje od prvobitnog značenja, nezavisnost

<sup>33</sup> Žak Derida, *Pismo japanskom prijatelju*, nav. delo, 214.

<sup>34</sup> Derida na ovaj način kritikuje i de Sosirovu podelu znaka na označitelja (izgovorena ili napisana reč) i označeno (pojam na koji reč ukazuje, mentalna slika). De Sosir je takođe ustanovio da je veza između označitelja i označenog proizvoljna. Ono što Derida kod de Sosira kritikuje jeste njegov stav o prioritetu govornog u odnosu na pisani jezik, koji Derida pronalazi upravo u ovoj distinktivnoj podeli na označeno i označitelja. Naime, pošto se označeno odnosi na ono što je spoznatljivo samo umom, a označitelj na čulno, Derida pokazuje da označeno ukazuje na logos i da je sa njim sjedinjeno. Zbog toga Derida kritikuje i lingvistički znak i ovu podelu, smatrajući da ostaju u domenu metafizičke tradicije. Više o tome u: Žak Derida, *O gramatologiji*, nav. delo, 18–27.

<sup>35</sup> Kristofer Noris, nav. delo, 52.

<sup>36</sup> Isto.

<sup>37</sup> Up. Miško Šuvaković, nav. delo, 624.

<sup>38</sup> Isto, 43.

<sup>39</sup> Novica Milić, nav. delo, 38.

njegovog prvog pojavljivanja. Kada se znak ponovi u nekom drugom kontekstu to znači da on može da se odvoji od svog prvobitnog porekla i značenja i da poprimi neko sasvim drugo značenje. Neograničenost značenja koju znak sa sobom nosi i uspostavlja putem ponavljanja jeste suštinska karakteristika tog znaka. „Od časa kad znak ode, a to je čas jezika, znak nosi sa sobom intenciju, prenosi je, a to znači i – odnosi, kalemeći je na drugog, u našoj odsutnosti, povezujući intenciju značenja sa drugim, tuđim intencijama i značenjima, tako da čak može biti pojmljen obrnuto od naše početne namere.“<sup>40</sup> Zato znak može samo da nosi trag prvobitnog prisustva, on ne može da označava prisustvo samo, pa je mogućnost da se drugačije razume suština samog znaka.<sup>41</sup> Taj trag mu i omogućava razliku, odnosno, mogućnost razlikovanja koje poprima kroz svoje ponavljanje, pa su značenja znaka vremenska odgoda onoga na šta ukazuje.<sup>42</sup> Na ovom mestu se pojavljuje još jedan termin kojim Derida odlaže značenje i prisustvo – a to je **trag**. Trag je još jedna u nizu figura koje ne mogu da se svedu na neki od para suprotnosti. Kao ni pismo, ni trag ne predstavlja punu prezentnost, ali nije ni u potpunosti odsutan. On ukazuje na odsustvo, na drugo i proizvodi prisutnost kroz svoje brisanje i odlaganje, jer prethodi prisutnosti. Ništa nije jednostavno prisutno ili odsutno, već „svuda postoje samo tragovi ili razlike“.<sup>43</sup> Tako se svaki znak uspostavlja na osnovu traga drugih znakova, a ulančavanjem ovih tragova znakova uspostavlja se ono što Derida naziva tekstem.<sup>44</sup> „Ne postoji ono izvan-tekstualno“<sup>45</sup> jeste često citirana Deridina rečenica koja govori o tome da stvarni život možemo upoznati samo kroz tekst – on je „zakon posredovanja svega što možemo misliti, saopštavati, na ovaj ili onaj način, jezikom znakom, subjektom, i u tom smislu – *tekstom*“.<sup>46</sup> Pored toga, tekst je i posredovanje „načina na koji se značenje proizvodi, razmenjuje, menja i prima u razlikujućim

<sup>40</sup> Isto, 37.

<sup>41</sup> Up. isto. 37.

<sup>42</sup> Up. Miško Šuvaković, nav. delo, 624.

<sup>43</sup> Isto, 742.

<sup>44</sup> Isto.

<sup>45</sup> Žak Derida, *O gramatologiji*, nav. delo, 207.

<sup>46</sup> Novica Milić, nav. delo, 31.



kontekstima kulture“.<sup>47</sup> Razvijajući teoriju o tekstu, tokom postmodernizma tekst se, sa lingvističkog koncepta, proširuje na bilo koji oblik ili produkt kulture. Svako umetničko, odnosno, muzičko delo može da se posmatra kao tekst, a na to je ukazao i Derida u *Gramatologiji* kada je objašnjavao da pojam pisma obuhvata i druga umetnička područja kao što su skulptorska ili muzička.<sup>48</sup>

Ovi termini, sa mnogim drugim koje Derida koristi kao zamene, učestvuju u građenju njegove retoričke igre. Neodređenost značenja koja je proizvedena dekonstrukcijom, poslužila je jednom broju kritičara da kažu kako ovi učinci dekonstrukcije slabe njenu mogućnost kulturne ili političke kritike.<sup>49</sup> Ipak, dekonstrukcija je tokom 70-ih, 80-ih i 90-ih godina našla svoju ulogu u različitim disciplinama, a Derida je tokom tih decenija nastavio da dekonstruiše i da se direktnije bavi političkim i društvenim pitanjima.<sup>50</sup> Uloga koju je dekonstrukcija odigrala u kontekstu muzičke nauke biće sagledana u sledećem poglavlju.

---

<sup>47</sup> Miško Šuković, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion art/Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010, 451.

<sup>48</sup> Up. Žak Derida, *O gramatologiji*, nav. delo, 17.

<sup>49</sup> Up. Adam Krims, *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (1)*, *Muzički talas*, br. 26/2000, Beograd, Clio, 105.

<sup>50</sup> Više o tome u: Isto.

### 3. DEKONSTRUKCIJA I MUZIKA

Kao otvorena, filozofska intervencija, dekonstrukcija je od kraja 70-ih godina XX veka počela da se primenjuje na različite diskurse i postala moda ili skup moda.<sup>1</sup> Čitavo postmodernističko razdoblje zapravo je obeleženo dekonstruktivističkim praksama u poljima filozofije, umetnosti, kulture i svakodnevnog života, što govori o njenoj popularnosti i širokoj upotrebi. U različitim diskursima i oblastima, dekonstrukcija se primenjivala i koristila na drugačije načine, nekad sasvim proizvoljno, a nekad vrlo strogo i dosledno, pa razlog za tako različitu upotrebu neki autori povezuju sa Deridinom mišlju da „dekonstrukcija nema postojano značenje“,<sup>2</sup> koja je iskorišćena i shvaćena na način da je sve dozvoljeno, te je zbog toga dekonstrukcija mogla da pronađe svoju ulogu u različitim kontekstima.<sup>3</sup>

Poslednjih decenija XX veka (od 80ih godina), u muzikološku disciplinu prodro je dekonstruktivistički način tumačenja pojava u muzici. U svojim tekstovima autori su počeli da primenjuju dekonstrukciju na muziku i muzička dela, ali i da dekonstruktivistički čitaju samu muzikološku nauku. To je dovelo do uspostavljanja raznovrsnih tumačenja muzike i obogatilo je muzikološku metodologiju. Obrtom od logocentričnog načina razmišljanja zapadne filozofije ka dekonstruktivističkom načinu razmišljanja i savremena muzikologija kao naučna disciplina promenila je metodološki pristup usled uvažavanja ovih promena koje su se desile u filozofskoj praksi. Na to je ukazala Mirjana Veselinović-Hofman 1998. godine u svom tekstu *Kontekstualnost muzikologije*.<sup>4</sup> Muzikologija kao nauka počela je da uključuje i dekonstruktivistički pristup u kontekstualna promišljanja muzike, između ostalog i zbog toga što, po mišljenju Mirjane Veselinović-Hofman, muzika sama u svojoj prirodi sadrži dekonstruktivistički princip, pa je „dekonstruktivistička inherencija muzike uslovlila poststrukturalističku inherenciju muzikologije“.<sup>5</sup> Zbog toga,

---

<sup>1</sup> Up. Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, nav. delo, 172.

<sup>2</sup> Branko Romčević, Stevan Vuković, *Dekonstrukcija – rasklapanje konteksta*, časopis za književnost i kulturu *Reč*, br. 51, Beograd, 1998, 69.

<sup>3</sup> Isto.

<sup>4</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Kontekstualnost muzikologije*, u: *Poststrukturalistička nauka o muzici*, specijalno izdanje časopisa *Novi Zvuk*, Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Muzički informativni centar, Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1998, 13–20.

<sup>5</sup> Isto, 14.

muzikologija se ne bavi više samo muzičkim delom kao autonomnom, zatvorenom akustičkom slikom, već se bavi muzičkim delom iz ugla socijalnog aspekta i različitih drugih aspekata, zapravo svega onoga što čini kontekst dela. Ono što se dogodilo sa američkom novom kritikom prelaskom iz pozitivizma i formalizma u dekonstruktivističko čitanje, dogodilo se i sa pozitivističkom muzikologijom koja se otvorila ka izučavanju muzičkih pojava u kontekstu.<sup>6</sup> Ipak, kako ističe Mirjana Veselinović-Hofman, muzikologija je „od samog svog konstituisanja, bila okrenuta problematici konteksta“,<sup>7</sup> jer njena kontekstualnost proističe već iz samog njenog odnosa sa disciplinama sa kojima se graniči. Iz toga se zaključuje da je muzikologija u osnovi interdisciplinarna nauka, pa se discipline putem čijeg se uodnošavanja tumači neka pojava u muzici, u zavisnosti od pojedinačnog istraživanja i interpretacije samog muzikologa, tumače kao glavne ili sporedne, tj. odnos tih disciplina nije unapred hijerarhizovan.<sup>8</sup> Dakle, interpretativno svojstvo muzikologije *uvek već* dekonstruiše hijerarhije koje bi mogle da se pojave uodnošavanjem različitih disciplina. Pored ovog tumačenja, razmatranje odnosa između dekonstrukcije i muzike može se naći u tekstovima autora kao što su Rouz Rozengard Subotnik (Rose Rosengard Subotnik), Marsel Kobasen (Marcel Cobussen), Stiv Svini-Tarner (Steve Sweeney-Turner), Adam Krims (Adam Krims), Miško Šuvaković, Vesna Mikić i mnogi drugi.

Rouz Rozengard Subotnik je bila među prvim muzikolozima koji su pokušali da uspostave vezu između dekonstrukcije i muzike. Kao američki muzikolog, Rouz Subotnik je poslednjih decenija XX veka počela da unosi u američku muzikološku disciplinu usmerenje ka kontekstualizmu, namesto formalističko-pozitivističkog usmerenja muzikologije koje je do tada bilo dominantno na američkom području.<sup>9</sup> Njena knjiga *Deconstructive variations: Music and Reason in Western society*,<sup>10</sup> sačinjena

---

<sup>6</sup> Up. isto, 14–15.

<sup>7</sup> Isto, 15.

<sup>8</sup> Up. isto, 16.

<sup>9</sup> Više o tome u: Mirjana Veselinović-Hofman, „Muzikološko klatno: Nova muzikologija, pitanja kritičizma i tekstualnog žanra – interdisciplinarni 'model' muzikološke kompetencije“, u: *Pred muzičkim delom – ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike XX veka: jedna muzikološka vizura*, nav. delo, 17–49.

<sup>10</sup> Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, London, University of Minnesota Press, 1996.

od četiri eseja napisanih u različito vreme, govori o transformaciji zapadne muzikologije kao discipline koja više ne tumači muziku kao autonomnu oblast, već muziku tumači u skladu sa aktuelnim dešavanjima u drugim oblastima kulture i društva. Rozengard Subotnik posebno ističe rad Frankfurtske škole i poststrukturalizam kao bitne odrednice onoga što je uticalo na to da se muzika više ne posmatra kao izolovana delatnost u okviru američke muzikologije. Rozengard Subotnik je, između ostalog, zaslužna za upoznavanje američkih muzikologa sa pisanjima Teodora Adorna (Theodor Adorno) kasnih 70-ih godina XX veka. U drugom poglavlju svoje knjige Rozengard Subotnik se bavi time na koji način Šopenov (Frederik Chopin) Prelid u A-duru može da se podvrgne dekonstrukciji. Esej *Kako Šopenov A-dur Prelid može da bude dekonstruisan?* napisan je 1987. godine i predstavljen iste godine na skupu Američkog muzikološkog društva. Do 1994. godine je doživeo brojne revizije i proširenja i prvi put je u konačnom vidu objavljen 1996. godine u okviru knjige *Deconstructive variations*. Ovaj esej govori o raspravi između dva gledišta čitanja muzičkog dela - o modernističkom i postmodernističkom čitanju Šopenovog A-dur Prelida. Ono što je Rouz Subotnik uradila u ovom eseju jeste to da je dekonstrukciju iskoristila kao metod za muzikološku analizu.<sup>11</sup> Godine 1986. Rouz Subotnik je kao gostujuć profesor držala kurs o muzici i dekonstrukciji na Gradskom univerzitetu u Njujorku (City University of New York, CUNY) i tu imala priliku da se susretne i upozna sa Deridom. On je bio iznenađen kada je shvatio da Subotnikova želi da primeni dekonstrukciju direktno na muziku, jer se dekonstrukcija primarno odnosila na verbalne tekstove, a Subotnikova je želela da dekonstrukciju primeni na neverbalni medij. Ne upoređujući muziku sa verbalnim tekstom, Subotnikova je želela da pokaže kakav oblik bi mogla da poprimi dekonstrukcija muzike.<sup>12</sup>

Autorka ističe da dekonstrukcija rezultira u bar dva koherentna čitanja jednog teksta koja sapostoje, ali koja ne mogu da se pomire među sobom.<sup>13</sup> Ona u svom tekstu nudi dva čitanja Šopenovog Prelida. Jedan, koji tumači Prelid kao jedinstvenu strukturu u kojoj marginalan, sekundaran sadržaj u delu autorka poistovećuje sa

---

<sup>11</sup> Up. isto, 84.

<sup>12</sup> Up. isto, 39-40.

<sup>13</sup> Up. isto, 66.

vrhuncem te kompozicije i drugi, poststrukturalistički, koji se zasniva na premeštanju uočenih opozicija u delu. U prvom čitanju autorka locira momenat u muzičkom materijalu koji je sekundaran, odnosno marginalan, zaključujući da su marginalni momenat i strukturalno jedinstvo zavisni jedan od drugog. Taj marginalni deo, koji je predstavljen jednim akordom u 12. taktu Prelida u stvari obezbeđuje strukturalno jedinstvo kompozicije. Ovaj akord obezbeđuje tonalno istupanje i jedino je mesto u kompoziciji koje ukazuje na drugu tonalnu oblast (na h-mol). Centralnim u delu, Subotnikova smatra muzički materijal koji potvrđuje tonalni centar, a marginalnim naziva tonalnu nestabilnost.<sup>14</sup> Prvo čitanje se bazira na vezi između centra i margine, a drugo čitanje, na aspektima marginalnog koje će zapravo biti pokazano kao primarno u delu uz pomoć muzičke analize. Ono što je sekundarno u Prelidu je suštinsko, ali baš zbog toga što je sekundarno predstavlja dodatak, sa svim svojim bitnim karakteristikama. Pored toga, autorka analizi ovog dela pridaje metaforično značenje i upoređuje ga sa individualnim ljudskim životom, u kome je sam Prelid metafora za život. Zapravo, autorka objašnjava da je prvo čitanje prelida primer da postoji struktura koju možemo nazvati značenjem, da Prelid ima status jedinstvene celine i da je on toliko realan da ne može da postoji ni u jednoj drugoj formi, dok drugo čitanje govori o tome da postoje bezbroj slučajnih značenja, premeštanjem i relativizovanjem opozicija primarno-sekundarno. Drugo čitanje označava jedno moguće tkanje koje može da ima i ne mora da ima značenje u kome se zvuk i struktura bitno ne razlikuju. Drugim čitanjem ona zaključuje da je smisao koji se pripisuje životu, posebno u patnji, ništa više od spleta potencijalnih okolnosti i događaja.<sup>15</sup> Vid primene dekonstrukcije na muziku koji je odabrala Rouz Rozengard Subotnik sastoji se u doslovnom primenjivanju dekonstruktivističkih koraka (lociranje opozicija, obrtanje te hijerarhije i utvrđivanje fikcionalnog statusa te opozicije) pri analizi muzičkog dela, čime se ta ista analiza obogaćuje novim tumačenjima muzičkog dela. Iako Subotnikova svoja tumačenja izvodi na osnovu tradicionalne muzičke analize, ona u tu analizu inkorporira dostignuća iz drugih društvenih oblasti, dajući jedan diskurzivni okvir muzičkom delu. Tumačenje

---

<sup>14</sup> Up. isto, 88-91.

<sup>15</sup> Up. isto, 141-147.

muzičkog dela koje se bazira na dekonstruktivističkim promatranjima, ostaje značajno kao jedan od prvih pokušaja da se u američkoj muzičkoj sredini pomeri i proširi fokus sa pozitivističko-formalističkog pristupa muzičkom delu na kontekstualni pristup, pa kao novina, dekonstrukcija još jednom ukazuje na svoj interventan status.

Na interventnost dekonstrukcije takođe ukazuje i Stiv Svini-Tarner u svom članku iz 1995. godine u kom pokušava da približi dekonstruktivističku delatnost muzikološkom diskursu. On ohrabruje muzikologe da se upuste u stvaranje veze između dekonstrukcije i muzike u cilju omogućavanja alternativnih perspektiva muzičke misli.<sup>16</sup> On u Deridinoj dekonstrukciji pronalazi ključan momenat za muziku. Kako je Derida smatrao da su reči nediskurzivne i da to ima neke veze sa nediskurzivnom zvučnošću, ali nije znao da li da tu nediskurzivnu zvučnost nazove muzičkom, Stiv Svini-Tarner ovoj Deridinoj nedoumici rasvetljava odgovor ukazujući na muzikalizaciju jezika koju je sproveo Džon Kejdž (John Cage) i time daje potvrđan odgovor Deridinoj zapitanosti. Ovim Svini-Tarnerovim tumačenjem se dodatno proširuje značenje dekonstrukcije u muzici, jer se ovakva Kejdžova praksa tumači kao dekonstruktivistička. Naime, Kejdž stvara konkretnu i vizuelnu poeziju tako što muzičkim i grafičkim komponentama jezika daje primat. Njegov cilj je bio da se svaki element govora doživi u svojoj posebnosti, gde se svaki segment jezika rasparčava i time se gubi transcendirajući element govora – njegov smisao. Time je Kejdž pokazao da je jezik pre svega ljudski artefakt i da jezik ima strukturu i značenja koja se ne mogu uhvatiti.<sup>17</sup> Na sličan način Derida smatra da je jezička komunikacija prekinuta nediskurzivnom zvučnošću, odnosno muzikom, što otvara put da muzika stupi u vezu sa dekonstruktivističkim praksama i što je još važnije, da dekonstruktivističke prakse stupe u vezu sa muzikologijom, zaključuje Svini-Tarner.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Up. Steve Sweeney-Turner, Speaking without Tongues, *The Musical Times*, Vol. 136, Musical Times Publication Ltd, April 1995, 185.

<sup>17</sup> Up. Filip Filipović, Beleške o Džonu Kejdžu, u: *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, (priredili Miša Savić i Filip Filipović), Beograd, Radionica SIC, xiii.

<sup>18</sup> Up. Steve Sweeney-Turner, nav. delo, 186.

S druge strane, Mirjana Veselinović-Hofman je uočila da „dekonstruktivistički mehanizam proizvodnje značenjske neizvesnosti stoji u samim temeljima postmoderne“<sup>19</sup> i da postoji mogućnost za relativno pouzdanu muzikološku vizuru uz pomoć dekonstruktivističkog mehanizma. Postmodernizam je, dakle, označen dekonstruktivističkom praksom i pod velikim je uticajem deridijanske misli i njegovog načina čitanja. Mirjana Veselinović-Hofman u svom tekstu smatra da dekonstrukcija može da se primeni na muziku u dva osnovna vida. Prvi vid upućuje na odnos 'verbalnog prema verbalnom' tj. teksta o tekstu o muzici, tačnije na dekonstruktivističko čitanje tekstova o muzici. Drugi vid, upućuje na odnos verbalnog teksta prema muzičkom tekstu, pri čemu se muzički tekst tretira po analogiji sa verbalnim tekstom, što znači primenu dekonstruktivističkog čitanja na notni tekst. Međutim, Mirjana Veselinović-Hofman odlučuje da se u svom tekstu bavi trećom mogućnošću primene dekonstrukcije – 'čitanjem' dekonstruktivističkog odnosa muzike prema muzici, muzičkog teksta prema muzičkom tekstu. Autorka je tlo filozofskog diskursa prenela u muzikološki diskurs i po analogiji sa suštinskim dekonstruktivističkim postavkama, dekonstruktivistički predstavila odnos između muzičkih tekstova. Tumačenje u kome muzika čita sebe samu na dekonstruktivistički način je, kako autorka objašnjava, metafora za logiku istorijskog razvoja muzike.<sup>20</sup> Naime, u tekstu autorka objašnjava da su muzički procesi koji dovode do stilskih promena takvi da uvek predstavljaju dekonstrukciju prethodno uspostavljene hijerarhije ili konvencije, a takva dekonstrukcija je omogućena oslanjanjima na prethodno razdoblje. Odvajanjem od njega i „čitanjem“ tog razdoblja na najrazličitije načine formira se novi stilski kontekst. „Stoga bi se čak moglo reći da muzički klasicizam kao 'tekst' sadrži i svoj – na primer romantičarski – 'kontekst'.“<sup>21</sup> Iako ova rečenica na prvi pogled možda zvuči paradoksalno, kao i mnogobrojne rečenice predstavnika dekonstrukcije,<sup>22</sup> ona upravo govori o tome da istorijsko-stilski procesi u muzici funkcionišu na dekonstruktivistički način, jer

<sup>19</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Muzika i dekonstrukcija* (zapis na marginama Deridine teorije), u: *Izuzetnost i sapostojanje*, (ur. Miško Šuvaković), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 11.

<sup>20</sup> Up. isto, 12.

<sup>21</sup> Isto, 12.

<sup>22</sup> „Ona (dekonstrukcija) u sebi nosi onu vrstu paradoksa koju to razmišljanje nalazi na delu ne samo u književnim tekstovima već i u kritici, filozofiji i svim vrstama diskursa, uključujući i sopstveni.“ Videti u: Kristofer Noris, nav. delo, 12.

dekonstrukcija podrazumeva da jedan tekst nastaje iz čitanja drugog teksta, da se u jednom tekstu pomnim čitanjem već može naći drugi tekst, kao što se, na primer, romantičarski (kon)tekst već nalazi u klasicističkom tekstu. Mirjana Veselinović-Hofman zastupa tezu po kojoj svaki muzički tekst na granicama stilskih promena, ili u graničnim zonama kako ih naziva Dragutin Gostuški, sebe tumači kao dekonstrukciju prethodnog muzičkog teksta. Dragutin Gostuški uočava da se dve stilske etape najčešće ne razlikuju dovoljno u trenutku pretapanja ili sukobljavanja i da se svaki takav trenutak u istoriji umetnosti naziva graničnom zonom.<sup>23</sup> Ovakvo tumačenje ide u prilog dekonstruktivističkom čitanju zbog toga što muzička ili umetnička dela nastala u graničnim zonama predstavljaju prelaz iz jedne utvrđene hijerarhije ka uspostavljanju druge, a taj prelaz Mirjana Veselinović-Hofman tumači kao proces obrtanja prethodno uspostavljene hijerarhije stilsko-formalnih procedura, odnosno relativizovanja opozicija. Kao primer takvog muzičkog dela, Mirjana Veselinović-Hofman navodi Šenbergovu Kamernu simfoniju op. 9. Tek u sledećoj etapi, u reprezentativnim formama stila ili pravca nastaje nova hijerarhija koja je uspostavljena preokretanjem prethodne.<sup>24</sup> Međutim, kako Derida tvrdi, suština njegove dekonstrukcije nije u tome da uspostavi novi poredak u sistemu ili naprosto da obrne opozicije, već da se oslobodi od ustaljenih i čvrsto utvrđenih pojmova opozicije ukazujući na otvorenost tih odnosa. Na to ukazuje i Mirjana Veselinović-Hofman kada tumači odnos između atematizma i tematizma u ekspresionizmu, napominjući da je tematizam na mestu sporednog člana „do te mere dopunjujući atematizmu, da ovaj bez njega ne bi ni postojao. Odnosno, to znači da su članovi polazne hijerarhije oslobođeni svojih suprotnosti.“<sup>25</sup> Dekonstrukcija tih opozicija dovela je do neoklasičnih i postmodernističkih grananja različitih značenja i značenjskih premeštanja svih produkata iz ukupnog muzičkog nasleđa. Ovim zaključkom Mirjane Veselinović-Hofman dolazimo do izjave sa početka teksta u kojoj je autorka naglasila da su temelji postmodernističke prakse u dekonstrukciji. To

---

<sup>23</sup> Up. Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti (prilog zasnovanju jedne opšte nauke o oblicima)*, Beograd, Prosveta, 1968, 29.

<sup>24</sup> Up. Mirjana Veselinović-Hofman, *Muzika i dekonstrukcija*(zapis na marginama Deridine teorije), nav. delo, 14.

<sup>25</sup> Isto, 14–15.



bi značilo da svako muzičko delo postmodernizma sadrži u sebi dekonstruktivistički mehanizam, ali i da svako muzičko delo postmodernizma može da se interpretira kao produkt dekonstruktivističke delatnosti.

Marsel Kobasen polazi od tumačenja Mirjane Veselinović-Hofman, u kojem je odnos između dekonstrukcije i muzike prebačen na sferu odnosa muzike prema muzici – na „dekonstrukciju muzike putem muzike“, ali nadalje tumači dekonstrukciju u muzici uz pomoć muzičara koji interpretacijom razgrađuje muzičko delo. Kobasenov pristup prema odnosu dekonstrukcije i muzike se ne zasniva, kako on kaže, na tome da pokaže drugačiji ugao gledanja na postojeće muzičke kompozicije, kako to većina muzikologa radi, niti da direktno primeni filozofske koncepte na muzičku praksu, već da pokaže da je dekonstrukcija oduvek bila deo muzičke prakse, samo što nije bila iskazivana tom terminologijom, što je kroz svoje tumačenje pokazala i Mirjana-Veselinović Hofman. Kobasen to pokazuje na primeru u kom je kompozitor i orguljaš Gerd Zaher (Gerd Zacher) preveo muzičku dekonstrukciju u zvuke, tako što je interpretirao i izveo isto muzičko delo na deset različitih načina.<sup>26</sup> U pitanju je kompozicija Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach) *Kontrapunkt I iz Umetnosti fuge*. Taj vid odnosa između dekonstrukcije i muzike može se naći u teorijskoj postavci Vesne Mikić, koja taj odnos naziva dekonstrukcijom muzike, gde se svakom interpretacijom već dekonstruiše muzičko delo, ali i dekonstrukcijom u muzici,<sup>27</sup> jer Kobasen polazi od toga da je sam muzički jezik *uvek već* otvoren za drugog, a na čitaocu, izvođaču ili slušaocu je da tu drugost učini vidljivom, čujnom ili opipljivom, jer je heterogenost teksta ono što omogućava različita čitanja.<sup>28</sup> Kobasen govori da muzikolozi uglavnom primenjuju dekonstrukciju na muziku da bi ostvarili novu interpretaciju postojeće muzike, dok on Zaherov projekat tumači kao dekonstruktivistički postupak. Polazeći od Deridine izjave da dekonstruktivistička praksa nije svesno htenje subjekta, pa da u skladu sa tim Zaher nije taj koji dekonstruiše, Kobasen

<sup>26</sup> Zaher je zapravo devet puta interpretirao kompoziciju tako što je aludirao na stil i dela drugih kompozitora, ne menjajući nijedan ton originalnog teksta, već koristeći različite tehnike izvođenja (promene registra, artikulacije, tempa, dinamike itd.).

<sup>27</sup> Up. Vesna Mikić, *Muzika i dekonstrukcija – mogući pristupi u: Glas i pismo – Žak Derida u odjecima*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005, 114–115.

<sup>28</sup> Marsel Kobasen, *Dekonstrukcija u muzici – Susret: Žak Derida – Gerd Zaher*, *Novi Zvuk*, br. 21, Beograd, 2002, 45–55.

govori o postojanju dekonstrukcije u samom tekstu, koji Zaher prevodi u zvuke. „Tekstualnost teksta je prva stvar koja omogućava praksu dekonstrukcije.“<sup>29</sup> Zapravo, ono što Kobasen želi da kaže o muzici leži u temeljima Deridinog poimanja teksta, a time i sveta. Tekst se ne tumači kao zatvorena, dovršena struktura, već je uvek otvoren za drugačije interpretacije. To znači da se dekonstrukcija muzike ili dekonstrukcija u muzici ne odnosi na mogući pluralizam interpretacija nekog muzičkog dela, gde različite interpretacije predstavljaju ono što je označeno, već je u vezi sa „nesvodljivim pluralitetom označitelja“,<sup>30</sup> koji se nalaze u samom notnom tekstu. Ti označitelji su unutar muzičkog dela, oni već postoje u tekstualnosti tog dela. Zbog toga se Kobasen pita da li su razlike između interpretacija jednog istog dela zasnovane na razlikama unutar teksta. Konflikti unutar teksta, ili otpori kako ih naziva Novica Milić, iziskuju različitost u interpretacijama. Kada bismo se pitali koja je interpretacija najbolja time bismo zatvorili i ograničili delovanje teksta, a time i delovanje muzičkog dela. Kobasen time ističe da se ne može doći do jasnih i koherentnih pozicija, jer se tekst opire takvom svođenju. Kada nije takav slučaj, odnosno kada se želi doći do jedne „prave“ ili „verodostojne“ interpretacije muzičkog dela, Kobasen ističe da je tada na snazi samo metod zamagljivanja, poricanja ili odbacivanja heterogenosti muzičkog teksta. „Rezultat je takav da muzika znači samo ono što joj (privilegovani) metod dopušta da znači. Za razliku od ovoga, dekonstrukcija dopušta heterogenosti teksta da izbije na površinu bez ponovnog apsorbovanja u koordinatni i sveisključivi diskurs.“<sup>31</sup> Međutim, kako postoje razlike između interpretacije, izvođenja, prevođenja i analiziranja nekog dela, Kobasen se pita šta bi Zaherov projekat u tom slučaju bio. Kao zaključak, Kobasen iznosi da u Zaherovom slučaju granica između interpretacije/izvođenja/analize i kompozicije nestaje u njegovom projektu. U Zaherovim interpretacijama Bahove kompozicije su prisutni i Zaher i drugi kompozitori na koje on aludira interpretacijom i sam Bah. Ali svi oni u ovim interpretacijama zvuče strano, kao da potiču iz drugog konteksta, jer „granica

---

<sup>29</sup> Isto, 47.

<sup>30</sup> Isto.

<sup>31</sup> Isto.

između ličnog doprinosa i nečijeg tuđeg rada postaje zamagljena“.<sup>32</sup> Zaher, dakle, ne želi da ustanovi jednu istinitu interpretaciju, već da na višestruki način pročita ono što već postoji u delu kao beskrajni multiplicitet tekstova.<sup>33</sup> Ono čime se Zaher služi pri ovim interpretacijama jesu intermuzičke konfrontacije, tj. odnosi između tekstova, o kojima piše Miško Šuvaković. Ovakva postavka dela odgovara zamislama otvorenog muzičkog dela, ali ne u smislu primene aleatoričkih principa, već upravo u smislu iščitavanja različitih tekstova koji prolaze kroz jedno delo. To bi značilo da svako muzičko delo može da se tumači kao otvoreno muzičko delo ako se sagledava iz ugla ovog koncepta. Kobasen zaključuje da dekonstrukcija muzičkog dela znači „tražiti nečujno u čujnom“ i da „Zaher dekonstruše kada ispituje muzičke tragove, znakove i razlike kako se pojavljuju tokom kompozicije i kako su upisani u muzički tekst“.<sup>34</sup> Zaherove interpretacije su u isto vreme i unutar i izvan kompozicije, što znači da su one dodatak, sa svojim dvostrukim značenjem, jer sa jedne strane, Zaher tokom interpretiranja dodaje informacije koje nedostaju, dok sa druge strane, ostaje veran tekstu ne menjajući ga. Interpretacija uvodi slušaoca u proces tekstualnosti, u igru značenja. Zaherova interpretacija je, kako Kobasen objašnjava, dobar primer intermuzičkog. Rezultat toga nije novo čitanje ili prikaz alternativnog jedinstva, nego međusobna povezanost i usađenost.<sup>35</sup> Razlika je unutar jednog teksta, a ne između nekoliko interpretacija tog teksta, pa razlika podriva samu ideju o identitetu, odlažući značenja teksta i dostizanje integrisane celine, čineći ih nemogućim. Pluralitet interpretacija nastaje iz različitih pristupa tekstu unutar njegovih mogućnosti. Kobasen razgrađuje vezu između misli i jezika, kao što to radi i Derida kada zaključuje da misli kompozitora nikada u potpunosti ne korespondiraju sa partitурom, muzički jezik nikada nije transparentna reprezentacija njegovih misli, jer muzika deluje kao nesigurni znak. Bilo kakav pokušaj rekonstrukcije nužno znači nelojalnost prema mediju muzike. Kobasen smatra da je „sam (muzički) jezik već uvek otvoren za drugog“, a na čitaocu je da „učini tu drugost vidljivom, čujnom ili

---

<sup>32</sup> Isto, 49.

<sup>33</sup> Up. isto, 50.

<sup>34</sup> Isto, 50.

<sup>35</sup> Up. isto, 52.

opipljivom”.<sup>36</sup> Dakle, analogno Deridinim stavovima, Kobasen smatra da je „čitalac uvek vezan za tekst koji čita“ i da je „heterogenost teksta ono što omogućava različita čitanja”.<sup>37</sup> Ako muzičko delo tumačimo kao lanac tekstova koji prolaze kroz to delo, onda svako muzičko delo može dobiti status otvorenog muzičkog dela,<sup>38</sup> zbog toga što je otvoreno za višestruke interpretacije – i u smislu prevođenja u zvuke i u smislu analitičkog tumačenja i prevođenja u verbalni jezik.

Kao estetičar i teoretičar umetnosti, Miško Šuvaković se bavi tumačenjem umetničkih i kulturnih procesa u okviru savremenih tendencija. U svojim tekstovima u kojima se bavi ulogom dekonstruktivističke delatnosti na umetnost, Miško Šuvaković piše o promeni u shvatanju umetničkog dela, a time i muzičkog dela, koja se dogodila pod uticajem poststrukturalizma i delatnosti dekonstrukcije. Miško Šuvaković prati Artura Dantoa (Arthur Danto) u tumačenju umetničkog dela, po kome se umetničko delo više ne doživljava kao objekat, situacija ili događaj, već kao interpretiran objekat u mreži interpretacija, što znači da je umetničko delo takođe i „naše znanje istorije umetnosti, kulture, filozofije, društvenih naddeterminacija i modusa percepcije”.<sup>39</sup> Time umetnost, po tumačenju Dantoa, postaje interpretacija, odnosno, umetničko delo je ono što je interpretacijom od njega načinjeno, delo ne postoji bez interpretacije.<sup>40</sup> Pažnja se dakle usmerava na tekstove ili kontekste koji „uokviruju“ umetničko ili muzičko delo. Ovaj Dantoov koncept sveta umetnosti može se povezati sa Deridinom teorijom teksta i tekstualnosti, s tim što se ipak mora istaći ontologijska priroda Dantoove teze, jer je umetnost nešto što se teorijom umetnosti postavlja u svet umetnosti koji predstavlja intelektualnu i epistemološku konstrukciju, a postavljanje u svet i konstrukcija su upravo termini koje je Derida razgrađivao. Međutim, Miško Šuvaković ukazuje da se Dantoova teorija sveta umetnosti može posmatrati iz poststrukturalističke teorije diskursa, po kojoj se umetnost tumači kao sistem kulturalnih odnosa po kojima se „umetnost kao pojava

---

<sup>36</sup> Isto, 54.

<sup>37</sup> Isto.

<sup>38</sup> Otvoreno muzičko delo se inače povezuje sa aleatoričkim principom, u kome izvođač ima izbor kojim redom i na koji način će izvesti datu kompoziciju. Time kompozitor deli odgovornost za delo sa izvođačem, koji dovršava to delo.

<sup>39</sup> Miško Šuvaković, *Izuzetnost i sapostojanje: Gesamtkunstwerk, intertekstualno i pojam razlike*, u: *Izuzetnost i sapostojanje* (ur. Miško Šuvaković), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 30.

<sup>40</sup> Up. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, nav. delo, 448.

kulture čini mogućom u svom čulnom i diskurzivnom smislu. Umetničko delo jeste interpretacija u okružujućem polju diskursa.“<sup>41</sup> Dakle, umetničko ili muzičko delo je uvek posredovano tekstovima koji su oko njega, a time i unutar njega, jer je diskurs „konstituent umetničkog dela“.<sup>42</sup>

Kada piše o intertekstualnosti, Miško Šuvaković uvodi pojam intermuzičkog, koji koristi i Marsel Kobasen. Taj pojam se odnosi na više značenja, pa Šuvaković objašnjava da se primarno intermuzičkim naziva odnos lingvističkog teksta i muzičkog teksta, na primer u operi, ali da postoji i izvedeni pojam intermuzičkog koji se odnosi na odnos „razmene, referiranja, premeštanja, smeštanja, upisivanja ili prekrivanja dva muzička teksta“.<sup>43</sup> To znači da ne postoji sam po sebi prisutan muzički tekst, već da on postoji samo kroz odnose sa drugim tekstovima muzike ili sa drugim tekstovima umetnosti i kulture.<sup>44</sup>

Iz navedenih izvođenja odnosa između dekonstrukcije i muzike uočavaju se različiti pristupi i različiti rezultati do kojih su autori došli u primeni dekonstrukcije na muziku. Iako su svi autori pošli od istih filozofskih premisa o dekonstrukciji, njihovi zaključci u vezi sa muzikom su različiti. Razlog toga može biti nepostojanje jednog značenja dekonstrukcije, ili bar nepostojanje jasnog i jedinstvenog značenja, kako Derida sam tvrdi. On je naglasio da je pitanje dekonstrukcije upravo pitanje prevođenja,<sup>45</sup> što znači da, osim što dekonstrukcija kao filozofska tvorevina nema jedno značenje, u primeni, ili prevođenju na/u drugi diskurs može proizvesti samo lanac različitih praksi. Dokaz da su ove prakse interventne u svojoj produkciji, jesu i tekstovi navedenih autora, koji grade nove i drugačije kontekste i diskurse o muzici.

Još jedan od autora koji je proučavao odnose između dekonstrukcije i muzike jeste Adam Krimms. U svom eseju pod nazivom *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi*, Krimms, na primeru nekoliko tekstova muzičkih analitičara u kojima su primenjivali dekonstrukciju na svojim analizama muzike, ukazuje kako bi dekonstrukcija najbolje delovala u svezi sa muzičkim naukama. Po njegovim rečima,

---

<sup>41</sup> Isto.

<sup>42</sup> Isto.

<sup>43</sup> Miško Šuvaković, *Izuzetnost i sapostojanje: Gesamtkunstwerk, intertekstualno i pojam razlike*, nav. delo, 37.

<sup>44</sup> Isto.

<sup>45</sup> Žak Derida, *Pismo japanskom prijatelju...* nav. delo, 210.

„dekonstrukcija izgleda najbolje funkcioniše /.../ kada nije tumačena kao rezultat muzičke analize (kao svojstvo kompozicije), već kao način problematizovanja samog čina i situacije muzičke analize“.<sup>46</sup> Razlog za ovakvo tumačenje nalazi se u tome što je muzička analiza pri susretu sa dekonstrukcijom zadržala esencijalističke premise, odnosno, tumačenja koja se zasnivaju na tome da se „može otkriti nešto što je objektivno prisutno u muzici po sebi“<sup>47</sup>, nešto što je nepromenljivo svojstvo te muzike, nešto muzičko. Muzička analiza se, stoga, bavila i bavi se uočavanjem, određenjem i tumačenjem struktura i obrazaca u nekom delu i kao svojevrсни metajezik, nastojala je da pruži objektivni i egzaktni govor o muzici. Tako definisana i ukorenjena, muzička analiza nije mogla da u svoje tumačenje muzike unese dekonstruktivistički otpor prema esencijalizmu i kritiku metafizike i metajezika, a da svoje postulate na kojima je izgrađena ne dovede u pitanje. Upravo je zbog toga Krims smatrao da bi dekonstrukcija kao pojava u izučavanju muzike<sup>48</sup> najbolje mogla da nastupi kada bi preispitivala granice uobičajene procedure muzičke analize i sam čin muzičke analize dovela u pitanje. Kao primer toga, Krims navodi članak *Tišina ramova* (The Silence of the Frames) teoretičara muzike Ričarda Litlfilda (Richard Littlefield), u kome je, podstaknut Deridinim tumačenjem ramova u knjizi *Istina u slikarstvu*, Litlfild napisao svoju dekonstruktivnu raspravu o muzičkim ramovima, odnosno, o ulozi tišine u percepciji i recepciji muzike i muzičkog dela. Kao muzički ekvivalent za ramove, tišina, po razmatranju brojnih muzičkih analitičara i posebno Edvarda Kouna (Edward Cone) koga Litlfild navodi, odvaja spoljašnji svet od muzike i omogućava muzici da bude nešto drugo od realnog sveta, zbog čega je potrebno odvojeno postojanje tog okvira. Litlfild dekonstruiše ovaj stav pokazujući da uokvirujuća tišina ne može da se razdvoji od muzičkog dela, jer to delo u isto vreme i omogućuje. To znači da tišina ne pripada u potpunosti ni delu, ni spoljašnjem okruženju, ona nema svoje definisano mesto. Dakle, ako bi se "tiha uramljivanja" odvojila od muzičkog dela, samo postojanje tog dela kao takvog i sve

---

<sup>46</sup> Adam Krims, *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi* (3), nav. delo, 60.

<sup>47</sup> Adam Krims, *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi* (1), nav. delo, 108.

<sup>48</sup> U vreme kada je Krims pisao svoj tekst (1998), dekonstrukcija je u muzičkim naukama najčešće povezivana sa muzičkom analizom. Videti u: Adam Krims, *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi* (3), nav. delo, 104.

njegove estetske implikacije i ideologije u vezi sa njim bi se dovele u pitanje. Samim tim, ni do sada poznati pravci i metode muzičke analize ne bi bili mogući, a ni određeni elementi koji su nazivani muzičkim i vanmuzičkim ne bi pripadali jasno odvojenim kategorijama. Štaviše, ugrožavanjem samog muzičkog dela i njegove strukture institucionalna moć muzičkih nauka i muzičkih naučnika se time dovodi u pitanje. Socijalna i politička angažovanost pri bavljenju muzikom koja nastaje putem dekonstruktivne misli, čini da dekonstrukcija bude ispoljena u svom punom potencijalu.

Međutim, tekstovi u kojima se dekonstrukcija primenjuje kao u Litlfildovom, udaljavaju se od stručno muzičkih tekstova u korist filozofski profilisanoj raspravi o muzici. Dekonstruisanjem para delo/ne-delo, Litlfildova rasprava bavi se pitanjima postojanja samog estetskog objekta, odnosno, muzičkog dela, pa njegova rasprava poprima filozofske razmere, dopuštajući da dekonstrukcija rastvori jezik kojim se koriste muzičko-naučni tekstovi. U ovom slučaju, dekonstrukcija nije poslužila kao pomoć ili metod pri tumačenju muzike, kao sredstvo koje se spolja dodaje muzičkoj disciplini u funkciji proširenja metodološkog pristupa muzici, već je dekonstruktivna filozofska misao proširena i obogaćena razmatranjima o muzici. Stoga, da bismo se vratili razmatranjima o muzici sa stanovišta muzičkih disciplina, odnosno, da razmatranja o muzici ne bi prerasla u filozofske tekstove, muzičko delo kao predmet izučavanja ostaje čvrst temelj na osnovu koga se grade različita tumačenja. Tako je u sledećem poglavlju ovog rada, kompozicija *Istar* Ivana Brkljačića predstavljena kao primer muzičkog dela koje je svojim specifičnim konceptom dekonstruisalo neke od postojećih hijerarhijskih opozicija.

#### 4. ČITANJE *ISTARA*

*Istar* je prva (i do sada jedina) kompozicija u Srbiji koja je napisana u žanru instrumentalnog teatra,<sup>1</sup> iako se počeci ovog žanra u evropskom kontekstu beleže 60-ih godina XX veka, kada je Maurisio Kagel (Mauricio Kagel), argentinsko-nemački kompozitor, u svojim teorijskim studijama i kompozicijama utemeljio ovaj žanr. Termin „instrumentalni teatar“ objasnio je 1958. godine Hajnc-Klaus Mecger (Heinz-Klaus Metzger), nemački muzički kritičar i teoretičar, na predavanju održanom na Darmštatskim letnjim kursevima za novu muziku, kojem je prisustvovao i Kagel.<sup>2</sup> Specifičnost ovog žanra ogleda se u tome što se njime otkrivaju „skriveni“ potencijali muzike kroz predstavljanje vizuelne, kinetičke i dramske prirode muzičkog izražavanja. Simbioza muzičkog izvođenja i teatarske akcije razvila se do te mere da je stvoren poseban vid njihovog ispoljavanja – instrumentalni teatar. U ovom žanru oni čine jedan jedinstven organizam i ne mogu se razdvojiti. U različitim kompozicijama, čak i istog autora, koje su napisane u žanru instrumentalnog teatra, može se primetiti polimorfnost ovog žanra zbog toga što se vizuelni, kinetički i dramski elementi muzike mogu različito kombinovati stvarajući vrlo inventivne umetničke događaje. U prvim ostvarenjima na polju instrumentalnog teatra, na primer, u kompoziciji *Sonant* (1960), u jednom od njenih stavova, Maurisio Kagel stvara nečujnu ili imaginarnu muziku koja nastaje tako što izvođači, prateći precizno zapisanu partituru, uobičajenim pokretima na svojim instrumentima glume izvođenje muzike ne proizvodeći skoro nikakav zvuk, čime stvaraju scenski događaj. Time se otkriva jedan do tada ne toliko izražen scenski potencijal konvencionalne muzičke izvedbe. U kompoziciji *Match* za dva violončela i udaraljke, scenski nastup je izražen time što su izvođači na sceni raspoređeni tako da predstavljaju učesnike u utakmici stonog tenisa zajedno sa perkusionistom kao sudijom koji stoji između njih. Muzički materijal posredstvom tonskog slikanja

---

<sup>1</sup> Instrumentalni teatar *Istar* nastao je 2011. godine, u okviru doktorskog umetničkog projekta Ivana Brkljačića.

<sup>2</sup> Håkon Thelin, *A new world of sounds – recent advancements in contemporary double bass techniques*, Programme for Research Fellowships in the Arts in collaboration with the Norwegian Academy of Music, 2007–2011, <http://haakontheelin.com/multiphonics/the-story-of-zab/part-1-the-story-of-zab/section-3-a-brief-retrospect-of-instrumental-theatre>, pristupljeno: 21/06/2015, u: 12:13



upućuje na zvuk prebacivanja loptice, te u ovoj kompoziciji muzički materijal zajedno sa vizuelnim i kinetičkim elementima stvara scensku akciju. Iz muzičke i scenske akcije razvija se dramski sadržaj koji je ključan za oblikovanje dela, jer je upravo osnovna zamisao kompozicije da prikaže odigravanje „muzičke utakmice“. Mauricio Kagel posvetio se komponovanju ovog žanra tokom čitavog života, ispoljavajući u tim kompozicijama različite odnose prema muzičko-teatarskoj formi.<sup>3</sup>

Afinitet Ivana Brkljačića ka komponovanju specifičnog žanra instrumentalnog teatra uočava se u njegovom celokupnom dosadašnjem opusu. Naime, iako je *Istar* jedina kompozicija ovog autora pisana u žanru instrumentalnog teatra, u njegovom bogatom i raznovrsnom opusu prisutna je programska/dramska sfera. Već osamnaest godina Brkljačić se bavi komponovanjem muzike za pozorišne predstave, a takođe je napisao i muziku za film.<sup>4</sup> Pored toga, njegove kompozicije koje ne pripadaju domenu primenjene muzike, već svojim nazivima upućuju na postojanje vanmuzičkih ideja ili koncepata kojima su profilisane.<sup>5</sup> Kako i sam u svojoj teorijskoj studiji napominje,<sup>6</sup> do realizacije instrumentalnog teatra *Istar* došlo se procesom koji je obuhvatao osveščivanje nekoliko faza koje su bile ključne na putu do ovog ostvarenja.<sup>7</sup> Prva faza je svakako bila sticanje iskustva sa pozorišnom umetnošću, bilo putem posmatranja predstava, bilo putem komponovanja pozorišne muzike. U ovoj fazi se nesvesno i instinktivno gradio odnos prema instrumentalnom teatru. Ovaj žanr je za Brkljačića značajan zbog toga što je, kao takav, pogodan za izražavanje kompozitorovih stvaralačkih interesovanja i stremljenja. Kao što se može zapaziti i iz njegovih drugih kompozicija, Brkljačić je, sem muzičkim, okrenut vanmuzičkim sadržajima i „scenskim potencijalima instrumenata i

<sup>3</sup> Up. Ivan Brkljačić, *Istar – instrumentalni teatar*, teorijska studija o istoimenom ciklusu nascentnih muzičkih karikatura za scensko izvođenje u pozorišnom dekoru, *Muzički talas* br. 40/2011, Beograd, Clio, 6-7.

<sup>4</sup> U pitanju je film *Ustanička ulica* u režiji Miroslava Terzića. Preuzeto sa sajta Ivana Brkljačića: <http://www.ivanbrkljadic.com>

<sup>5</sup> „Za dvoje“ za flautu i klarinet, „4 lica dr Dil-a“ za čembalo, „Veliki kazan“ za kvartet udarača, „Kada se sedam puta digne zavesa...“ za simfonijski orkestar, „Otkuaj davno zaboravljenog sata“ za simfonijski orkestar itd.

<sup>6</sup> Teorijska studija je rađena u okviru doktorskog umetničkog projekta na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, pod mentorstvom red. prof. Srđana Hofmana.

<sup>7</sup> Up. Ivan Brkljačić, nav. delo, 8.

instrumentalista“<sup>8</sup> „predstavljanjem svoje muzike u netipičnim ambijentima“<sup>9</sup> „značenju muzike“<sup>10</sup> i „ostvarivanju različitih oblika komunikacije uz pomoć muzike“.<sup>11</sup> Ova interesovanja približila su Brkljačića žanru instrumentalnog teatra, i uticala na formiranje kompozitorov jedinstvenog poetičkog odnosa prema ovom žanru. Poslednja faza u procesu rada na ovoj muzičko-teatarskoj vrsti bila je osmišljavanje konkretne ideje o formi i konceptu instrumentalnog teatra i pisanje partiture. Tako se ovaplotila kompozicija *Istar – ciklus nascentnih muzičkih karikatura* za scensko izvođenje u pozorišnom dekoru.<sup>12</sup>

Definicije muzičkog pozorišta/ teatra i instrumentalnog teatra, koje je Brkljačić izložio u svojoj teorijskoj studiji o *Istaru*, a date od strane određenih autora, postaju premise na osnovu kojih kompozitor oblikuje svoj instrumentalni teatar. Na primer, u svom sagledavanju postmodernog muzičkog pozorišta, Mirjana Veselinović-Hofman još 1993. godine definiše muzički teatar u novom smislu reči kao formu koja se uspostavlja onda kada „muzika nije samo rezultat komponovanja na tekst, sredstvo za prikazivanje dramskog toka, već onda kada sama muzika **jeste** dramski tok, a istovremeno, sam taj dramski tok **jeste** ta muzika“.<sup>13</sup> To znači da radnja, pokret, scena i muzika ne mogu da egzistiraju jedno bez drugog a da se ne naruši ideja kojom se obrazuje ovakav koncept, „dakle mogu da egzistiraju isključivo u formi svoga jedinstva“.<sup>14</sup> S druge strane, ruski kompozitor Nikolaj Korndorf (Nikolai Sergeevich Korndorf), koga pored Mirjane Veselinović-Hofman pominje Brkljačić, smatra da je instrumentalni teatar žanr u kome „izvođači, pa čak i instrumenti predstavljaju karaktere“.<sup>15</sup> Putem ovih i drugih definicija koje su izložene u Brkljačićevoj teorijskoj studiji, dolazi se do idejne koncepcije *Istara*. Kompozitorova osnovna ideja u *Istaru* jeste da „sama muzika izlaže dramski tok, a različiti instrumenti, koje animiraju izvođači, prikazuju likove te dramske radnje. Partitura

---

<sup>8</sup> Isto.

<sup>9</sup> Isto.

<sup>10</sup> Isto.

<sup>11</sup> Isto.

<sup>12</sup> Isto.

<sup>13</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, Postmoderno muzičko pozorište u Srbiji – uvodne napomene o kriterijumima za definiciju, u: *Srpska muzička scena* (ur. Nadežda Mosusova), Beograd, Muzikološki institut SANU, 1995, 399.

<sup>14</sup> Isto.

<sup>15</sup> Ivan Brkljačić, nav. delo, 3.

kompozicije, zajedno sa sižeom priče o *Istaru* može se tretirati kao poseban vid dramskog teksta, napisanog muzičkim jezikom, koji može služiti kao osnov za rediteljska tumačenja u okviru drugih medijuma (npr. pozorišta i filma).<sup>16</sup> Dakle, u *Istaru* je muzički tok izjednačen sa dramskim tokom, što znači da muzički tekst dobija kompetencije dramskog teksta, odnosno muzički jezik dobija kompetencije pojmovnog jezika. Potencijal muzike da „pokaže“ svoju dramsku prirodu, doveden je u *Istaru* do krajnosti, jer se ukupna ideja ovog dela bazira na pretpostavci da je muzika jedna vrsta jezika koja je sposobna da produkuje značenja i da komunicira po analogiji sa pojmovnim jezikom. Muzički sadržaj se sada percipira kao organizovana struktura znakova, koja reprezentuje i zastupa dramski sadržaj. Dakle, muzički tekst upija u sebe dramski tekst menjajući ga i preoblikujući. To znači da se u muzičkom tekstu već nalaze drugi tekst ili tekstovi (dramski ili scenski), samo je pitanje u kom će odnosu biti jedni sa drugima. U tome se uočava i osnovna zamisao poststrukturalističkih teorija o tekstu i intertekstualnosti, koje tumače tekst kao oblik otvorene proizvodnje značenja. Tako, prema Deridi, jedan tekst nastaje iz drugih tekstova, odnosno, u svakom tekstu se već nalaze drugi tekstovi, što i jeste suštinska odlika teksta. Takođe, Julija Kristeva (Julia Kristeva) govori o tome da je svaki tekst konstruisan kao mozaik citata, jer svaki tekst usvaja i u isto vreme menja neki drugi tekst. Iz tog ugla, sam žanr instrumentalnog teatra podrazumeva specifičnu intertekstualnost, jer se u njemu uodnošavaju različiti tekstovi (muzički, dramski, scenski). Ideja intertekstualnosti je, stoga, sadržana i integrisana i u koncepciji *Istara*. Način na koji se muzički, dramski i scenski tekst uodnošavaju u *Istaru*, otkriva se uvidom u parituru kompozicije i siže priče.

#### 4.1. Dramski i scenski elementi muzike u instrumentalnom teatru *Istar*

*Istar* je napisan za kamerni ansambl i elektroniku. Kamerni ansambl sastoji se od klarineta, tenor saksofona, trombona, električne gitare, akustične gitare, klavira, marimbe sa ostalim udaraljicama,<sup>17</sup> 4 prve violine, 3 druge violine, 3 viole, 2 violončela i jednog kontrabasa. Likovi ove dramske radnje, kako objašnjava

<sup>16</sup> Isto, 9.

<sup>17</sup> U sastav ostalih udarčkih instrumenata ulaze: daire, zvončići, 4 drvena bloka, doboš, 4 tom-toma, činela sa pedalom, činela i vodeća činela i bas bubanj.

Brkljačić, jesu sami instrumenti, koji su animirani od strane njihovih izvođača, čime upravo instrumenti formiraju likove i time kreiraju dramski tok. Ideja da instrumenti imaju ulogu likova u radnji, a da njih „oživljuju“ izvođači koji ih sviraju, slična je ideji lutkarskog pozorišta, u kojem glumci lutkama pozajmljuju glas i pokreću ih na sceni, kako to zapaža Ljubica Popović u svom diplomskom radu.<sup>18</sup> U Brkljačićevom instrumentalnom teatru je dodata još jedna uloga instrumentalistima. Pored toga što glume putem izvođenja muzike, jer „oživljuju“ likove-instrumente, oni treba i da se kreću po sceni. Instrumentalisti treba da stvaraju scensku akciju, čime će dodatno graditi utisak o interakciji ovih likova-instrumenata i time učestvovati u kreiranju dramske radnje.

Kompozicija se sastoji od dvadeset jedne muzičke scene, u kojima je predstavljeno osam likova-instrumenata. Svaki lik-instrument vezuje se za jednu scenu ili nekoliko njih, koje se grupišu u šest karikaturalnih polja. Ova polja su nastala grupisanjem sličnih karikatura koje se uspostavljaju u scenama i tih karikatura ima jedanaest. Karikature su bitne jer se njima naglašavaju i namerno pojačavaju osobine likova tako da oni mogu prikazivati širok spektar različitih društvenih tema. Još jedan razlog za postojanje ovih karikatura jeste obezbeđivanje jedinstva ciklusa.<sup>19</sup>

Ime *Istar* ima simbolička značenja. Kao naziv kompozicije, izveden je iz reči **InSTRumentalni** i **TeatAR**. Ali, takođe, ime *Istar* uspostavlja veze i sa geografskim, istorijskim i društveno-socijalnim kontekstom. Brkljačić povezuje ovo ime sa starim nazivom reke Dunav, zatim sa korišćenjem ove reči još u antičko doba kada je imala značenja ognjišta i reke, i u društveno-socijalnom smislu u kom *Istar* kao reka povezuje narode država kojima protiče.<sup>20</sup> Takođe, „zahvaljujući protoku vode svi ti ljudi su bliži jedni drugima, što im omogućava lakšu i bržu međusobnu komunikaciju i saradnju. Voda svojim strujanjem može da pročisti mnoge mutnine koje nastaju između ljudi“.<sup>21</sup> Konačno, **Istar** je i naziv klarineta koji je glavni lik ovog

---

<sup>18</sup> Up. Ljubica Popović, *Ivan Brkljačić: Istar (instrumentalni teatar) – specifičnost muzičko-scenskog koncepta*, master rad pisan pod mentorstvom red. prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman, školske 2013. godine, rukopis kod autora, 35.

<sup>19</sup> Up. Ivan Brkljačić, nav. delo, 9.

<sup>20</sup> Isto.

<sup>21</sup> Isto.

instrumentalnog teatra, čime se sva do sada opisana značenja ovog imena integrišu u njemu. Poput nekog čarobnjaka, on teži tome da uspostavi ravnotežu u svetu Ultra, u kome su odnosi potpuno narušeni. Sledeći lik koji se pojavljuje jeste **Eleganza nuova** koji personifikuje kamerni gudački orkestar od dvanaest članova. Ovaj lik predstavlja elitnu grupaciju, koja vlada svetom Ultra i koja je jako moćna, ali se ne zna zbog čega je to tako, jer ne postoji opravdan razlog za to. Ipak, do njih skoro svi likovi-instrumenti žele da dođu i da budu deo njih, istovremeno im zavideći i diveći im se. Kontrabas **Umbra** je sledeći lik koji se predstavlja u ovoj kompoziciji. On je neshvaćen, pa silno želi da se dokaže i približi društvenoj i umetničkoj poziciji koju ima **Eleganza nuova**. **Tužni McMelanolik** je ime saksofona. On je vrlo tajanstven lik; o njemu se malo zna, jer gotovo da i ne govori. Sedi u nekom ćošku i traži utehu, zviždeći nešto što podseća na škotsku tradicionalnu pesmu. Svi su se navikli na njega i sažaljevaju ga. Trombon **Žuti Santa** takođe želi da se domogne visina do kojih je došla elitna grupacija, ali je **Žuti Santa** umišljen i uglavnom ga niko ne voli. Ponosan je i svojom pojavom se nameće, a zapravo je smešan i farsičan u tome. Jedinu žensku lik u ovom teatru je marimba **Velika Heleba**. Ona ima više imena – ujedno je i Heba i Helena, boginja mladosti i lepote i Velika mama, zbog toga što je vrlo vešta u zasmeljavanju dece. Takođe joj pristaju ovakvi nazivi zbog toga što ima veliko srce i divnu dušu i puno se smeje. Ona je stalno u blizini elegancije i oni bi želeli da ona bude deo njih, ali to njoj nije potrebno. Električna gitara je najmisteriozniji lik ovog teatra, stoga i nije čudno što se on zove **Xy**. Ovaj lik nikome nije jasan, a kada se pojavi, pleni zbog toga što je energičan, moćan, jak, glamurozan, a opet nema nikakve veze sa onom dvanaestoricom gore. Potpuno je svoj i kada se pojavi svi su opčinjeni njime i žele da ga makar dodirnu. Njegov dolazak i odlazak je munjevit i niko ne može da pronikne u pravu istinu o njemu. On je zaista jednačina sa dve nepoznate. Poslednji lik se zove **Marinadi** i njega predstavljaju akustična gitara i klavir. On je natpolni lik i prezentuje ljubav, zbog čega je vrlo moćan i blagotvoran. Zajedno sa **Istarom**, **Marinadi** ima zadatak da promeni svet.<sup>22</sup>

Izložene karakteristike ovih likova su u vezi sa istorijskim, tehničkim i zvučnim karakteristikama instrumenata koji ih predstavljaju, što se može videti iz

---

<sup>22</sup> Up. isto, 10-13.

opisa likova u kome kompozitor na šaljiv, metaforički način objašnjava njihove osobine,<sup>23</sup> ali su te karakteristike povezane i sa kompozitorovim ličnim tumačenjem ljudi i pojava u njegovom okruženju. Čitava priča ovog instrumentalnog teatra je alegorija Brkljačićeve percepcije savremenog sveta u kome živimo. Uz pomoć likova-instrumenata Brkljačić stvara simboličko-kritičko sredstvo kojim tumači savremen svet. Na sličan način, samo muzičkim sredstvima, kompozitor stvara dramski tok. U *Istaru*, muzički jezik „postaje“ pojmovni jezik uz pomoć muzičkih simbola, koji metaforički sugerišu značenja. Muzički jezik se služi onim figurama kojima se služi i svakodnevni, pojmovni jezik – metaforama i alegorijama. Određene muzičke konvencije, kojima se *Istar* služi, koriste se kao muzički simboli, koji postaju metafore za dramski tok. Način tretiranja ovih konvencija stvara utisak dramskog toka, odnosno, utisak konkretne akcije u muzičkom toku, što upućuje na to da putem muzičke konvencije i sveta umetnosti (sveta muzike), muzika može svojim sredstvima zastupati i dramsku radnju. U svom analitičkom prikazu kompozicije, Brkljačić dotiče i njenu simboličku stranu. Tako, na primer, glavni lik, klarinet **Istar**, započinje svoje predstavljanje u prvoj sceni kamertonom, u sporom tempu, mirnog karaktera, dok ga muzički prati nastup gudačkog ansambla **Eleganza nuova**, takođe kamertonom, ali gudački instrumenti kao da se poigravaju ovim tonom udaljavajući se od njega za četvrt ili polustepen, uz pomoć glisanda ili stvarajući kratke klasterne. Na taj način, **Eleganza nuova** „raštimava“ kamerton. U sledećoj sceni („Eleganza nuova 1“), ovaj lik preuzima dominaciju, s obzirom na to da je ovo njegova scena u kojoj se predstavlja i u njoj se muzički materijal udaljava od kamertona ističući interval kvinte. U poslednjim taktovima dvadesete scene („Marinadi 4“), svi likovi-instrumenti donose kamerton, kojim se kompozicija i završava.<sup>24</sup> Po uspostavljenim konvencijama, kamerton služi kao standardna visina za štimovanje muzičkih instrumenata. Zbog toga, kamerton postaje muzički simbol koji se tumači kao metafora za sklad, preciznost, pouzdanost, čistotu i lepotu, a time postaje i odlika glavnog lika – **Istara**, što upućuje i na njegovu bazičnu misiju – uspostavljanje sklada u svetu. „Raštimavanje“ kamertona od strane protagoniste koga predstavlja gudački

---

<sup>23</sup> Isto.

<sup>24</sup> Up. isto, 13–14.

ansambl, metaforički označava nadmenost i odbijanje da se živi u skladu. Stoga, finalno uspostavljanje kamertona metaforički znači da je sklad uspostavljen, da je usledilo pročišćenje i da je pobedila ljubav.

I likovi-instrumenti u *Istaru* postaju simboli, jer su se njihove zvučne, tehničke i istorijske karakteristike po kojima se u instrumentalnom teatru prepoznaju, vremenom ustalile kao običaji ili konvencije. Način tretiranja deonice kontrabasa **Umbre**, na primer, govori o njegovim sposobnostima i nastojanjima. Njegova deonica je virtuožno tretirana, sadrži velike skokove u različitim registrima, visoke pozicije, dok je, sa druge strane, artikulaciono i dinamički raznovrsna i muzički interesantna. To su karakteristike ovog lika-instrumenta koje metaforički ukazuju na velike potencijale i sposobnosti koje kontrabas ima, uprkos tome što se ne smatra virtuosnim instrumentom. Takođe, ovaj materijal ukazuje na njegovu želju da se dokaže i popne do samog društvenog i umetničkog vrha.<sup>25</sup>

Muzički materijal koji donosi **Marinadi**, izgrađen je od tercnih akordskih sklopova i dijatone, a potencirano je i emotivno izlaganje gitare i klavira, što upućuje na blagotvorne, prijatne, smirujuće **Marinadi**. Njihove deonice reprezentuju osobine i značenje ovog lika.<sup>26</sup>

**McMelanholik**, **Žuti Santa**, **Velika Heleba** i **Xy**, s druge strane, svojim zvukom asociraju na svoje osobine. Specifična boja tenor saksofona asocira na melanholiju, a tema škotske narodne pesme koju on donosi dodatno ukazuje na sentimentalnost ovog lika (u pitanju je pesma *Auld Lang Syne* u prevodu *Nekad davno, U davna vremena* ili *Prohujali dani* koja ga podseća na lepša i bolja vremena).<sup>27</sup>

Zbog svoje fizionomije, odnosno pokretnog klizajućeg dela koji omogućava izvođenje glisanda, trombon često ima groteskni zvuk, koji se potencira i pri pojavi ovog lika. Ponavljanjem motiva, brzim promenama tempa, ritma i korišćenjem glisanda, označava se klovnovska trapavost.<sup>28</sup>

Kao **Velika Heleba**, marimba svojim izgledom i zvukom u ovom teatru reprezentuje svoje osobine i iznosi svoju priču. Ona voli da zasmehava decu, posebno

---

<sup>25</sup> Up. isto, 14–15.

<sup>26</sup> Up. isto, 15–16.

<sup>27</sup> Up. isto, 16.

<sup>28</sup> Up. isto, 18.

„kada na sebe stavi životinjske rogove i krene da lupa po sebi, kao po šupljim tikvama“.<sup>29</sup> Asocijacija na građu marimbe je u ovom slučaju očigledna, a sam zvuk marimbe često se koristi i uz šaljivi karakter.

Jedini električni lik-instrument u ovom teatru, **Xy**, je zbog svog specifičnog električnog zvuka i upotrebe samog instrumenta dobio epitet misterioznog i najnejasnijeg lika. Kako je električna gitara svoju ulogu u umetničkoj muzici dobila tek 50-ih godina prošlog veka, i to sporadično, uglavnom bez mešanja sa akustičnim instrumentima, za likove-instrumente u *Istaru*, **Xy** je potpuni stranac, u potpunosti svoj, jer ne pripada grupi klasičnih instrumenata.

I elektronski sloj ima ulogu simbola u ovom teatru. On, pored likova-instrumenata, takođe učestvuje u građenju dramskog toka. Kompozicija započinje semplovima konkretnih zvukova sa Dunava (u pitanju su žuborenje vode, huk vetra, lavež pasa, graktanje ptica) čime se stvara utisak autentičnosti ambijenta, ali se i označava dolazak klarineta **Istara** (koji se, kao što je rečeno, svojim imenom povezuje sa rekom Dunav). Upotreba ovih zvukova može da simboliše i sam svet u kom se klarinet **Istar** nalazi i to da je on glavni junak ovog sveta, jer je dominantni zvuk semplova upravo zvuk Dunava, a filtriranje zvučnih uzoraka u različitim oblicima kojima se zaoštava i deformiše zvuk, postaje simbol problema u tom svetu. Sledeća uloga elektronike jeste da u petoj i četrnaestoj sceni, koje nose naziv „Elektronika 1“ i „Elektronika 2“, predstavi „surovost brzine i otuđenost savremenog sveta“.<sup>30</sup> Ovo su scene u kojima je prisutan samo elektronski sloj u kome su kompjuterski obrađeni muzički materijali iz prethodnih scena, ali i u kome se anticipiraju materijali iz narednih. Ono što predstavlja simbol te surovosti i otuđenosti sveta jeste upravo sam elektronski zvuk. Za razliku od akustičnih instrumenata koji su prisutni u većini scena stvarajući kontekst u kome se potom pojavljuje elektronski sloj, taj sloj svojim specifičnim zvučanjem pravi otklon od njih, proizvodeći efekat stranog zvučanja, udaljavanja od onog akustičnog. Iako su u ovim scenama elektronskim putem generisani već poznati materijali koje su proizveli likovi-instrumenti *Istara*, oni su dovedeni gotovo do neprepoznatljivosti. U

---

<sup>29</sup> Isto, 12.

<sup>30</sup> Isto, 15.



jedanaestoj sceni, koja nosi naziv „Žuti Santa“, elektronski sloj je upotrebljen u cilju preuveličavanja karaktera trombona. Prvo je u elektronski sloj ubačen smeh, koji simbolizuje ismevanje **Žutog Sante**, a potom se pojavljuju i semplovi preuzeti iz televizijskih intervjua jedne poznate estradne ličnosti, čime se postiže apsurdnost i samozaljubljenost ovog protagoniste.<sup>31</sup> Uz pomoć navedenih muzičkih simbola i odnosa koje oni produkuju, stvara se dramski tok, što znači da se apstraktnost muzike umanjuje i da se ona približava konkretnoj akciji. Ovim se umanjuju i razlike između semantičkog načina slušanja i slušanja na nivou zvučnog i estetskog fenomena.

Scenski tekst, odnosno, scenska postavka kompozicije *Istar*, kretanje muzičara na sceni, ambijent u kome se nalaze, kostimografija i svi neophodni pozorišni elementi proširuju koncepciju muzičko-dramske realizacije dodatno naglašavajući dramski potencijal muzičkog teksta svojim vizuelnim aspektom. S obzirom na to da je pri realizaciji scenske postavke *Istara* neophodno učestvovanje reditelja i/ili dramaturga, scenski tekst može biti realizovan na najrazličitije načine i time uticati i na muzički/dramski tekst tako što može doći do premeštanja ili ponavljanja muzičkih scena.<sup>32</sup> Dakle, scenski tekst je u službi dramske radnje, on služi da vizuelnim elementima objasni dramsku radnju, ali svojom ulogom scenski tekst takođe utiče na muzičko-dramsku koncepciju *Istara*. Scenski tekst takođe je bitan zbog toga što tek sa njegovom realizacijom, odnosno scenskom postavkom *Istara*, može da započne nascencija ili rađanje ovog dela pred očima publike.

U instrumentalnom teatru *Istar* postignuto je istovremeno postojanje muzičkog, dramskog i scenskog teksta tako što su muzičkom tekstu pridodati dramski i scenski tekst, ali ih je u isto vreme muzički tekst svojim sredstvima ostvario. To znači da se dramski i scenski tekst ne mogu odvojiti od muzičkog, jer ne pripadaju jasno odvojenim kategorijama. Dramski i scenski tekst funkcionišu kao dodatak u Deridinom smislu reči, ujedno kao elementi koji se dodaju spolja, kao vanmuzički elementi i, ujedno kao elementi koje muzika već sadrži u sebi, odnosno,

---

<sup>31</sup> Up. isto, 18.

<sup>32</sup> Up. Zorica Kojić, Klasičan koncert je kao koncept potpuno prevaziđen, *Danas*, 5. septembar 2011, [http://www.danas.rs/danasrs/kultura/klasican\\_koncert\\_je\\_kao\\_koncept\\_potpuno\\_prevazidjen.11.html?news\\_id=222998](http://www.danas.rs/danasrs/kultura/klasican_koncert_je_kao_koncept_potpuno_prevazidjen.11.html?news_id=222998), pristupljeno 12.09.2015.

kao elementi same muzike. Oni su istovremeno spoljašnji koliko i unutrašnji. Uz siže priče i opis likova muzički tekst je, služeći se muzičkim konvencijama koje su postale simboli, stvorio metafore aludirajući na semantički sadržaj. S druge strane, scenski pokreti muzičara na sceni kada stvaraju muziku, koji nastaju tako što instrumentalisti „oživljuju“ likove-instrumente muzički izlažući dramsku radnju, takođe su deo muzičke izvedbe, iako možda ne konvencionalne, ali opet neizostavne, jer bez scenskog teksta žanr instrumentalnog teatra ne bi imao smisla. Kako navodi Mirjana Veselinović-Hofman, Hajnrih Kloc je ukazao na to da je dekonstrukcija u arhitekturi ostvarena kao „semantičko aludiranje uz pomoć 'apstraktnog' vokabulara“,<sup>33</sup> pa se ovo stanovište može preneti i na muziku. Rezultat ovog spoja je instrumentalni teatar u kome je akcenat na muzici koja se, uz pomoć sižea priče i scenske postavke, percipira i semantički i vizuelno i auditivno. Sam žanr instrumentalnog teatra dekonstruiše par vanmuzičko/muzičko, pa tako i specifična realizacija *Istara* takođe briše granice između vanmuzičkih i muzičkih elemenata u ovom delu. Uodnošavanjem muzičkog, dramskog i scenskog teksta na ovaj način, ostvaruje se jedinstvo ciklusa čija je uloga komunikacijske prirode.

#### 4.2. Uloga autocitata i citata u *Istaru*

Još jedan način pomoću koga *Istar* komunicira jeste putem muzičkih citata i autocitata. Kao osnova muzičke intertekstualnosti, citati i autocitati u *Istaru* takođe imaju ulogu da komuniciraju, oni se u novom kontekstu koriste kao značenjsko sredstvo. U kontekstu postmodernizma, *Istar* se – prema metodologiji Mirjane Veselinović-Hofman<sup>34</sup> – može sagledati iz ugla postmodernističkog tretmana paradigme shvaćene pre svega na način uzorka i modela, odnosno muzičkog citata i citata sa kojim se dalje radi. (Auto)citat ili uzorak kao „gradivni elemenat jedne celine, organski deo njenog toka, predstavlja svojevrsan znak, te je u krajnjoj liniji upućen samo onome ko ga prepoznaje“.<sup>35</sup> Materijal koji se unosi u novi kontekst na taj način postaje označitelj svog primarnog kontesta u novom kontekstu.

---

<sup>33</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 136.

<sup>34</sup> Up. isto, 21–27.

<sup>35</sup> Isto, 24.

Prvi muzički materijal koji se citira u *Istaru* pojavljuje se u trećoj sceni. Ova scena, po Brkljačićevim rečima, nema zadatak da predstavi neki lik iz instrumentalnog teatra (zbog toga ova scena nema naziv), već da usmeri muzičko-dramski tok ka daljim dešavanjima. Međutim, u njoj se, u deonici trombona, citira deo kompozicije *Žuti Santa*. U pitanju je Brkljačićeva kompozicija za trombon, (klavir opciono) i elektroniku, nastala u toku rada na *Istaru* 2011. godine, a koju je kompozitor prezentovao kao samostalno delo. U *Istaru*, u trećoj sceni, u deonici trombona se nalazi autocitat odseka *Allegro iz Žutog Sante* (videti primer 1). Ovaj autocitat pripremljen je prethodnom scenom („Eleganza nuova 1“) u kojoj trombon prvi put nastupa izlažući nov materijal u dužim notnim vrednostima. Izlazak iz autocitata se ostvaruje tako što se u deonici trombona dodaje ton a1 koji je deo osnovnog modalnog niza *Istara*, čime se zaokružuje ovaj deo forme. Autocitat iz iste kompozicije može se naći u jedanaestoj sceni koja i nosi naziv „Žuti Santa“. U ovoj sceni, autocitatom se obuhvata gotovo celokupan materijal kompozicije *Žuti Santa*, a ovog puta su i elektronski sloj i deonica trombona citirani u njoj. Autocitat je pripremljen time što se u elektronskom sloju u ovoj sceni nastavio isti postupak koji je pokrenut u prethodnoj sceni „Velika Heleba“. U njoj se generisanjem zvuka proizvodi zvuk sličan ksilofonu i ostalim udaračkim instrumentima, a taj materijal je izgrađen od istog materijala koji se javlja u deonici marimbe, pa se isti materijal u isto vreme pojavljuje i elektronski i akustički. Sličan postupak se nastavlja i u ovom autocitatu, u kome se u elektronskom sloju filtrira zvuk trombona čiji je tematski materijal zasnovan na materijalu akustičnog trombona. Autocitat iz „Žutog Sante“ završava se produžavanjem poslednjeg tona trombona kojim se ulazi u narednu scenu. U sceni broj dvadeset („Marinadi 4“), poslednji put se čuju asocijacije na *Žutog Santu*. U dva takta u deonici trombona izlaže se ritmičko-melodijski motiv preuzet iz *Žutog Sante*, koji je u ovoj sceni doživeo male melodijske izmene (v. primer 2 i 2a).

Sledeći autocitat pojavljuje se u četvrtoj sceni koja nosi naziv „Umbra“. U njoj, kao što je rečeno ranije, kontrabas **Umbra** prikazuje svoje muzičko-tehničke sposobnosti uz pratnju klavira, koji melodijski udvaja deonicu kontrabasa, a akordski je boji. Funkcija klavira u ovoj sceni je čisto muzičke prirode, pa se ne

dovodi u vezu sa likom-instrumentima **Marinadi**, koji čine akustična gitara i klavir. Celokupna četvrta scena u *Istaru* je autocitat istoimene kompozicije *Umbra*, komponovane za kontrabas i klavir 2010. godine, tačnije godinu dana pre završetka *Istara*. Kompozicija *Umbra* je zapravo nastajala u okviru procesa rada na *Istaru*, ali s obzirom na to da je Brkljačić ovu kompoziciju osamostalio u vidu jedinstvenog dela godinu dana ranije, ona se u ovom slučaju tretira kao muzički tekst koji prethodi nascenciji *Istara*, te u njemu predstavlja svojevrsan autocitat. U četvrtoj sceni *Istara*, dakle, kompozicija *Umbra* citirana je u celini sa izmenom u poslednjem taktu u kome, umesto da kontrabas iznese završni, najdublji ton bez pratnje klavira, taj ton kontrabasa biva pojačan udarcima u dubokom registru klavira i na najdubljem tom-tomu u forte dinamici. Ova scena se tu ne završava, jer po dramaturškom toku *Istara* slede dva takta u kojima klarinet **Istar** na ležećem akordu gudačkih instrumenata „doziva“ **Marinadi** u pomoć, odnosno priprema njihov nastup, posle koga se čuje završni udarac u deonici kontrabasa, klavira i tom-toma kojima se scena zaokružuje. Priprema ovog autocitata, odnosno, nastupa **Umbre** može se naći u drugoj sceni („Eleganza nuova 1“), u kojoj se ostvaruje prvi solistički nastup kontrabasa **Umbre**. U okviru pet taktova, koliko traje njegov nastup, tematski materijal koji iznosi kontrabas se muzički, a zatim i simbolički, identifikuje sa ovim likom. Dinamičkim, ritmičkim i artikulacionim sredstvima lik kontrabasa želi da na sebe skrene pažnju, a **Eleganza nuova** ga ubrzo u tome sputava.

U scenama pod brojem šest, trinaest, petnaest i dvadeset grupišu se sve pojave lika-instrumenata **Marinadi**, u kojima se mogu pronaći novi autocitati. Svi autocitati koji se pojavljuju u deonicama gitare i klavira u ovim scenama potiču iz kompozicije *Ma-Ri-Na-Da*, komponovane za gitaru i klavir 2008. godine. Prvo pojavljivanje lika-instrumenata **Marinadi** dešava se u šestoj sceni („Marinadi 1“). Ona započinje klarinetom koji, kao i na kraju četvrte scene („Umbra“), na ležećem akordu gudačkih instrumenata priziva **Marinadi** i ovog puta uspeva u tome, jer sledi njihovo izlaganje materijala. Čitava scena koncipirana je u tri odseka. Prvi odsek sastoji se od izlaganja materijala **Marinadi** i dvotaktnih i jednotaktnih zastanaka u muzičkom toku u kojima se nastavlja dozivanje **Marinadi** od strane klarineta, koji zajedno sa gudačkim instrumentima, ima ulogu harmonske podloge.

U središnjem odseku klarinet sa gitarom i klavirom zajedno kreira kontrapunktski sloj i pridružuje se njihovom „posebno emotivnom izlaganju“.<sup>36</sup> Treći odsek nalikuje prvom, po ponovnoj pojavi ležećeg akorda u klarinetu i gudačkim instrumentima i sličnoj fakturi u deonicama gitare i klavira, ali se u ovom odseku prvi put pojavljuje saksofon **McMelanholik** i nazire se budući nastup marimbe **Velike Helebe**. Fragmentiran materijal lika **Marinadi** u prvom odseku je autocitat početnih taktova iz *Ma-Ri-Na-De*. Zapravo, prvih dvadeset osam taktova *Ma-Ri-Na-De* su citirani i fragmentarno distribuirani u prva dva odseka šeste scene, u deonicama gitare i klavira (v. primer 3). Treći odsek razlikuje se po tome što su u njemu citirani taktovi od 35. do 42, ali se tih osam taktova još jednom ponavlja u ovom odseku, zbog toga što za to vreme nastupa tenor saksofon **McMelanholik** (v. primer 4 i 4a). Trinaesta scena („Marinadi 2“) traje samo devet taktova, jer biva prekinuta iznenadnom pojavom sledeće scene – „Elektronika 2“. U tih devet taktova, **Marinadi** nastavljaju svoje izlaganje kroz svedenu fakturu i melodiku sa tihim flažoletnim tonovima gitare, simbolizujući umirujuće dejstvo ljubavi. Njihov materijal je autocitat *Ma-Ri-Na-De*, od 51. do 59. takta, s tim što je u ovoj sceni došlo do pojedinih metričkih promena u odnosu na tu kompoziciju (v. primer 5). Iako ova scena biva prekinuta nastupom „Elektronike 2“, slično se dešava i sa četrnaestom scenom. U sceni broj petnaest („Marinadi 3“) prekida se izlaganje elektronike nastupom klarineta u frulato artikulaciji i fortissimo dinamici, uz udarce tom-toma i činele. „Marinadi 3“ nastavlja izlaganje materijala koje je bilo prekinuto prethodnom scenom, odnosno, autocitat koji je bio prekinut u „Marinadi 2“ sada se nastavlja. U pitanju su taktovi od 60. do 90. u *Ma-Ri-Na-Di*, ali su metrički i ritmički varirani u ovoj sceni. Poslednje pojavljivanje lika-instrumenata **Marinadi** dešava se u dvadesetoj sceni („Marinadi 4“). Ova scena prikazuje pomirenje i usklađivanje svih likova iz *Istara*, jer se deonice svih likova kontrapunktski, harmonski, ritmički i melodijski uklapaju jedne sa drugima. Scena počinje nastupom **Marinadi** zajedno sa klarinetom i trombonom, a zatim se uključuju i ostali likovi-instrumenti. Materijal koji **Marinadi** donose na početku ove scene jeste citat, koji se već bio pojavio u trećem odseku šeste scene (u pitanju su taktovi 35–42. iz *Ma-Ri-Na-De*), samo što je u ovoj sceni transponovan in A

---

<sup>36</sup> Ivan Brkljačić, nav. delo, 15.

iz dramaturških razloga, a poslednja dva takta se još jednom ponavljaju. Poslednji zvuci **Marinadi** koji se sastoje od nekoliko završnih taktova ove scene predstavljaju varirani materijal iz završnice *Ma-Ri-Na-De*, tačnije od 133. takta. Ovaj materijal nije doslovno preuzet, već se sa njim radi, te predstavlja model. Za razliku od prethodnih autocitata iz *Umbre* i *Žutog Sante*, koji su zapravo čitave kompozicije, *Ma-Ri-Na-Da* nije citirana u potpunosti, već su to samo njeni određeni segmenti.

Još jedna grupa autocitata koji se mogu pronaći u *Istaru*, potiče iz Brkljačićeve kompozicije za solo marimbu *Veelika Jelenče* ili *The Great Little J.* napisane 2008. godine. Ovi autocitati se distribuiraju kroz deonicu marimbe, odnosno **Velike Helebe**. Lik-instrument **Velika Heleba** sporadično se pojavljuje u šestoj („Marinadi 1“), sedmoj („Eleganza nuova 2“) i osmoj sceni („Tužni McMelanholik“), najavljujući tako svoj nastup u desetoj sceni („Velika Heleba“). Kao što je već bilo spomenuto, marimba se prvi put pojavljuje u trećem odseku scene „Marinadi 1“ u kojoj izlaže kratak motiv od dva takta, koji je fragment kompozicije *Veelika Jelenče*. Autocitat je ritmički, metrički i melodijski izmenjen, ali prepoznatljiv kao fragment iz dvanaestog i trinaestog takta *Veelike Jelenče* (v. primer 6 i 6a). Sledeća scena, „Eleganza nuova 2“, počinje i završava istim jednotaktnim motivom marimbe koji je autocitat osmog i devetog takta *Veelike Jelenče*. U sedmoj sceni taj motiv je doslovno preuzet, odnosno melodijski, ritmički, dinamički i karakterno se ne menja, osim što se događa promena metra, ali ta promena ne utiče na strukturu motiva (v. primer 7 i 7a). Ova scena se zaokružuje motivom marimbe kojoj se u paralelnim oktavama pridružuje klarinet svirajući isti motiv. Osmo scena opet donosi kratke motive u deonici marimbe, koji se povezuju sa *Veelikom Jelenče*. Naime, posle velikih triola koje zazvuče u partu marimbe, pojavljuje se jednotaktni motiv, koji je ritmički i dinamički augmentiran fragment iz *Allegretto* odseka *Veelike Jelenče* (175. takt, v. primer 8 i 8a). Pred kraj ove scene, u okviru šest taktova, marimba iznosi motivski materijal koji se identifikuje sa materijalom *Veelike Jelenče* (taktovi 18–24), ali ritmički i metrički izmenjenim (v. primer 9 i 9a). Ovaj motivski materijal ulančava ovu scenu sa sledećom. U sceni **Velike Helebe**, u prvom odseku, marimba izlaže svoj tematski sadržaj sa harmonskim i melodijskim dopunjavanjem klarineta, a potom, u drugom odseku, deonica marimbe biva umetnuta u elektronski sloj, da bi se u trećem odseku

ponovo čuo akustični zvuk marimbe i klarineta, kao i usemplovanani zvukovi vode sa Dunava, koji stvaraju reminiscenciju na prvu scenu. U prvom odseku, u deonici marimbe, do pojave elektronskog zvuka, citira se dvadeset jedan takt iz *Veelike Jelenče* (u pitanju su taktovi 25–45). Ovaj autocitat je melodijski izmenjen, u vidu odsustva pojedinih tonova u deonici leve ruke. Drugi odsek počinje elektronski generisanim zvukom bliskim ksilofonu, kojim se najavljuje materijal marimbe. To je drugi autocitat koji je izložen u diminuciji u odnosu na materijal iz *Veelike Jelenče* (taktovi 91–117), sa dodatim tonovima u deonici leve ruke. Treći odsek obuhvata novi autocitat, od takta 48 do takta 62 u *Veelikoj Jelenče*. U njemu je došlo do metričkih i neznatnih ritmičkih promena. Poslednji autocitat nalazi se u dvadesetoj sceni „Marinadi 4“, u kojoj **Velika Heleba** donosi već prepoznatljive kratke motive sa ukrasom iz prethodnih scena, ovaj put transponovane na drugim visinama. Motiv se tokom devetnaest taktova pojavljuje četiri puta, dok u ostalim taktovima marimba izvodi tremola. Ovim se iscrpljuje pojava autocitata u *Istaru*. Ni kompozicija *Veelika Jelenče* nije citirana u potpunosti u *Istaru*, već njeni segmenti.

Pomenute kompozicije koje se u celini ili u vidu fragmenata citiraju u *Istaru*, zapravo su nastajale u procesu rada na njemu, jer kako je sam kompozitor objasnio, „*Istar* je prve muzičke korake počeo da pravi u jesen 2008. godine“.<sup>37</sup> Iste godine nastale su kompozicije *Veelika Jelenče* i *Ma-Ri-Na-Da*, a kasnije i *Umbra* i *Žuti Santa*. Ove kompozicije već svojim nazivima upućuju na likove-instrumente *Istara*, a uvidom u partiture, vidi se, i svojim muzičkim sadržajem. Stoga bi se moglo reći da su one integralni deo procesa koji je prethodio realizaciji instrumentalnog teatra, odnosno, da su sastavni elementi kompozicionog postupka. Jer, kako Brkljačić navodi, kompozicioni postupak je, između ostalog, obuhvatao i „formiranje novih muzičkih materijala sa posebnim obraćanjem pažnje na njihov semantički nivo, što je podrazumevalo dovođenje u sklad muzičkog jezika sa jezikom klasičnog dramskog toka, kao integralnog dela kompozicije. Time su likovi dobili svoje karaktere, odnosno mogućnost da se predstave jezikom muzike“.<sup>38</sup> Međutim, pošto su ove kompozicije realizovane kao muzički zaokružene celine i plasirane kao samostalne

---

<sup>37</sup> Zorica Kojić, nav. delo.

<sup>38</sup> Ivan Brkljačić, nav. delo, 8.

kompozicije, a ne u okviru ciklusa (i tako se i izvode), u *Istaru* se mogu posmatrati kao autocitati. Ovi autocitati istovremeno zvuče sa drugim muzičkim materijalima, čime naslojavanje postaje ključni princip oblikovanja *Istara*. Pošto autocitati u *Istaru* predstavljaju znakove koji su se ponovili u novom kontekstu, oni ukazuju na razliku i na odgodu. Autocitiranjem, Brkljačić segmente svoje muzike unosi u kontekst instrumentalnog teatra u kojem se oni semantizuju, značenjski reorganizuju i preznačaju, odnosno, menjaju svoje prethodno značenje koje su imali, jer u sebi nose trag razlike, ali se i „vraćaju“ kompozicijama na koje referiraju, jer ovi likovi-instrumenti potiču iz tih kompozicija. Ovim postupkom, pojačava se dejstvo kompozicija iz kojih su uzeti citati, pojačava se njihov potencijal da se doživljavaju i na semantičkom nivou. Kao što autocitati ovih kompozicija u *Istaru* predstavljaju označitelje Brkljačićeve ideje o semantizaciji muzičkih materijala, tako i novoostvorena muzičko-dramska ideja u *Istaru* postaje novi označitelj za njegove druge kompozicije.

Naime, *Quattro Temperamenti* za četiri saksofona, Brkljačić je komponovao posle *Istara*, 2011. godine. Uz partituru ove kompozicije stoji kompozitorovo objašnjenje: „Pretpostavka da svaki od članova bilo kog ansambla u taj ansambl unosi kompletnu svoju ličnost, sa svim pozitivnim i negativnim osobinama, bila je inicijacija ove kompozicije. Time sam povezao svaki od saksofona sa jednim od 4 temperamenta (iz psihologije poznatih kao kolerik, flegmatik, melanholik i sangvinik) i tim putem došao do muzičkog sadržaja.“<sup>39</sup> Iz ove uvodne napomene saznajemo da je Brkljačić nastavio ideju formiranja i predstavljanja likova putem instrumenata. U četiri stava ove kompozicije predstavljena su četiri različita temperamenta pomoću četiri registarske varijante saksofona: u prvom stavu, *Collerico*, predstavljen je temperament bariton saksofona; u drugom stavu, *Flegmatico*, sopran saksofon reprezentuje svoje osobine; treći stav, *Melanconico*, rezervisan je za tužnu i melanholičnu priču tenor saksofona, dok je u četvrtom stavu, *Sanguinico*, predstavljen alt saksofon. U trećem stavu se, dakle, pojavljuje lik-instrument **Tužni McMelanholik** iz *Istara*. Ova asocijacija na lik **Tužnog McMelanholika** podržana je muzičkim materijalom koji se u trećem stavu pojavljuje u deonici tenor saksofona.

---

<sup>39</sup> Ivan Brkljačić, *Quattro temperamenti per 4 saxofoni*, Beograd, 2011, [partitura], rukopis kod autora.



Naime, materijal tenor saksofona iz trećeg stava nalikuje na materijal koji oličuje lik **McMelanholika** u šestoj sceni („Marinadi 1“), u kojoj se ovaj lik pojavljuje prvi put (v. primer 10 i 10a). Materijal koji se izlaže od 61. do 66. takta u *Quattro Temperamenti* je autocitat materijala tenor saksofona iz šeste scene *Istara*. Ovaj sadržaj nije doslovno preuzet, već je ritmički i melodijski izmenjen. U početnom taktu (takt 59) i od 67. do 91. takta trećeg stava sledi autocitat iz osme scene („Tužni McMelanholik“). On je takođe ritmički i melodijski variran. U dvanaestoj sceni *Istara*, u kojoj se muzički tok usmerava dalje ka predstavljanju ostalih likova, dolazi do reminiscencije na osmu scenu u deonici tenor saksofona, a materijal koji on donosi se u trećem stavu *Quattro Temperamenti* pojavljuje u deonici sopran saksofona, od takta 82. Opravdanost izlaganja muzičkog sadržaja tenor saksofona u deonici sopran saksofona ogleda se u tome što u kompoziciji *Quattro temperamenti* u svakom stavu svi instrumenti, pored glavnog donosioca temperamenta, učestvuju u atmosferi stava, pa zbog toga i sopran saksofon u ovom stavu „preuzima melanholiju“ tenor saksofona. Nastavljanjem ideje o karakterizaciji instrumenata, Brkljačić je ovom kompozicijom proširio svoj koncept kreiranja dramskog toka muzičkim sredstvima.

Još jedan označitelj koji je potekao iz *Istara* ovaploćuje se u kompoziciji *Mali Istar*, koju je Brkljačić komponovao 2013. godine. To je kompozicija za solo klarinet koja je bazirana na materijalima klarineta **Istara**. Zapravo, *Mali Istar* započinje autocitatom prve scene *Istara*, gde se u početnih sedamnaest taktova izlaže lik-instrument **Istar**. Tih sedamnaest taktova u *Malom Istaru* je melodijski obogaćeno prolaznim tonovima i ukrasima (v. primer 11 i 11a). Sledeći autocitat se nalazi u 26. taktu i traje do 31. takta i predstavlja ritmičku varijaciju završetka prve scene *Istara*, u kojoj klarinet nastavlja donošenje svog sadržaja i osnovnog modusa kompozicije (tonovi a-h-cis-dis-e-g). Odsek *Andante* u *Malom Istaru* karakterističan je po tome što donosi prepoznatljiv muzički materijal dramske provenijencije (v. primer 12 i 12a). U pitanju je sadržaj kojim klarinet **Istar** doziva **Marinadi** na kraju četvrte scene („Umbra“) i tokom šeste scene („Marinadi 1“), a sledeći odsek *Meno Mosso* u *Malom Istaru* je varirana melodija koju klarinet donosi u središnjem odseku šeste scene, u kom se klarinet pridružuje emotivnom nastupu gitare i klavira. Posle ovog odseka, u *Malom Istaru* sledi odsek *Allegretto*, koji predstavlja autocitat deonice klarineta iz

desete scene („Velika Heleba“). Ovaj autocitat je ritmički i melodijski izmenjen u vidu ukrasnih tonova. Poslednji odsek, *Andante*, jeste autocitat deonice klarineta iz dvanaeste scene *Istara*. Ova scena je karakteristična po tome što klarinet u „specifičnoj ritmičkoj organizaciji sa triolama, kvintolama, sekstolama i septolama, osvajajući registarski prostor od najnižeg do najvišeg, izlaže svojevrstu solističku kadencu kojom slušaocu potvrđuje svoju dramaturšku važnost za ukupnu formu, tj. dramski sadržaj kompozicije“.<sup>40</sup> Zbog toga je i ovaj materijal odabran kao završni odsek *Malog Istara*, uz izmenu završnih tonova u ovoj kompoziciji. Zapravo, čitava kompozicija *Mali Istar* nastala je tehnikom kolaža; svaki odsek kompozicije je autocitat muzičko-dramskog materijala klarineta *Istara*, koji se distribuira tokom instrumentalnog teatra. Ovim postupkom su svi reprezentativni nastupi i pojave klarineta *Istara* obuhvaćeni u jednoj zaokruženoj celini, u *Malom Istaru*. I kompozicija *Quattro temperamenti* i *Mali Istar* se posredstvom autocitata i tehnike kolažiranja semantizuju, upućujući na postojanje dramskog (a možda i scenskog) teksta unutar muzičkog.

Upravo zbog razlike i traga koje autocitati kao znakovi sa sobom nose, Brkljačić je mogao da ove znakove iz jednog teksta prenese u drugi tekst, kreirajući na taj način sasvim nove i drugačije kompozicione tvorevine. Iako se autocitati mogu prepoznati u novom kontekstu i time preneti značenja koja nose iz prethodnih konteksta, ona su *uvek već* samo u tragovima. Zbog toga novo muzičko delo koje nastaje na tragovima prethodnog i može proizvoditi nove vrednosti. Kada se – u obliku autocitata – označitelj jedne kompozicije prenese u drugi kontekst ili tekst, on je postaje novi označitelj te druge kompozicije, odnosno, njen znak. Taj lanac označitelja, koji može ići u beskonačnost, ne znači da je došlo do izjednačavanja označitelja i znaka, već upravo govori o njihovim razlikama, on je „regulisan stvaralačkim procesom kojim se doseže do umetničkih kvaliteta tog znaka“.<sup>41</sup> Dakle, funkcija novog označitelja je ispunjena onda kada taj znak sa sobom nosi umetnički potencijal. To se dogodilo i u ovom slučaju, u kome se putem autocitata kreirao jedan lanac označitelja. Taj lanac je neiscrpan, jer u nekom drugom tekstu ili

---

<sup>40</sup> Ivan Brkljačić, *Istar...*, nav. delo, 19.

<sup>41</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, nav. delo, 149–150.

kontekstu, neki drugi kompozitor ili Brkljačić sam, može neki fragment muzičkog materijala iskoristiti u kreiranju novog dela.<sup>42</sup>

Pored autocitata Brkljačić koristi i citate, koji imaju drugačiju ulogu u *Istaru*. Zajednička karakteristika ovih citata jeste njihovo poreklo, s obzirom na to da potiču iz popularne muzike. Prvi citat nagovešten je u opisu likova u kome uz objašnjenje saksofonskog lika piše sledeće: „Tužni McMELANHOLIK vrlo često zviždi nešto nalik na škotsku tradicionalnu pesmu *Auld Lang Syne*. Međutim, niko nikada nije saznao zašto baš nju zviždi, niti bilo ko sa sigurnošću može da tvrdi da je to zaista baš ta pesma.“<sup>43</sup> Naime, u deonici tenor saksofona, u osmoj sceni, javlja se tema koja je zasnovana na materijalu ove narodne pesme. U pitanju je model, odnosno citat sa kojim se radi, koji je doveden skoro do neprepoznatljivosti time što su na njemu izvršene melodijske, ritmičke, metričke i karakterne izmene, pa se zbog toga u sižeu priče napominje kako niko ne zna da li je to zaista ta pesma. Ovaj citat u *Istaru* ima funkciju da istakne osobine **Tužnog McMELANHOLIKA**, jer naziv pesme (u prevodu *Dobra stara vremena, Nekada davno, U davna vremena* ili *Prohujali dani*) asocira na „davna vremena kad je sve bilo mnogo bolje“,<sup>44</sup> pa dodatno ukazuje na melanholiju kojom je tenor saksofon obavijen.

Sledeća grupa citata koja se pojavljuje u *Istaru* ima ulogu da ukaže na važnost rok muzike u poetici Ivana Brkljačića. Pored citata, i sam izbor instrumenata za koje se kompozitor odlučio pri kreiranju instrumentalnog teatra, govori o njegovoj naklonosti ka rok muzici. Tako, scene šesnaest („Xy“), sedamnaest („The Beatles 1“), osamnaest („Eleganza nuova 4“), devetnaest („The Beatles 2“) i dvadeset jedan („The Beatles 3“) predstavljaju posebnu posvetu rok muzici. Iako u šesnaestoj sceni nema nijednog citata, pojava distorzirane električne gitare asocira na ovu vrstu muzike, s obzirom na to da svoju bazičnu primenu ovaj instrument ima najpre u popularnoj muzici, a potom i u umetničkoj. U ovoj sceni, električna gitara uz pomoć klasičnog rok bubnjarskog seta (u čiji sastav ulaze doboš, 4 tom-toma, činela sa pedalom, činela i vodeća činela i bas bubanj) donosi glavni materijal. U prvom odseku ove scene,

---

<sup>42</sup> Na primer, Brkljačić je izjavio kako planira da komponuje novo delo po materijalu koji donosi **Eleganza nuova**.

<sup>43</sup> Ivan Brkljačić, *Istar...*, nav. delo, 11–12.

<sup>44</sup> Isto, 16.

električna gitara izlaže motiv, odnosno rif, koji se ponavlja i proširuje, dok je u drugom odseku akcenat na virtuoznoj melodijskoj liniji električne gitare. Izlaganje njenog materijala je sve vreme praćeno ritmom bubnjarskog seta. U sledećoj sceni, „The Beatles 1“, nastavlja se melodijsko izlaganje električne gitare, ali se istovremeno u elektronskom sloju čuju usemplovani delovi pojedinih pesama rok grupe *The Beatles*, zajedno sa muzičkim materijalom dobijenim generisanjem zvukova.<sup>45</sup> U poslednjem odseku te scene istovremeno bubnjarski set i elektronski sloj koji produkuje bubnjarski solo donose isti materijal iz pesme *The End* grupe *The Beatles*. U osamnaestoj sceni, „Eleganza nuova 4“, nastavlja se ritmički obrazac u bubnjarskom setu, ali se on čuje kao eho, zbog toga što glavnu ulogu preuzima korpus gudačkih instrumenata. Devetnaesta scena, „The Beatles 2“, takođe je, kao i sedamnaesta, zasnovana na ponavljanju ritmičkog obrasca preuzetog iz pesme *The End*, koji se distribuira u deonici perkusija i u elektronskom sloju u vidu snimljenog originalnog bubnjarskog sola. Poslednja scena, „The Beatles 3“, u vidu epiloga osmišljena je kao kolaž sastavljen od materijala iz šest pesama ove rok grupe i distribuirana u elektronskom sloju. Ova scena i čitava kompozicija završavaju se izjavom-rečenicom Džona Lenona (John Lennon) *I hope we passed the audition*, kojom se kompozitor simbolično i duhovito poigrava slušaocima/gledaocima. Ovakav završetak kompozicije takođe je svojevrsni omaž Bitlsima zbog toga što se isti postupak nalazi i na krajevima triju albuma ove grupe. Nakon poslednje numere na albumima se javlja „kratak dodatak u vidu semplovanog glasa, izjave-komentara ili kratke pesme“,<sup>46</sup> te je Brkljačić posegnuo za sličnim postupkom. Reference na grupu *The Beatles* u *Istaru* svakako su prisutne zbog kompozitorovog ličnog afiniteta prema ovom bendu i rok muzici,<sup>47</sup> ali i zbog toga što Bitlsi predstavljaju sam kanon *rock 'n' roll* muzike i što su najpoznatiji začetnici ovog pravca u popularnoj muzici, te pojavljivanje njihove muzike u vidu citata u kontekstu umetničke muzike može da ima smisao izjednačavanja popularne i umetničke muzike, odnosno pridavanja istog

---

<sup>45</sup> Up. isto, 21.

<sup>46</sup> Isto, 22.

<sup>47</sup> Ivan Brkljačić je 2008. godine napisao teorijski rad pod nazivom *John Lennon – jedno umetničko delo u 175 celina*. Takođe, po narudžbini je napisao kompoziciju *Gde je DLM?* za rok sastav *Deca loših muzičara* koju je sa njima i izveo uz još nekoliko originalnih pesama ovog benda, 2005. godine na Belef, u okviru ciklusa *I Want To Be a Rock 'n' Roll Star*.

značaja i popularnoj i umetničkoj muzici. Kako je Mirjana Veselinović-Hofman uočila, baveći se postmodernizmom u srpskoj muzici, u opusima mlađih kompozitora, odnosno onih koji pripadaju fazi *meke pluralnosti*<sup>48</sup> postmoderne u srpskoj muzici, nalaze se dve odlike od kojih je jedna „čvrsta integrisanost elemenata popularnih žanrova, džez muzike i raznih izvora banalnog mehaničkog zvuka, realizovana sredstvima visokog kompozicionog umeća“.<sup>49</sup> U tom smislu kao pripadnik *meke pluralnosti* u srpskoj muzici, Ivan Brkljačić kompoziciono vešto integriše elemente popularne muzike, koristeći ih kao snažno izražajno i žanrovsko sredstvo.

Pored toga što potcrtavaju osobine likova i što ukazuju na afinitet samog kompozitora, citati iz popularne muzike i instrumenti čija se upotreba povezuje sa popularnim žanrovima, u *Istaru* ukazuju na još nešto. Način na koji se koriste citati iz popularne muzike, a to znači kao organski delovi kompozicione celine, koji zajedno sa ostalim sadržajima učestvuju u stvaranju muzičko-dramskog toka, ukazuje na oslobađanje od uspostavljene hijerarhije koja je odvajala popularnu muziku od umetničke muzike. Upravo primer *Istara* ukazuje na mogućnost istovremenog postojanja i podjednakog strukturalnog učešća i značaja popularne i umetničke muzike u okviru jednog dela, time i na način zamagljivanja granice između ovih žanrova. Zapravo, čitavo postmodernističko razdoblje je prožeto oslobađanjem od nasleđenih hijerarhija, „uopšte svih onih elemenata kojima se, inače, u kompozicionom smislu uvažava fenomen stila jedne epohe“.<sup>50</sup> Ova pojava, koja se uspostavlja kao tendencija tokom postmodernističkog razdoblja, umnogome je omogućena dekonstruktivističkom delatnošću i njenom intervencijom u polja umetnosti i muzike.

---

<sup>48</sup> Pod fazom *meke pluralnosti* Mirjana Veselinović-Hofman obuhvata „aktivnost jednog broja kompozitora koji su se školovali tokom 60-ih i 70-ih, kao i onih koji su tada, pa i kasnije, tek bili rođeni“. Nav. prema: Mirjana Veselinović-Hofman, Postmoderna – karakteristike i odabiri „igre“, u: Mirjana Veselinović-Hofman (i dr.), *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 275.

<sup>49</sup> Isto, 289.

<sup>50</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmentsi o muzičkoj postmoderni*, nav. delo, 151.

## 5. UMEMSTO ZAKLJUČKA

Žak Derida je jednom napisao da „reč 'dekonstrukcija', kao i sve druge, dobija svoju vrednost samo upisivanjem u lanac mogućih zamena, u ono što mi tako ležerno nazivamo 'kontekstom'“.<sup>1</sup> Širenje dekonstruktivne misli u okviru filozofije, ali i književne kritike, umetnosti, muzike, ostalih društvenih nauka, pa čak i svakodnevnog života, stvorilo je posebnu klimu u kojoj je, iako ne uvek transparentno, vidljiva inkorporiranost ideja dekonstrukcije. Kažem ideja, jer se, kao što je pokazano u drugom poglavlju, dekonstrukcija može realizovati na najrazličitije načine. U tekstovima autora koji se bave odnosom između muzike i dekonstrukcije, vidljiva je invencijska snaga koju dekonstrukcija može podstaći.<sup>2</sup> Neki autori, poput Mirjane Veselinović-Hofman, Marsela Kobasena, Stiva Svini-Tarnera došli su do zaključaka da sama muzika, odnosno muzičko delo, u sebi nosi princip dekonstrukcije, da je dekonstrukcija zapravo deo muzičke prakse, dok su drugi, na manje uspešan ili više uspešan način kako to zapaža Adam Krims,<sup>3</sup> primenjivali dekonstrukciju kao metod pri analizi muzičkog dela. Još jedan drugačiji vid ispoljavanja odnosa između dekonstrukcije i muzike vidljiv je u tekstu Ričarda Litlfilda, u kome je dekonstrukcija nastupila u svom, tako reći, osnovnom, filozofskom vidu – kao način problematizovanja i dovođenja u sumnju samih temelja na kojima počiva naše znanje o muzici i muzičkom delu. Svi ovi različiti rezultati koji su nastali intervencijom dekonstrukcije u oblasti muzike, ukazuju na to da invencijska priroda dekonstrukcije podstiče invenciju u tekstovima koji se bave vezom između dekonstrukcije i muzike. Zbog toga su i tumačenja koja su nastala iz ovog spoja tako različita. Invencija se ne može svesti na metod ili pravilo, pa se, stoga, ni dekonstrukcija ne može ograničiti na jedan vid ispoljavanja svoje prirode, ona (dekonstrukcija) je uvek „više od jednog jezika“<sup>4</sup> i u spoju sa muzikom ili nekom drugom sferom, ona samo može uticati na stvaranje mnoštva različitih tumačenja, jer to i ona sama produkuje. S druge strane, pokušaj primene dekonstrukcije na muziku

---

<sup>1</sup> Žak Derida, *Pismo japanskom prijatelju*, nav. delo, 214.

<sup>2</sup> O vezi između invencije i dekonstrukcije videti prvo poglavlje ovog rada, posebno strane broj 4 i 5.

<sup>3</sup> Više o tome u: Adam Krims, *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (3)*, nav. delo, 60–63.

<sup>4</sup> Novica Milić, nav. delo, 12.

možda i nije toliko neobična pojava i možda prirode dekonstrukcije i muzike nisu toliko udaljene jedna od druge. Možda je odgovor na pitanje – zbog čega uopšte razmatrati odnos između dekonstrukcije i muzike, upravo taj da muzika i muzička dela nastaju invencijom, uvidom pri kom se na osnovu spoznatih elemenata sačinjavaju nove celine, kao što i dekonstrukcija nastaje invencijom, pa ih stvaralački potencijal koji obe u sebi nose međusobno približava. Već je rečeno da se Deridini tekstovi teško mogu klasifikovati jedino u okviru filozofskog diskursa i da oni izgledaju bliži književnoj kritici nego filozofiji. Ukazivanjem na retoričke strategije kojima se služi filozofski diskurs, filozofija počinje da gubi privilegovani status koji je imala nad drugim naukama i neki autori joj čak dodeljuju status literarnog žanra.<sup>5</sup> Zbog ovog približavanja filozofije i književnosti, Novica Milić će reći da je bitno stvarati i biti pažljiv prema razlikama, jer dekonstrukcija služi tome „da se shvati teškoća stvaranja, kako bi se, barem na taj način, ono učinilo bližim, unekoliko lakšim“.<sup>6</sup> Možda otuda i potreba da se dekonstrukcija na neki način poveže sa muzičkim kontekstom; i muzika i dekonstrukcija ukazuju na stvaralački potencijal i na invencijsku snagu koja im omogućuje najrazličitije uvide (ideje) u okviru jezika kojim operišu. U spoju sa muzikom, dekonstrukcija može još više da rasvetli različite potencijale muzike i različita ispoljavanja njene prirode. U tome je snaga dekonstrukcije. Daleko od toga da dekonstrukcija ne sadrži u sebi jaku socijalnu ili političku angažovanost, jer upravo interventnost njene prirode i široka upotreba u različitim diskursima govori i o ovoj njenoj ulozi.

Još jedan odgovor na pitanje zbog čega razmatrati odnos dekonstrukcije sa muzičkim diskursom, može se naći u tekstovima koji se ne bave eksplicitno vezom dekonstrukcije i muzike, već koji se svesno ili nesvesno pozivaju na dekonstruktivističke uvide u svojim tumačenjima muzike. Na to je ukazala i Vesna Mikić, kada je primetila da muzikolozi i muzički pisci već godinama unazad „praktikuju, prate i u muzici 'beleže' dekonstruktivističke postupke, često se ne trudeći da ih takvima i nazovu“.<sup>7</sup> Razlog za to može biti taj da je struja dekonstruktivne misli, zbog svoje široke upotrebe, postala nerazdvojni deo nekih

---

<sup>5</sup> Up. isto, 20.

<sup>6</sup> Isto, 14.

<sup>7</sup> Vesna Mikić, nav. delo, 113.

promišljanja o muzici. Dekonstrukcija je, zajedno sa ostalim poststrukturalističkim teorijama, oblikovala sredinu i stvorila kontekst koji se danas naziva postmodernizmom. Svojom uticajem, dekonstrukcija se upisivala u niz disciplina i pravaca mišljenja i oblikovala duh vremena u kome su dekonstruktivistička čitanja počela da se podrazumevaju. Tekstovi koji čak i nesvesno prate dekonstruktivnu misao, govore o tome u kolikoj je meri ona nerazdvojna od opšteg duha vremena na koji je uticala. Odgovor na pitanje je onda očigledan – ako je u kontekst upisana dekonstruktivistička misao, onda kada se bavimo tumačenjem bilo koje muzike mi neminovno u ta promatranja uključujemo i kontekst iz koga dolazimo, jer iz (kon)teksta ne možemo pobeći. Ne postoji ono izvan teksta. Dekonstruktivistički način mišljenja sa svojom pokretnom strategijom već prethodi našem tumačenju pojava, jer smo već uhvaćeni u njegovom kontekstu. Mi smo već u sredini, pa kada se bavimo tumačenjima muzike, mi se neminovno bavimo njima na dekonstruktivistički način (kao što se bavimo i ostalim poststrukturalističkim pristupima koji učestvuju u građenju konteksta). Zbog toga je ukazivanje na vezu između dekonstrukcije i muzike od pomoći u smislu rasvetljavanja ovih procesa i stvaranja novih tumačenja. Jer je kontekst, kako je tvrdio Derida, nezasitljiv.

Situacija se još više usložnjava kada se govori o muzičkim delima u okviru postmodernizma. Na primeru *Istara* pokazano je kako se u jednom postmodernističkom muzičkom delu dekonstruišu hijerarhijske opozicije, odnosno, kako se dekonstruišu oni elementi za koje se tradicionalno smatra da pripadaju jasno odvojenim i razgraničenim kategorijama. Prvi primer tih opozicija se odnosi na muzičke i vanmuzičke elemente koji su prisutni u *Istaru*. Kao kompozicija koja je pisana u žanru instrumentalnog teatra, *Istar* nosi u sebi spoj muzičkog izvođenja i teatarske akcije, dakle, na prvi pogled, spoj muzičkih elemenata i onih elemenata koji ne pripadaju čisto muzičkoj sferi, kao što su drama, gluma, scena, pokret, zbog čega ovaj žanr u svom nazivu sadrži reči instrumentalni i teatar. Međutim, čisto muzički elementi kao takvi „ne postoje“, jer muzika već u sebi sadrži i pokret i scenu i glumu i dramu. Muzičke elemente muzike nije moguće odrediti, jer se jedan skup ne može



odrediti elementima samog tog skupa.<sup>8</sup> Na primeru *Istara* pokazano je da iz same muzike dolaze vrednosti unutrašnjeg i spoljašnjeg. Iz muzike se ne može izići, jer ona stvara elemente unutrašnjeg i spoljašnjeg, koji su se vremenom dramatisovali u opozicije. Kao što je Derida pokazao na primeru Levi-Strosa da je pismo već u samim počecima primitivnih društava prethodilo govoru, slična stvar se može reći i za muziku. Ona je u svojim počecima već bila integrisana sa dramom i scenskim pokretima u sklopu magijskih rituala. Muzika, drama i scenski pokreti su bili neodvojivi delovi rituala. U *Istaru*, muzika, drama i scena su takođe neodvojivi jedni od drugih, ali zbog toga što muzika omogućuje dramu i scenu, oni se u *Istaru* otkrivaju kao elementi muzike. Dramski tekst je omogućen muzičkim simbolima, koji su proizašli iz konvencija, pa metaforički sugerišu značenja koja proizvode dramski tekst. Scenski tekst je proizašao takođe iz muzičkog, jer su scena i pokret elementi muzičke izvedbe. U *Istaru*, scenski pokreti koje muzičari na sceni proizvode možda nisu uvek konvencionalni, ali su neodvojivi od muzičkog teksta, zbog toga što su u načelu omogućeni upravo sviranjem instrumenata od strane muzičara. Ovi spoljašnji elementi muzike su u isto vreme i nešto što se dodaje kao dodatak i u isto vreme nešto što omogućuje realizaciju kompozicije. Bez njih, *Istar* ne bi mogao da se realizuje kao žanr instrumentalnog teatra.

Drugi primer kojim *Istar* dekonstruiše hijerarhiju opozicija može se videti u ulozu citata. Rečeno je da oni dolaze iz oblasti popularne muzike i da učestvuju u stvaranju muzičko-dramskog toka. Ovi citati iz popularne muzike kombinuju se ravnopravno sa ostalim muzičkim sadržajima, odnosno koriste se na hijerarhijski neutralan način. Upotreba rok muzike i pozivanje na Bitlse, u *Istaru* ne označavaju elemente stila koji se preuzimaju iz popularne muzike i kulture, već nivelisanje hijerarhije koja je „visoku“ umetničku muziku odvajala od „niskih“ popularnih žanrova. Ove kategorije sada postaju ravnopravne u *Istaru*, u kome sva postojeća sredstva muzičke tradicije kompozitor može koristiti na hijerarhijski neutralan način. To postaje i odlika postmodernističkog stila, koji se u periodu meke pluralnosti u našoj muzici u potpunosti oslobađa bilo kakvih ustaljenih hijerarhija koje su

---

<sup>8</sup> Up. Novica Milić, nav. delo, 38.

postojale u prethodnim stilovima.<sup>9</sup> Brisanje granica koje je vidljivo u muzici postmodernizma, ali i u drugim umetnostima je upravo omogućeno dekonstruktivističkom razgradnjom ustaljenih hijerarhija i sistema. Dekonstruktivistička delatnost u filozofiji je u svom transponovanju na polja umetnosti omogućila da se i u muzičkim i ostalim umetničkim delima transponuju njene ideje i zamisli. Iako se ovo ne odnosi na sva muzička i umetnička dela postmodernizma, jer je dekonstrukcija samo jedan od „jezika“ koji se čuju u ovom razdoblju i samo jedan od uticaja, treba ukazati na njen širok i veliki značaj koji ima u kontekstu postmodernizma.

I makar ovaj tekst u krajnjoj liniji govorio o nastojanjima da se razumeju dekonstruktivistički procesi koji su oblikovali i muziku i naše tumačenje pojava u svetu muzike i umetnosti, on ipak ukazuje i na moguća značenja koja se uspostavljaju na relaciji muzike i dekonstrukcije.

---

<sup>9</sup> Up. Mirjana Veselinović-Hofman, *Postmoderna – karakteristike i odabiri „igre“*, nav. delo, 272.

## 6. LITERATURA

**Blagojević**, Slobodan, „Derrida (čitanje i disanje), Tekst 2a: Jacques Derrida“, *Delo* br. 1-2, Beograd, Nolit, 1992, 348-358.

**Brkljačić**, Ivan, „Istar – instrumentalni teatar, teorijska studija o istoimenom ciklusu nascentnih muzičkih karikatura za scensko izvođenje u pozorišnom dekoru“, *Muzički talas* br. 40/2011, Beograd, Clio, 2-33.

**Brkljačić**, Ivan, *Istar – instrumentalni teatar* (za kamerni ansambl i elektroniku), Beograd, 2011, [partitura], rukopis kod autora.

**Brkljačić**, Ivan, *Mali Istar* (za solo klarinet), Beograd, 2013, [partitura], rukopis kod autora.

**Brkljačić**, Ivan, *Ma-Ri-Na-Da*, Beograd, 2008, [partitura], rukopis kod autora.

**Brkljačić**, Ivan, *The Great Little J.* (za solo marimbu), Beograd, 2008, [partitura], rukopis kod autora.

**Brkljačić**, Ivan, *Umbra* (za kontrabas i klavir), Beograd, 2010, [partitura], rukopis kod autora.

**Brkljačić**, Ivan, *Žuti Santa* (za trombon i elektroniku), Beograd, 2011, [partitura], rukopis kod autora.

**Brkljačić**, Ivan, *Quattro temperamenti per 4 saxofoni*, Beograd, 2011, [partitura], rukopis kod autora.

**Cobussen**, Marcel, *Deconstruction in music*, preuzeto sa: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>

**Derrida**, Jacques, *Given Time: I. Counterfeit Money* (transl. Peggy Kamuf), Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

**Derrida**, Jacques, *Glas* (transl. John P. Leavey, Jr., Richard Rand), Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1986.

**Derrida**, Jacques, *Margins of Philosophy* (transl. Alan Bass), Sussex, The Harvester Press, 1982.

**Derrida**, Jacques, *O gramatologiji* (prev. Ljerka Šifler-Premec), Sarajevo, Logos, 1976.

**Derrida**, Jacques, *Of Grammatology* (transl. Gayatri Chakravorty Spivak), Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1997.

**Derrida**, Jacques, *On the name* (ed. Thomas Dutoit), California, Stanford University Press, 1995.

**Derrida**, Jacques, *Pisanje i razlika* (prev. Vanda Mikšić), Sarajevo, Šahinpašić, 2007.

**Derrida**, Jacques, *Points... Interviews 1974-1994* (ed. Elisabeth Weber, transl. Peggy Kamuf & others), California, Stanford University Press, 1995.

**Derrida**, Jacques, *Positions* (transl. Alan Bass), Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

**Derrida**, Jacques, *Psyche, Inventions of the Other, Volume II* (ed. Peggy Kamuf, Elizabeth Rottenberg), California, Stanford University Press, 2008.

- Derrida**, Jacques, *The Work of Mourning* (ed. Pascale-Anne Brault and Michael Naas), Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001.
- Derrida**, Jacques, *Who's Afraid of the Philosophy? Right to Philosophy 1* (transl. Jan Plug, ed. Werner Hamacher & David E. Wellbery), California, Stanford University Press, 2002.
- Derrida**, Jacques, Neka pitanja i odgovori (prev. Maja Vučković), Tekst 2b: Jacques Derrida, *Delo* br. 3-4, Beograd, Nolit, 1992, 29-47.
- Derida**, Žak, *Istina u slikarstvu* (prev. Spasoje Ćuzulan), Nikšić, Jasen, 2001.
- Derida**, Žak, Pismo japanskom prijatelju (prev. Dragan Kujundžić), Novi Sad, *Letopis matice srpske*, 1985, knj. 435, sv. 2, 210-215.
- Derida**, Žak, *Za Moskvu u oba pravca* (prev. Bojan Savić Ostojić), Loznica, Karpos, 2012.
- Filipović**, Filip, „Beleške o Džonu Kejdžu“, u: *John Cage – radovi/tekstovi 1939-1979*, (priredili Miša Savić i Filip Filipović), Beograd, Radionica SIC.
- Gostuški**, Dragutin, *Vreme umetnosti (prilog zasnovanju jedne opšte nauke o oblicima)*, Beograd, Prosveta, 1968.
- Kobasen**, Marsel, Dekonstrukcija u muzici, Susret: Žak Derida (Jacques Derrida) – Gerd Zaher (Gerd Zacher), *Novi Zvuk* (21), 2002, 45-55.
- Kojić**, Zorica, Klasičan koncert je kao koncept potpuno prevaziđen, *Danas*, 5. septembar, 2011, preuzeto sa:  
[http://www.danas.rs/danasrs/kultura/klasican\\_koncert\\_je\\_kao\\_koncept\\_potpuno\\_prevazidjen.11.html?news\\_id=222998](http://www.danas.rs/danasrs/kultura/klasican_koncert_je_kao_koncept_potpuno_prevazidjen.11.html?news_id=222998)
- Krims**, Adam, Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (1) (prev. Ivana Mišić), *Muzički talas* br. 26/2000, Beograd, Clio, 104-113.
- Krims**, Adam, Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (2) (prev. Ivana Mišić), *Muzički talas* br. 28/2001, Beograd, Clio, 58-60.
- Krims**, Adam, Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (3) (prev. Ivana Mišić), *Muzički talas* br. 29/2001, Beograd, Clio, 56-65.
- Kujundžić**, Dragan, Dekonstrukcija: jedna vesela nauka, Novi Sad, *Letopis matice srpske*, 1985, knj. 435, sv. 2, 207-209.
- Milić**, Novica, *ABC dekonstrukcije*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1998.
- Mikić**, Vesna, Muzika i dekonstrukcija – mogući pristupi, u: *Glas i pismo – Žak Derida u odjecima*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005, 113-117.
- Noris**, Kristofer, *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride* (prev. Jasmina Milićević), Beograd, Nolit, 1990.
- Novak**, Jelena, *Divlja analiza – Formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
- Popović**, Ljubica, *Ivan Brkljačić: Istar (instrumentalni teatar) – specifičnost muzičko-scenskog koncepta*, master rad pisan pod mentorstvom red. prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman, školske 2013. godine, rukopis kod autora

**Romčević**, Branko, Vuković, Stevan, Dekonstrukcija – rasklapanje konteksta, *časopis za književnost i kulturu Reč*, br. 51, Beograd, 1998, 69.

**Subotnik**, Rose Rosengard, *Deconstructive variations: Music and reason in western society*, London, Minneapolis, 1996.

**Subotnik**, Rose Rosengard, *Developing Variations, Style and Ideology in Western Music*, Oxford, University of Minnesota Press, 1991.

**Sweeney-Turner**, Steve, Speaking without Tongues, *The Musical Times*, Vol. 136, April 1995, 183–186.

**Thelin**, Håkon, *A new world of sounds – recent advancements in contemporary double bass techniques*, Programme for Research Fellowships in the Arts in collaboration with the Norwegian Academy of Music, 2007–2011, preuzeto sa: <http://haakonthelin.com/multiphonics/the-story-of-zab/part-1-the-story-of-zab/section-3-a-brief-retrospect-of-instrumental-theatre>, pristupljeno 21/06/2015, u: 12:13

**Veselinović-Hofman**, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.

**Веселиновић-Хофман**, Мирјана, „Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)“, у: *Изузетност и сапостојање*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 11–17.

**Veselinović-Hofman**, Mirjana, „Kontekstualnost muzikologije“, у: *Poststrukturalistička nauka o muzici*, specijalno izdanje časopisa *Novi Zvuk*, Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Muzički informativni centar, Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1998, 13–20.

**Веселиновић-Хофман**, Мирјана, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 17–49.

**Веселиновић-Хофман**, Мирјана, „Постмодерна – карактеристике и одабири 'игре'“, у: *Историја српске музике (српска музика и европско музичко наслеђе)*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 247–292.

**Веселиновић-Хофман**, Мирјана, „Постмодерно музичко позориште у Србији – уводне напомене о критеријумима за дефиницију“, у: *Српска музичка сцена* (ур. Надежда Мосусова), Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 398–405.

**Шуваковић**, Мишко, „Изузетност и сапостојање: Gesamtkunstwerk, интертекстуално и појам разлике“, у: *Изузетност и сапостојање*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 30–39.

**Šuvaković**, Miško, *Paragrami tela/figure: predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performace art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, Beograd, CENPI, 2001.

**Šuvaković**, Miško, „Hibridna pitanja o dekonstrukciji i umetnosti“, у: *Glas i pismo – Žak Derida u odjecima*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005, 81–89.

**Šuvaković, Miško**, *Diskurzivna analiza (Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture)*, Beograd, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010, 450–474.

**Šuvaković, Miško**, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 172–175.

Internet stranica Ivana Brkljačića <http://ivanbrkljacic.com/>, pristupljeno 12.08.2014.

# 1. PRILOG

## Primer 1

Ivan Brkljačić, *Žuti Santa*, *Allegro* odsek.

*Allegro* ♩ = 140

Trbn. *f*

CD

water trbn.

01.02

Trbn.

01.08

Trbn.

CD

trbn.

01.11

Trbn.

CD

elephant's sound

01.18

Trbn. *gliss.*

CD

01.25

Detailed description: This system shows the first measure of music. The Trbn. part is in bass clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The CD part is a single line with a wavy line representing a glissando effect. A handwritten 'gliss.' is written above the CD staff.

Trbn. *trbn.*

CD *p* *mf* *p*

01.29

Detailed description: This system shows the second measure. The Trbn. part has a 3/4 time signature and contains a triplet of eighth notes: G2, A2, B2, followed by a quarter note C3. The CD part is a single line with a wavy line. The dynamic markings *p*, *mf*, and *p* are written below the CD staff.

Trbn. *gliss.*

CD *speed car* *p*

01.36

Detailed description: This system shows the third measure. The Trbn. part has a 3/4 time signature and contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The CD part is a single line with a wavy line. The dynamic marking *p* is written below the CD staff. The text 'speed car' is written above the CD staff.

Trbn. *gliss.*

CD *speed car* *mf* *p* *p < f*

01.41

Detailed description: This system shows the fourth measure. The Trbn. part has a 3/4 time signature and contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The CD part is a single line with a wavy line. The dynamic markings *mf*, *p*, and *p < f* are written below the CD staff. The text 'speed car' is written above the CD staff. A handwritten 'gliss.' is written above the Trbn. staff.



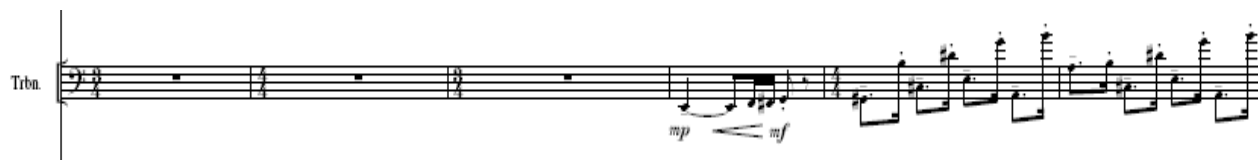
### Primer 2

Ivan Brkljačić, *Žuti Santa*, *a tempo*.



### Primer 2a

Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 20, Marinadi 4, partiturna oznaka U2, *Meno mosso*.



### Primer 3

Ivan Brkljačić, *Ma-Ri-Na-Da*, t. 1-28, *Moderato*.

Ivan Brkljačić  
Beograd, 2008.

*Moderato* ♩ = 72

**Chitara**  
*mp*

**Pianoforte**  
*mp*

ii.  
*mf* *p* *ppp* *mp*

ii.  
*mf* *f* *mf* *mp*

Chit. *p poco rit.*

Pft. *mf* *p* *ppp*

Chit. *a tempo*

Pft. *mp* *p* *pp*

Chit. *espress.*

Pft. *mp* *mf* *f*

20

Chit. *mp*  $(3+3+3+2)$   $\overset{\curvearrowright}{\text{—}2\text{—}}$   $\overset{\curvearrowright}{\text{—}2\text{—}}$  *sul pont.* *f*  $8^{va}$

Pft. *p*  $8^{va}$

This system contains the first system of the musical score. The Chitarrino part is written in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a triplet of eighth notes followed by a pair of eighth notes, then continues with a series of eighth notes and pairs of eighth notes, some with slurs and accents. The dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to forte (*f*). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). It features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with chords and eighth notes. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). An *8va* marking indicates an octave transposition for the upper part of the piano accompaniment.

Chit. *mp*  $(3+3+3+2)$  *sul tasto*  $(z)$  *ord.* *P*  $(z)$   $(z)$   $(z)$   $(z)$   $(z)$   $(z)$

Pft. *f* *p* *f*  $8^{va}$

This system contains the second system of the musical score. The Chitarrino part features *sul tasto* chords and a section marked *ord.* (ordine) with a *P* (piano) dynamic. The dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to piano (*p*). The Piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line with chords and eighth notes. Dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*). An *8va* marking indicates an octave transposition for the upper part of the piano accompaniment.

Chit.  $(3+3+2+3)$   $\flat$   $\flat$   $\flat$

Pft. *p*  $8^{va}$

This system contains the third system of the musical score. The Chitarrino part features a triplet of eighth notes followed by a pair of eighth notes, then continues with a series of eighth notes and pairs of eighth notes, some with slurs and accents. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The Piano part features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with chords and eighth notes. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). An *8va* marking indicates an octave transposition for the upper part of the piano accompaniment.

*Piu mosso*

Chit.

Pft.

*f*

*mf*

(3)

(8<sup>va</sup>)

2

8<sup>va</sup>

Primer 4

Ivan Brkljačić, *Ma-Ri-Na-Da*, t. 35-42, *Tempo I (Moderato)*.

*rit.* ----- *Tempo I*

Chit. *p* *mp*

Pft. *p* *mp*

Chit. *mp*

Pft. *mp*

Chit. 40

Pft.

*p*

*p*

*rit.* *Andante* ♩ = 64 3

*mp* *ord.* **P** 3

*pp*

**Primer 4a**

Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 6, Marinadi 1, partiturna oznaka F3, *Moderato*.

F3

*Andante* ♩ = 60 *Moderato* ♩ = 72

Ac Gtr.

Pno.

Cl.

*mp* *p*

*mp* *p*

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for T. Sc., AcGtr, and Pxo. The T. Sc. part begins with a boxed 'F4' and includes dynamic markings *p*, *mp*, *p*, and *mf*, ending with a *rit.* marking. The AcGtr part features *mp* dynamics. The Pxo part has *mp* dynamics and includes a double bar line with a repeat sign. The second system includes parts for T. Sc., AcGtr, Pxo, and Mar. The T. Sc. part starts with *a tempo*, includes *p* and *f* dynamics, and ends with *Andante* (♩ = 52), *mf*, and *mp* dynamics. The AcGtr part has *p* dynamics. The Pxo part has *p* dynamics. The Mar part has *f* dynamics.



**Primer 5**

Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 13, Marinadi 2, *Andante*.

**Scene 13 Marinadi 2**

[M] *Andante* ♩ = 56



**Scene 14 Elektronika 2**

[N]

**Primer 6**

Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 6, Marinadi 1, partiturna oznaka F4, *Moderato – a tempo*.

Mar.

Primer 6a

Ivan Brkljačić, *Veelika Jelenče, Allegretto, poco infantile per far ridere*, t. 11-13.



Primer 7

Ivan Brkljačić, *Istar, Scene 7, Eleganza nuova 2, Allegretto*.



Primer 7a

Ivan Brkljačić, *Veelika Jelenče, Allegretto, poco infantile per far ridere*, t. 8-9.



Primer 8: Ivan Brkljačić, *Istar, Scene 8, Tužni McMelanholik*, partiturna oznaka H1,  
*Lento – accel. poco a poco*.



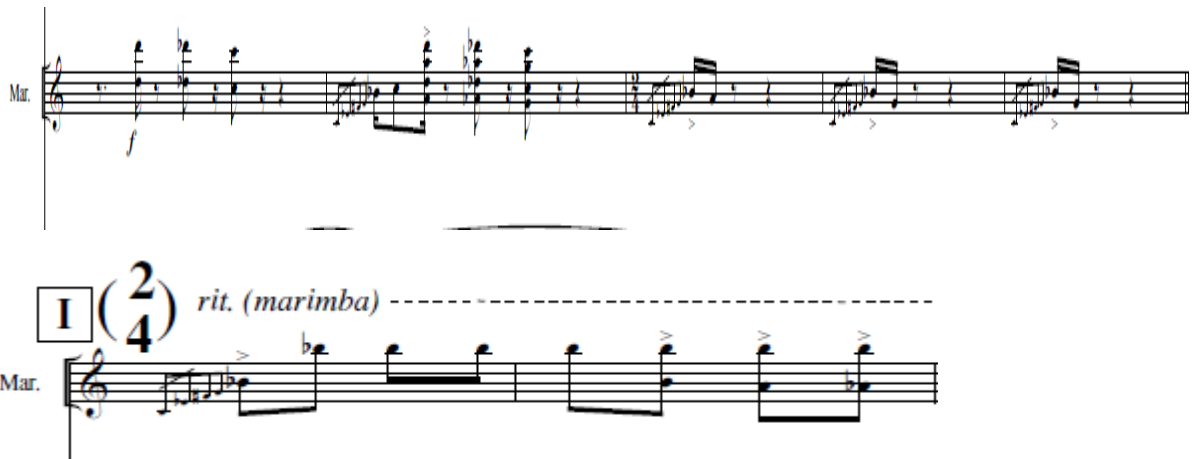
**Primer 8a**

Ivan Brkljačić, *Veelika Jelenče*, Allegretto, t. 175.



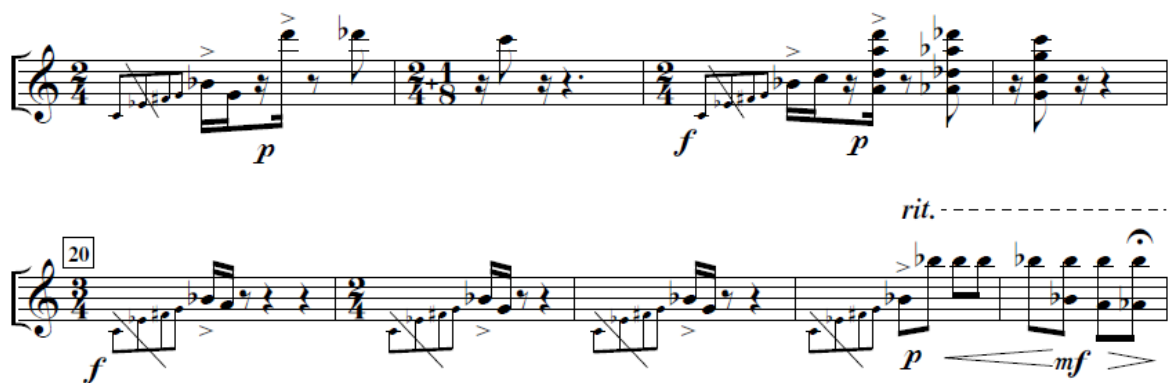
**Primer 9**

Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 8, Tužni McMelanholik, partiturna oznaka H3, Moderato.



**Primer 9a**

Ivan Brkljačić, *Veelika Jelenče*, Allegretto, poco infantile per far ridere, t. 18–24.



### Primer 10

Ivan Brkljačić, *Quattro Temperamenti*, III stav, *Melanconico*, *Andante*, t. 59–61.

*Andante* ♩ = 56

S. Sx.  
A. Sx.  
T. Sx.  
B. Sx.

### Primer 10a

Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 6, *Marinadi 1*, partiturna oznaka F4, *Moderato*.

F4

T. Sx.

## Primer 11

Ivan Brkljačić, *Mali Istar*, Lento, t. 1-17.Ivan Brkljačić  
Beograd, 2013.

*Lento* ♩ = 48

Clarinet in B $\flat$

Clarinet in B $\flat$  *ppp* < *mf* > *p* *pp* < *mf* > *mp*

Clarinet in B $\flat$  *accel.* *rit.* *a tempo*  
*p* < *mf* > *mp* *f* *p* > *pp*

Clarinet in B $\flat$  *accel.* *rit.*  
*f* *ff* *mp*

Clarinet in B $\flat$  *accel.* *rit.* *a tempo* *accel.* *rit.*  
*ff* *mp* *f* *ff* *mp*

Clarinet in B $\flat$  *a tempo* *(non legato)*  
*f* *ff*

Clarinet in B $\flat$  *mp*

**Primer 11a**

Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 1, *Istar*, *Lento*, partiturna oznaka A.

Cl. 1  
Ls. 1  
1:53 2:30

Cl. 1  
Ls. 1  
2:46

Perc.  
Cl. 1  
Ls. 1  
2:59 3:19

**Primer 12**

Ivan Brkljačić, *Mali Istar*, odsek *Andante*.

Cl. B.  
Cl. B.  
Cl. B.  
rit. -----  
espressivo  
ff mp p

**Primer 12a**

Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 4, Umbra, partiturna oznaka D4, *Andante*.



## Indeks imena

### A

**Adorno**, Teodor (Adorno, Theodor), 730

### B

**Bah**, Johan Sebastijan (Bach, Johann Sebastian), 735, 736

**Blagojević**, Slobodan, 716 (fn), 721

**Blum**, Harold (Bloom, Harold), 717

**Bodrijar**, Žan (Baudrillard, Jean), 719

**Brkljačić**, Ivan, 715, 741, 742 (fn), 743, 744, 746, 748, 753, 754, 755 (fn), 756, 757, 758, 759, 760 (fn), 761, 762, 763

### D

**Danto**, Artur (Danto, Arthur), 738

**Delez**, Žil (Deleuze, Gilles), 719

**Derida**, Žak (Derrida, Jacques), 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 732, 734, 735 (fn), 737, 738, 739, 764, 766, 767

**de Man**, Pol (De Man, Paul), 717

**de Sosir**, Ferdinand (de Saussure, Ferdinand), 718, 720, 725

### F

**Frojd**, Sigmund (Freud, Sigmund), 719

**Fuko**, Mišel (Foucault, Michel), 719

### G

**Gostuški**, Dragutin, 734,

### H

**Hajdeger**, Martin (Heidegger, Martin), 719, 721

### K

**Kagel**, Maurisio (Kagel, Mauricio), 742, 743

**Kejdž**, Džon (Cage, John), 732

**Kloc**, Hajnrih (Klotz, Heinrich), 752

**Kobasen**, Marsel (Cobussen, Marcel), 729, 735, 736, 737, 738, 739, 764

**Korndorf**, Nikolaj (Korndorf, Nikolai), 744

**Koun**, Edvard (Koun, Edward), 740

**Krims**, Adam (Krims, Adam), 724 (fn), 727 (fn), 729, 739, 740, 764

**Kristeva**, Julija (Kristeva, Julia), 745



**L**

- Lakan**, Žak (Lacan, Jacques), 719  
**Levi-Stros**, Klod (Levi-Strauss, Claude), 722, 767  
**Lenon**, Džon (Lenon, John), 762  
**Litlfild**, Ričard (Littlefield, Richard), 740, 741, 764

**M**

- Mecger**, Hajnc-Klaus (Metzger, Heinz-Klaus), 742  
**Mikić**, Vesna, 729, 735, 765  
**Miler**, DŽ. Hilis (Miller, J. Hillis), 717  
**Milić**, Novica, 719 (fn), 720, 721, 722 (fn), 723 (fn), 725 (fn), 726 (fn), 736, 764 (fn), 765, 767 (fn)

**N**

- Niče**, Fridrih (Nietzsche, Friedrich), 718, 719

**P**

- Platon**, 719, 721  
**Popović**, Ljubica, 746

**R**

- Ruso**, Žan Žak (Rousseau, Jean-Jacques), 722, 723

**S**

- Svini-Tarner**, Stiv (Svini-Turner, Steve), 729, 732, 764  
**Sokrat**, 719  
**Subotnik**, Rouz Rozengard (Subotnik, Rose Rosengard), 729, 730, 731

**Š**

- Šuvaković**, Miško, 716 (fn), 717 (fn), 725 (fn), 726 (fn), 727 (fn), 728 (fn), 729, 733 (fn), 737, 738, 739

**V**

- Veselinović-Hofman**, Mirjana, 714 (fn), 728, 729, 733, 734, 735, 744, 746, 752, 760 (fn), 763, 764, 768 (fn)

**Z**

- Zaher**, Gerd (Sacher, Gerd), 735, 736, 737

## Summary

### **Relationship of Deconstruction and Music: Instrumental Theatre *Istar* by Ivan Brkljačić as an Example of Musical Deconstructivist Activity**

The need to connect deconstruction with the musical context in this work proved to be a logical trail in dealing with postmodernism. Deconstruction, together with other poststructuralist theories, shaped the environment and created the context now called postmodernism, and thus became an inseparable part of some thoughts about music. This paper talks about attempts to understand the deconstructive processes that shaped music and our interpretation of the phenomena in the world of music and art, and points to the possible meanings that are established in relation to music and deconstruction. As shown in this paper, the attempt to apply deconstruction to music is not such an unusual phenomenon and the nature of deconstruction and the nature of music are not so far from each other. If we were to ask ourselves the question why we should consider the relationship between deconstruction and music, one of the answers would be that music and musical works are originate from the invention, by the insight on which new entities are formed based on known elements, as deconstruction originates from invention, so the creative potential that both contain brings them close to each other. Therefore, there is a need for deconstruction to be in some way linked with the musical context – both music and deconstruction indicate the creative potential and the inventive power that enables them the most diverse insights (ideas) within the language they operate. In conjunction with music, deconstruction can even further illuminate the different potentials of music and the various manifestations of its nature.

The first chapter of this paper deals with the basic conceptions of deconstruction and the terms in which it operates, and which are essential for understanding its role in musical discourse. The second chapter discusses the relationship between deconstruction and music through the consideration of the authors' texts that have called for deconstructive activity in their interpretations of music and musical work. The last chapter of this paper offers an interpretation of

how deconstruction within postmodernism influenced the creation and conception of musical work. Ivan Brkljačić's instrumental theater *Istar* is an example of a musical piece that is established by deconstructing some of the existing hierarchies that have been separated theatrical elements from music ones, or artistic music from popular music. With its specific concept and its nascence, i.e. realization on the stage, *Istar* is an example of a deconstructive transformation of pre-established knowledge, that is being inventively re-established in this composition.

**Beleška o autorki:** Mina Šuković (1990) završila je master akademske studije na odseku za muzikologiju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Za vreme studija objavljen joj je seminarski rad sa prve godine pod nazivom *Francuski stil u orkestarskim svitama J. S. Baha i G. F. Hendla* u okviru studentskog zbornika *Muzikološke perspektive*, a u okviru online izdanja *Muzikološka mreža/Muzikologija u mreži* objavljen joj je seminarski rad sa druge godine pod nazivom *Berliozova Fantastična simfonija kao primer antiherojske simfonije*. U toku je priprema objavljivanja online izdanja seminarskog rada sa treće godine pod nazivom *Vagnerova predstava Betovena*. Svoj master rad prezentovala je u okviru FESTUM-a 2016. godine. Godine 2017. učestvuje kao izvođač i kao muzički pisac na prvom muzičkom festivalu KozArs, održanog u Gradišci, Republika Srpska. Na ovom festivalu izvodi *Rekvijem za flautu i klavir* Gordana Lazinice, a na simpozijumu prezentuje rad pod nazivom *Uodnošavanje muzičkog, dramskog i scenskog teksta u instrumentalnom teatru Istar Ivana Brkljačića*. Ovaj rad objavljen je u zborniku radova *Kozara kroz riječ, zvuk i sliku* 2018. godine u Banjoj Luci. Trenutno je student flaute na Akademiji umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci.

**Notes on the author:** Mina Šuković (1990) completed a Master of Musicology degree from the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. During her studies two paperworks were published - a first-year paperwork titled *French Style in J. S. Bach and G. F. Hendle Orchestral Suites* is published within Student edition *Musicological Perspectives*, and a second-year paperwork under the title *Berlioz's Fantastic Symphony as an example of an antihero symphony* published in the online edition *Musicology Network/Muzikology in the Network*. Preparation for the publication of the online edition of the third-year paperwork titled *Wagner's Representation of Beethoven* is in progress. She presented her master paperwork within FESTUM in 2016. In 2017 she participated as a performer and as a music writer at the first KozArs music festival, held in Gradiška, Republic of Srpska. At this festival she performed *Requiem for flute and piano* composed by Gordan Lazinica, and at the symposium she presented the work entitled *Interrelation of musical, dramatic and scenic text in the instrumental theater Istar Ivan Brkljačić*. This work was published in the collection of works *Kozara through word, sound and picture* in 2018 in Banja Luka. She is currently a flute student at the Academy of Arts at the University of Banja Luka.