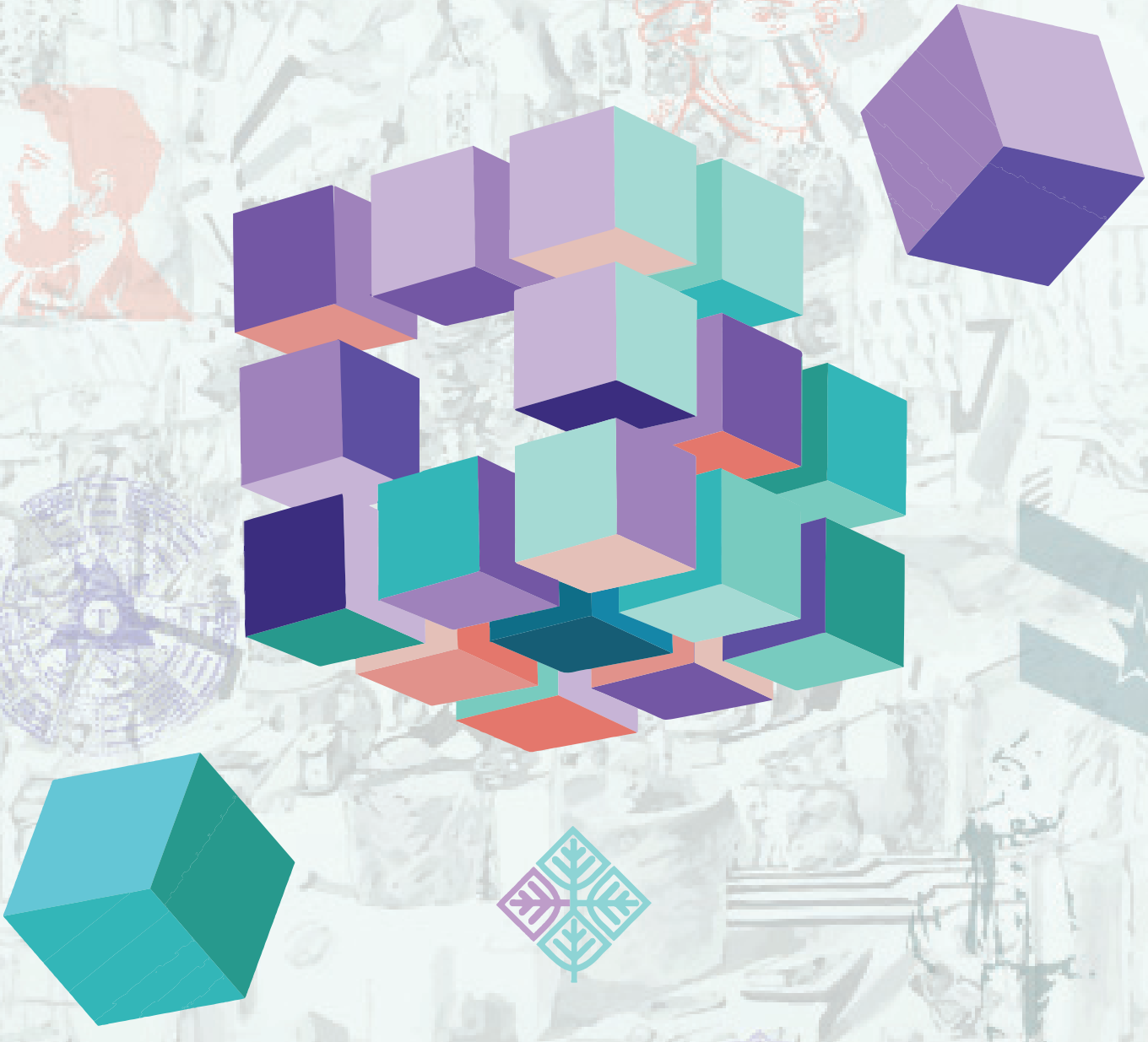
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER DIPLOMSKI RADOVI

Wunderkammer / Their Masters' Voice

zbornik master radova studenata muzikologije



FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI

KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

Beograd, 2018.

UNIVERZITET UMETNOSTI

FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI

KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER DIPLOMSKI RADOVI

Wunderkammer / Their Masters' Voice, zbornik master radova studenata muzikologije

Glavni i odgovorni urednik
dr Gordana Karan

Urednice edicije Wunderkammer
dr Tijana Popović Mlađenović
dr Marija Masnikosa

Urednica edicije Their Masters' Voice
dr Vesna Mikić
dr Dragana Stojanović-Novičić

Recenzenti edicije Wunderkammer
dr Branka Radović
dr Ivana Perković
dr Marija Ćirić

Recenzenti edicije Their Masters' Voice
dr Mirjana Veselinović-Hofman
dr Sonja Marinković
dr Miodrag Šuvaković

Tehnički urednici
Bojana Radovanović
Miloš Bralović

Naslovne strane
Neda Kolić

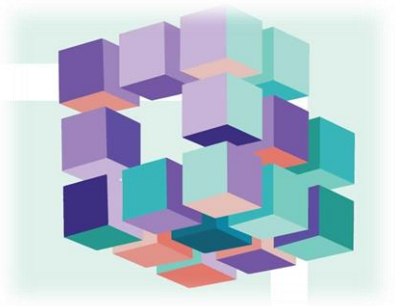
Izdavač
Fakultet muzičke umetnosti

Za izdavača
mr Ljiljana Nestorovska, dekan Fakulteta muzičke umetnosti

ISBN
978-86-81340-02-8

Beograd, 2018.

Sadržaj



Wunderkammer / Soba čudesa

Predrag I. Kovačević

Intertekstualno ʼčitanjeʼ elemenata *Commedia-e dell'arte* u *Don Đovaniju* i *Muzičkoj šali* Volfganga Amadeusa Mocarta _ **6–159**

Stefan Savić

Žanrovsko-dramaturška problematika u *Legendi o nevidljivom gradu Kitežu* N. A. Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različizih tradicija ruske opere _ _ _ _ _ _ **160–252**

Marija Simonović

Kabina sa ogledalima:
ʼslikeʼ vode u klavirskoj muzici Kloda Debisija – između Bašlarovog ogleda o vodi i snovima i ʼogledanjaʼ vode likovnom izrazu XIX veka _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ **253–323**

Miloš Bralović

Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog _ _ _ _ _ _ _ **324–403**

Neda Kolić

Hram jednostavnosti na temeljima lavirinta – na primeru izabranih instrumentalnih *tintinabuli* kompozicija Arva Perta _ **404–528**

Adriana Sabo

Međunarodna tribina kompozitorki? Mogući pogled na položaj kompozitorki u okviru domaće muzičke scene 530–629

Bojana Radovanović

Nauka kao umetnost – Interdisciplinarnost u naučnim radovima Dragutina Gostuškog 630–710

Mina Šuković

Odnos između dekonstrukcije i muzike: instrumentalni teatar *Istar* Ivana Brkljačića kao primer muzičke dekonstruktivističke delatnosti 711–794

Милош Маринковић

Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ (Од Југославенске музичке трибине, преко Трибине музичког стваралаштва Југославије, до Глазбене трибине Опатија/Међународне глазбене трибине и Међународне трибине композитора) 795 - 887





Wunderkammer - Soba čudesa



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER RAD

Predrag I. Kovačević

Intertekstualno 'čitanje' elemenata *Commedia-e dell'arte* u *Don Đovaniju* i *Muzičkoj šali* Volfganga Amadeusa Mocarta

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autora / 9

1. *Prolog* za intertekstualna 'čitanja' / 12
2. *Paroda* – Tekstovi na pozornici ta igru / 19
   2.1. Igra teksta i teksta – od teksta do interteksta /19
   2.2. Od teksta do muzičkog (inter)teksta. Muzički 'poligoni' za igru tekstova /29
   2.3. Intertekstualni činovi kao generatori intertekstualnih pojava i nivoi tumačenja / 37
      2.3.1. Strategija aproprijacije u službi intertekstualnog 'čitanja' / 37

Lazzi 1 / 39

2.3.2. Strateška svojstva pisanja i čitanja/slušanja kao vidovi prepoznavanja intertekstualnih pojava / 41

2.3.3 Referencijalnost u muzičkom tekstu kao pokazatelj intertekstualnosti u muzici / 44

Intermezzo 1 / 45

3. *Agon* – Rađanje i razvoj *komedije del arte* i njen značaj za muziku / 47
   3.1. Muzički žanrovi u intertekstualnom ukrštanju i oblici humora kao potencijalne 'intermedijalne karike' / 47
   3.2. Nastanak i razvoj *komedije del arte* i njena transpozicija u medij muzike /49

Lazzi 2 / 67

3.3. Muzika kao prateća komponenta *komedije del arte* / 69

Intermezzo 2 / 75

4. *Parabaza* – Različiti pristupi tumačenju intertekstuanih pojava u operi *Don Đovani* i sekstetu *Muzička šala* Volfganga Amadeusa Mocarta / 80
   4.1. Retorička uloga muzike i humor kao (intertekstualna) karika između žanrova/80
   4.2. Intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte* u operi *Don Đovani* /91

4.2.1. Odnos komične opere i *komedije del arte* i lik Don Đovanija na preseku mita, književnosti, muzike i filozofije / 91

4.2.2. Likovi i formalna organizacija kao elementi intertekstualnog interpretiranja značenja u *Don Đovaniju* / 97

4.3. Intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte* u sekstetu *Muzička šala* / 119

4.3.1. Metajezik kao sredstvo intertekstualnog čitanja instrumentalne muzike / 119

4.3.2. Muzički parametri kao elementi intertekstualnog interpretiranja značenja u *Muzičkoj šali* / 122

5. *Egzoda* – Polifonija intertekstualnog čitanja / 135

6. Literatura / 139

Indeks imena / 149

Summary / 155

Beleška o autoru / Note on the author / 158

Reč autora

Kao i svaka druga, studija koja se nalazi pred vama predstavlja 'tačku' u kojoj se susreću, dodiruju, spajaju, nadovezuju, presecaju, podupiru, skrivaju, sudaraju ili odbijaju različiti ostaci i talozi prošlosti, sa onim, potpuno novim ili prerađenim nanosima. Međutim, u nastojanju da se ukaže na uzroke koji do pomenutih procesa dovode i svega onoga što kao posledica tim procesima nastaje, u ovoj knjizi se upravo govori o tim tačkama susreta. Ako ostaci, talozi i novi ili prerađeni nanosi predstavljaju najrazličitije tekstualne čestice (one vidljive, fluidne, protočne, podzemne, nadzemne, zamrznute i druge), u interpretaciji bilo kojeg teksta, teško da se mogu zaobići i sve one tekstualne čestice, koje je taj tekst, kao vodeni talas, u sebi poneo. Iz tog razloga, 'surfovanje' po/u (tekstualnim) talasima i traganje za svim onim vidljivim, ali i skrivenim nanosima koji se u kovitlacu vodene mase daju 'uhvatiti', teorijski je potkrepljeno posebnim interpretativnim mehanizmima od kojih jedan uključuje diskurs baziran na strategiji intertekstualne interpretacije, a na kojem se zasnova narativni tok ove studije (njen teorijski i analitički deo).

Iako postmodernistički orijentisana, strategija intertekstualne interpretacije (strategija čitanja) svoju primenljivost može pronaći u interpretaciji umetničkih dela koja pripadaju svim epohama, dok je ona posebno značajna u onim umetnostima u kojima dolazi do intertekstualnih i intermedijalnih ukrštanja, kakve su na primer scenske umetnosti, a posebno one koje pripadaju vokalno-instrumentalnim žanrovima, poput opere. Ipak, u nastojanju da izvršim jedno novo 'arheološko iskopavanje' kojim bi se dublje zašlo u one još uvek nedovoljno otkrivene muzičke slojeve koji se nalaze ispod vidljivog i u mnogome istraženog operskog sloja, još tokom osnovnih studija muzikologije put me je naveo da se zainteresujem za određena pitanja koja su se ticala ispitivanja onih scenskih i muzičko-scenskih žanrova koji su prethodili nastanku opere i koji su uticali na nastanak i razvoj ovog žanra. Vođen tom tendencijom, kretanjem po istorijskim činjenicama i tragovima koji su me vratili u vreme neposredno pre nastanka prve opere pred sam kraj XVI veka, a zatim i u vreme kada ona započinje svoj uzlet, susreo sam se sa jednim, gotovo nepredvidivim, i u mnogim pravcima 'rascvetanim' scensko-muzičkim žanrom, koji

je od svog nastanka pa do danas otvorio širom svoja vrata ne samo operi i drugim muzičko-scenskim žanrovima, već je svoje integralne elemente (likove, sižee, formu i drugo) uneo i u instrumentalne muzičke oblike – žanrom *komedije del arte*. Kako je istraživanje ove scensko-muzičke forme započelo uvidom u samu njenu klicu nastanka (vremenskog i geografskog) – sa fokusom na Italiju u periodu visoke renesanse – ono je zatim nastavljeno ka ispitivanju njenog uticaja i odraza u muzici epohe klasicizma, sa posebnim naglaskom na dela Volfganga Amadeusa Mocarta koja sam razmatrao u ovoj knjizi.

Jedna od najvećih pogodnosti koje nude plodni resursi, jeste i ta da se u ovakvom (inter)žanrovskom i (inter)medijalnom ukrštanju uvek otvaraju novi horizonti naučnih teorija, kako onih iz nauke o muzici, tako i onih iz nauke o književnosti i drugih umetnosti i filozofskih disciplina poput semiotike, primenjene estetike, hermeneutike, ontologije i tako dalje. Iz tog razloga, odabrana tema za pisanje ove studije bazirana je na teorijskom uporištu strategije intertekstualnosti, na osnovu koje je pristupljeno intertekstualnom čitanju elemenata *komedije del arte* u operi *Don Đovani*, a zatim i sekstetu *Muzička šala* Volfganga Amadeusa Mocarta.

Diskurs polifonog interpretiranja i traganja za izvorima, referencama, uticajima kao i autonomnim glasovima kompozitora (kroz njegovu poetičko-estetičku ravan) u ovoj studiji zasnovan je na dijalozima vođenih sa pojedinim autorima koji su postavili teorijske osnove koncepta intertekstualnosti ali i autorima, koji su kroz teorijski ili praktični rad, izoštrili praktičnu primenu strategije intertekstualnog interpretiranja u različitim umetnostima. Upravo je ovako raznovrstan krug autora koji dolaze iz različitih oblasti (filozofije, teorije književnosti, arhitekture, muzikologije, teorije umetnosti, estetike i drugih nauka i naučnih disciplina), učinio istraživanje i predstavljanje rezultata istraživanja ove studije jednom inspirativnom i kreativnom aktivnošću, dajući ujedno i podstrek za dalje produbljivanje ove neiscrpno bogate teme kojom sam nastavio da se bavim u svom muzikološkom radu.

Takođe, moj izbor i bavljenje ovom temom u dužem vremenskom periodu, a što je na kraju uobličeno ovom knjigom, u potpunosti su podržani od strane moje mentorke prof. dr Tijane Popović Mlađenović i asistentkinje dr Ivane Petković Lozo

koje su kontinuirano pratile i usmeravale moj istraživački rad, pomažući mi da pronađem adekvatne teorijsko-muzikološke talase i inspirativne muzičke primere, uz pomoć kojih sam mogao da razvijam strategiju i steknem veštinu intertekstualnog interpretiranja. Pored toga, moje višegodišnje muzikološko bavljenje komedijom del arte i intertekstualnim interpretiranjem njenih elemenata u muzici, evoluiralo je i kroz pisanje brojnih tekstova koji su imali dodirnih tačaka sa ovom temom, a koje sam radio pod mentorstvom drugih profesorki sa Katedre za muzikologiju, dok posebnu zahvalnost iskazujem prof. dr Mirjani Veselinović-Hofman, uz čiju dragocenu pomoć sam komediju del arte posmatrao u kontekstu muzike XX veka. Nesebična razmena muzikološkog znanja i nepresušno inter(usmeravanje) ka otkrivanju novih doživljaja pozorišta i muzike koje sam vodio sa svojom suprugom, muzikološkinjom Nevenom Stanić Kovačević, bili su takođe veoma dragoceni tokom priprema za objavljivanje ove studije.

Strukturirana po ugledu na starogrčku komediju (od scene u kojoj su se glumci i hor predstavljali publici kroz 'izvođenje' teorije intertekstualnosti, preko upoznavanja čitalaca sa scensko-muzičkim žanrom *komedije del arte*, pa sve do niza epizodnih scena, koje poput studija slučaja donose iščitavanje i tumačenje likovi iz *komedije del arte* u dva Mocartova dela), koju presecaju intermeca i laciji kao elementi *komedije del arte* i opere, ovaj tekst, poput otklpoljenog dvostrukog ogledalceta, predstavlja međusobno ogledanje muzike u pozorištu i pozorišta u muzici ali i svog onog sadržaja koji ih u zajedničkom odrazu okružuje.

1. *PROLOG* ZA INTERTEKSTUALNA 'ČITANJA'

Kroz intertekstualnost upiremo 'nostalgični pogled' unazad ka stvarima koje su nastale mnogo pre nego što smo bili rođeni. „Ljudi izražavaju selektivnu nostalgiju prema određenim trenucima i mestima iz bliže ili dalje prošlosti. Većina nas se više identifikuje sa epohom renesanse nego sa današnjicom. To je naše jednokratno bekstvo u bolji svet... Ali prošlost nije samo prizvana; ona se ovaploćuje u stvarima koje gradimo i pejzažima koje stvaramo".

Dejvid Loventhol[1]

Prizivanjem prošlosti prilikom procesa nastajanja novih objekata, bez obzira kako se kritički odnosili prema toj prošlosti, mi nadograđujemo, prepravljamo ili na ruševinama koje smo sami napravili ili takve zatekli, dograđujemo ili gradimo nove (otvorene ili zatvorene) objekte, prilaze, pristupe i sve one vezivne (infrastrukturne) linije, preko kojih ih sa drugim objektima povezujemo u razgranatu komunikacijsku mrežu.

Nadam se da se niste začudili što su odmah na početku uvedeni elementi iz materijalnog sveta, poput izgrađenih objekata, otvorenih i zatvorenih površina, linijskih sistema i svega onoga što se kao materijalno opipljivo ili vidljivo dâ percipirati. Razlog za takav pristup nalazi se u tome što sam želeo da ukažem na srodnost međusobnog tretiranja materijalnih tvorevina i svega onoga što se navodi kao nematerijalno dobro. Jer, obe se tvorevine (materijalne i nematerijalne) nalaze u različitim komunikacijskim sistemima, mrežama koje ih povezuju sa drugim tvorevinama ili drugim sistemima, ali ono što je još važnije, obe su uslovljene društvenim i kulturnim-istorijskim razvojem, pa čak i razvojem pojedinca, kako onog koji ih stvara, tako i onog koji ih koristi. Time se može reći da dok je u materijalnom svetu osnovna strukturna jedinica objekat ili materijal od kojeg je on napravljen, u nematerijalnom je to tekst koji može biti izgovoren rečima (u književnosti), slikarskim elementima (u likovnim umetnostima), tonovima i zvucima (u muzici), pokretom tela i drugim elementima (u teatru), ali i tekst koji predstavlja

[1] David Lowenthal, "Past Time, Present Place: Landscape and Memory", *Geographical Review*, Vol. 65, No. 1, 1975, 3-6.

ideju/koncept (kao proizvod umetnikove intencije da svojom određenom akcijom nešto proglasi za umetničko delo, smeštajući ga u specifičan konceptualni okvir, onako kako ga je definisao Džozef Košut (Joseph Kosuth).

U vezi sa tim, postoji paralela između sagledavanja međusobne povezanosti materijalnih objekata ili uočavanja različitih slojeva od kojih su oni satkani i nematerijalnih dela (tekstova) koji sa drugim tekstovima dele određene strukturalne karakteristike. Tako se može reći da isto kao što se na jednom materijalnom objektu prepoznaju različiti stilovi, materijali, tehnike građenja, i drugi pokazatelji na osnovu kojih se ono može povezati ili interpretirati u odnosu na druge objekte iz njegove bliže ili dalje (prostorne/geografske ili vremenske/istorijske) udaljenosti, u interpretaciji jednog *teksta* koji pripada svetu umetnosti, gotovo da nije moguće zaobići i sve one tekstove, koje je taj *tekst* u sebe upio.

Otisna tačka ove studije jeste shvatanje da je svako umetničko (muzičko) ostvarenje, zapravo *tekst* koji prisvaja, ponavlja i apsorbuje, odnosno, da je *intertekst* delo koje je prisvojeno, ponovljeno i apsorbovano. Tako se *intertekstualnost* tretira kao odnos između tekstova u kojem jedna tekstualna struktura čita drugu ili se u nju umeće. Stoga se intertekstualne pojave ustanovljavaju kroz aktivnost čitanja/slušanja/gledanja ili interpretacije.

Iz tog razloga, u drugom delu ove studije pod nazivom *Paroda*, nužno je obezbediti svu potrebnu argumentaciju kojom se može pristupiti pojmu *teksta* (literarnom, muzičkom ili tekstu kao kulturnom /kon/tekstu) i to, kako iz divergentnih književnih teorija, tako i iz muzikološke vizure koja na interdisciplinaran način uključuje filozofske, estetičke, sociološke i druge teorije. Time se pojmu *interteksta*, kao svojstvu i posledici intertekstualnih ukrštanja tekstova, teoretski prilazi putem pluraliteta književnih i muzikoloških pristupa, a što je svojstveno *interteorijskom* (interdisciplinarnom) naučnom metodu na kojem su zasnovana muzikološka proučavanja. Upravo će takvim pristupima u ovoj studiji biti ispitane mogućnosti intertekstualnog 'čitanja' elemenata *komedije del arte* (*Commedia dell'Arte*) na primeru dva ostvarenja Volfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart) – opere *Don Đovani* („Don Giovanni", K. 527, 1787) i seksteta *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß", K. 522, 1787).

U vezi sa prethodnim, problemsko težište biće koncentrisano na proveru hipotetičkih stavova o postojanju međusobnih odnosa, to jest, inter(kon)tekstualnih relacija između *komedije del arte* i Mocartovog operskog ostvarenja s jedne strane, te *komedije del arte* i kompozitorovog seksteta *Muzička šala*, s druge strane. Kao posebno provokativna mesta u Mocartovim delima biće istaknuta upravo ona u kojima elementi *komedije del arte* nisu (eksplicitno) dati/prisutni.

Drugu, ali ništa manje značajniju hipotezu koja je postavljena u ovoj studiji, predstavlja identifikovanje intertekstualnih i intermedijalnih pojava u instrumentalnoj muzici neprogramskog tipa i prepoznavanje potencijalnih intermedijalnih transfera koji se odvijaju iz scenskih i scensko-muzičkih žanrova u medij instrumentalne muzike. U vezi sa tim, postupak aproprijacije, kao specifični čin preuzimanja elemenata iz jedne u drugu umetnost ili iz jednog dela u drugo u okviru iste umetnosti, biće 'čitani' kroz strategiju intertekstualnog interpretiranja Mocartovog seksteta *Muzička šala*. Time se zapaža da se interteskstualnost može razumeti kao skup najmanje dva teksta koja zajedno egzistiraju na jednom prostoru (u jednom muzičkom tekstu), ali koji nije nastao isključivo individualnom strategijom umetnika/kompozitora da izvrši intertekstualnu produkciju unutar jednog teksta, već i strategijom interpretatora da na način intertekstualnog čitanja predstavi jedno muzičko delo.

Iako je u modernoj književnosti intertekstualnost ozvaničena kao teorijski okvir kojim se objašnjava svesno korišćenje izvora prošlosti kao modernističke, a posebno postmodernističke umetničke prakse (koja je često okrenuta ka kritici ili subverziji), u studiji se postavlja pitanje da li je muzički jezik bilo koje stilske epohe, kompozitorske prakse i rukopisa, bio privilegovan da koristi strateški okvir intertekstualnog povezivanja različitih tekstova iz kulturnog i društvenog miljea kako bi na izvestan način (pa time i kroz kritički ili subverzivan odnos) vodio dijalog sa tradicijom. Zbog toga, izbor muzičkih dela koja pripadaju periodu klasicizma sam po sebi predstavlja intrigantno istraživačko polje jer u 'dvosmernom' pravcu stvara 'vremenski vakuum' intertekstualnih relacija – u dijalogu sa celokupnom kulturnom tradicijom na koju se osvrće, ali i kao anticipacija svega onoga što će tek postati kodifikovani muzički diskurs. U pokušaju uočavanja potencijalnih tačaka preseka

tekstova, kroz interpretiranje intertekstualnih i intermedijalnih postupaka kojima se uvode elementi *komedije del arte* u operski, odnosno, kojima se vrši transpozicija iz scenskog u instrumentalni žanr, u studiji se sagledava način na koji *tekst* čita istoriju umetničkih žanrova i kako se on u istoriju uključuje.

Na osnovu svega prethodno rečenog, u drugom delu studije posebno će biti razmatrani neki od najvažnijih postupaka i tehnika svojstvenih intertekstualnosti, poput citata, imitacije, aproprijacije i drugih postupaka, a koji su neraskidivo povezani sa strategijom intertekstualnog rada kao umetničkom i interpretativnom praksom. Ove tehnike, iako su uvedene i teorijski obrazložene kroz postmodernistički teorijski diskurs, pogoduju ukazivanju na potencijalna skrivena značenja koja se nalaze u bilo kojem tekstu, čime se na taj način *tekst* otvara za nove događaje, diskurse, medije i (savremene) žanrove.

Diskurs intertekstualnog interpretiranja u ovoj studiji utvrđen je kroz 'dijaloge' vođene sa pojedinim autorima koji su postavili teorijske osnove koncepta intertekstualnosti – među kojima se izdvajaju Bahtin (Михаил Михайлович Бахтин), Kristeva (Julia Kristeva), Bart (Roland Barthes), Eko (Umberto Eco), Dženks (Charles Jencks), Kjerkegor (Søren Kierkegaard) – ali i autorima, koji su kroz teorijski ili praktični rad, proširili strateško polje intertekstualnog interpretiranja – poput Vulfa (Wolf, Werner) i Čonga (Nicholas J. Chong) – u muzičkoj umetnosti, Juvana (Mark Juvan) – u teoriji književnosti ili Sretenovića (Dejan S. Sretenović) – u teoriji umetnosti. Nakon 'dijalogiziranja' sa teorijskim gledištima pomenutih autora, (muzičkom) tekstu se pristupa kroz koncept 'polifonog' interpretiranja i traganja za izvorima, referencama, uticajima ali i autonomnim *glasovima* kompozitora Volfganga Amadeusa Mocarta kroz njegovu poetičko-estetičku ravan. Zato će pored pomenutih postupaka, kroz intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte*, biti 'zahvaćeni' i oni specifični nivoi tumačenja muzičkog teksta čija su svojstva „metanarativnost", „dijalogizam", „dvostruko kodiranje" (*double coding*) i „intertekstualna ironija",[2] a koja je u interpretaciji strateških postupaka na primeru književnog romana razradio Umberto Eko.

[2] U studiji se za pojmove čiji je smisao dvosmislen i metaforički dat koriste polunavodnici ('') dok se za citate, preuzete pojmove i sintagme od drugih autora, kao i za pojmove i nazive u originalu ili one koji su prevedeni na srpski jezik, koriste standardni navodnici („") ili *kurziv*.

Primena ovih postupaka i njihova svojstava pogoduju interpretaciji jer ukazuju na potencijalna skrivena značenja koja se nalaze u bilo kojem tekstu, a koji se time 'otvara' za nove događaje, diskurse, medije i žanrove. Intertekstualnim čitanjem elemenata *komedije del arte* i elemenata humora (posebno elemenata koji imaju svojstvo „intertekstualne ironije") integrisanih u operu *Don Đovani* i sekstet *Muzička šala*, pokazaće se kako svi intertekstualni elementi koegzistiraju u jedinstvenom tekstualnom prostoru stvarajući međusobno različite odnose.

U trećem delu ove studije koji nosi naziv *Agon*, ukazaće se na društveno-politički i kulturni ambijent u okviru kojeg se pojavljuje *komedija del arte*, kao i na značaj i ulogu muzike u razvoju ovog žanra, te posledično i na svojevrsne metamorfoze do kojih je došlo zahvaljujući 'dijalozima' u koje je *komedija del arte* tokom svog istorijskog hoda stupila sa drugim muzičko-scenskim i muzičkim žanrovima. Uputiće se na dvosmernu (dejstvujuću) snagu *komedije del arte* koja joj je omogućila da postane 'razgranati' izvor intertekstualnog uticaja. S jedne strane, biće ukazano na njenu veliku sposobnost apsorbovanja raznovrsnih umetničkih formi (poput glume, muzike, plesa, akrobacije i drugih), pozorišne tradicije, običaja i elemenata kulture, dok će se, sa druge strane, ona razmatrati kao svojevrsna 'tekstualna enciklopedija' iz koje će umetnici različitih profila prisvajati najrazličitije elemente poput tema (sižea), likova, formalne strukture i drugog. Posebno će biti problematizovano prisvajanje likova iz *komedije del arte* u operska libreta kao i način njihove transformacije ne samo u operi, već i u instrumentalnoj muzici.

U četvrtom i ujedno centralnom poglavlju, *Parabazi*, fokus će biti usmeren na intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte* u Mocartovim ostvarenjima. Posredstvom humora u muzici (kroz oblike karikature, groteske, parodije, ironije, satire i drugog), pristupiće se identifikovanju tih elemenata u delima *Don Đovani* i *Muzička šala*, a zatim i njihovoj ulozi u izgradnji dramaturgije dela, kao i njihovoj konstruktivnoj funkciji na formalnom, tematskom, tonalnom i strukturalnom planu. Ipak, Mocartova muzičko-scensko delo (opera *Don Đovani*) neće biti posmatrano samo kao težnja da se humorom, kroz ironiju, satiru i parodiju, uspostave novi društveni odnosi ili revidiraju stari, već da se ukaže i na prisustvo drugih (skrivenih) funkcija humora, na osnovu kojih su se konfrontirale i stopile dve emotivno-

psihološke suprotnosti – komično i tragično. Kao jedan od mogućih pravaca intertekstualnog čitanja ovde će biti povedena rasprava o pitanju citiranja u muzici kao važnom strateškom postupku u ostvarivanju intertekstualnih veza. Zato će se posebno diskutovati o statusu i značaju muzičkih materijala koje je Mocart iz drugih opera (dve tuđe i jedne svoje) uneo u finale drugog čina *Don Đovanija* i problematizovanju funkcije ovih materijala u kontekstu intertekstualnog povezivanja.

Za razliku od vokalno-instrumentalnih žanrova, humor se u instrumentalnoj muzici postiže pomoću „metamuzičkog" aparata koji se aktivira putem „metareferiranja", „samoreferiranja" i „samorefleksije". Otkrivanje elemenata *komedije del arte* u muzici kroz interpretaciju intertekstualnih postupaka, odnosno, kroz interpretaciju intertekstualne produkcije značenja, olakšano je putem metodološkog okvira koji prepoznaje meta nivoe u muzici i postupke „metareferiranja". U vezi sa tim, aplikativnost „metareferencijalnog" aparata pomoću kojeg se traga za muzičkim referencama koje se nalaze u muzičkom intertekstu, biće posebno proverena na primeru *Muzičke šale*. Analizom i tumačenjem kompozicionih postupaka i organizacije muzičke forme seksteta, biće skicirana jedna muzikološka vizura o ulozi „metareference", „samoreference" i „samorefleksije" kao posrednika u interpretiranju intertekstualnih pojava u muzici.

Drugi nivo otkrivanja (inter)tekstualne produktivnosti muzičkog teksta instrumentalnog žanra predstavljaće razotkrivanje elemenata muzičko-scenskog (opere) i scensko-muzičkog žanra (*komedije del arte*) preko oblika humora u muzici. Ispoljavanju oblika humora (karikature, ironije, groteske, parodije i tako dalje), kojima se vrši kritika društvenih, političkih i kulturnih odnosa, interpretiranju intertekstualnih pojava, prići će se i iz vizure fenomena karnevala i karnevalesknog žanra u umetnosti i muzici.. Primeri koji pokazuju da je svet fantastike tačka preseka karnevalskog i fantazijskog principa, jesu likovi iz *komedije del arte*.

U poslednjem delu ove studije, *Egzodi*, na način polifonog izlaganja i preplitanja glasova, biće sumirani svi zaključci do kojih se došlo nakon izloženog teorijsko-metodološkog razmatranja teorije intertekstualnosti u muzici, a zatim, i njene praktične primene na primeru intertekstualnog čitanja Mocartovih dela.

Proverom, a zatim i dokazivanjem postavljenih hipoteza na izabranim muzičkim primerima, čime bi se argumentovano pokazalo prisustvo pluralizma tekstova (književnog, pozorišnog, ali i kulturnog konteksta) koji zajedno koegzistiraju u (inter)tekstualnom prostoru opere *Don Đovani* i seksteta *Muzička šala*, teoriji intertekstualnosti bi bilo potvrđeno čvrsto uporište u muzikološkom diskursu i praktičnom interpretativnom čitanju.

I kako bi ova priča bila ovaploćena duhom renesansnih i baroknih scenskih i muzičko-scenskih dela, intertekstualna mreža koju pletu muzika i *komedija del arte*, prožeta je kratkim fragmentma *komedije del arte* – lacijima, odnosno muzičkim intermecima, u kojima izabrani primeri iz sveta muzike i pozorišta čitaoca za trenutak nastoje da odvuku u neke njemu, manje ili više, bliske (intertekstualno) srodne svetove, one u kojima će moći da zaviri na podijum na kojem se izvode tango i *Rock and Roll* (*Intermezzo* 1), palatu/pećinu u kojoj stanuje Arijadna, (*Intermezzo* 2), fabriku u kojoj radi Nora (*Lazzi* 1) ili kancelariju u kojoj radi Đorđe Čvarkov (*Lazzi* 2).

2. *PARODA* – TEKSTOVI NA POZORNICI ZA IGRU

2.1. Igra teksta i teksta – od teksta do interteksta

I pored toga što je tekst pojam koji pripada lingvistici i teoriji književnosti, on ujedno predstavlja paradigmatski model svih vanlingvističkih i vanknjiževnih tekstova – filozofskih, naučnih, ideoloških, religijskih, umetničkih kao i svih onih pisanih tekstova ili usmenih diskursa kojima se utvrđuje, zastupa, tumači, negira ili kritikuje određena pojava, koncept ili ideja. Uspostavljanjem strukturalističke teorije kao nove teorijske platforme unutar sveta umetnosti, tekst je definisan kao formalni lingvistički komunikacijski sistem znakova ili kao semiotička vanligvistička struktura znakova.[1]

Kasnija strukturalistička, a posebno poststrukturalistička teorija nastojala je da tekst učini otvorenim i propustljivim za nove značenjske diskurse koji su proistekli iz nove inter-komunikacijske razmene značenja između različitih aktera, kako onih koji tekst stvaraju, tako i onih koji tekst čitaju. U poststrukturalističkim teorijama Rolana Barta, Žaka Deride (Jackie Derrida) i Julije Kristeve, tekst je redefinisan kao produktivnost, a uz prvobitnu deskriptivnu orijentaciju jezika uvodi se diskurzivni prostor kako bi se iskoristile i aktivirale njegove generativne sposobnosti.[2] Prema tim teorijama, tekst je postao otvoren i nikada dovršen značenjski sistem, dok se koncept znaka smatra nezavršenim produktom čija značenja ostaju predmet uvek novih preispitivanja i dopunjavanja. Praksu označavanja koja se može shvatiti kao proces proizvodnje značenja Kristeva opisuje ne kao jednu već stvorenu strukturu, nego kao jedno *strukturiranje*, odnosno kao sredstvo kojim se proizvode i preobražavaju značenja pre nego što su ta značenja stvorena i prihvaćena.[3]

---

[1] Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1995, 148. Polazeći od savremenih shvatanja strukturalnih odlika, a nasuprot klasičnoj retorici i lingvistici, semiologija je prihvatila distinkciju između *literature*, *teksta* i *diskursa*, dok je takođe napravljena razlika između stvarnog objekta koji predstavlja tip lingvističke strukture na jednoj strani i objekta saznanja koji bi bio tekst na drugoj. Cf. Julija Kristeva, "Problemi strukturiranja teksta", *Delo*, XVII, br. 1, januar, 1971, 25. Ono što je nekada bio literarni objekat, za semiologiju postaje samo jedan tip označiteljske prakse koji nužno ne mora imati nikakvu estetičku niti bilo koju drugu vrednost. Ibid., 24.

[2] Miško Šuvaković, *Postmoderna...*, op. cit., 149.

[3] Cf. Julija Kristeva, "Problemi...", op. cit., 26. Iz semiološke vizure tekst postaje *trans-lingvističko* sredstvo kojim se preraspoređuje poredak jezika kao vid saopštavajućeg govora (*parole communicative*) kao dijahronijskih ili sinhronijskih iskaza. Ibid. Kristeva otkriva ambivalenciju u formama (*discours*

Prolazeći kroz tekstualne površine i podstičući druge tekstove na komunikaciju, sam tekst se konstituiše intertekstualnim procesom, kojim se apsorbuju i prerađuju smisaoni obrasci drugih tekstova i omogućuje komunikacija koja nikada ne zahteva jednoznačnu potvrdu.[4] Ali ono što je još važnije jeste to da napuštanjem strukturalne analize, autonomiju teksta treba tražiti isključivo u okvirima kulturnih i istorijskih kategorija.

Pojam intertekstualnost (*intertextualité*) je neologizam koji je u francuski jezik 60-ih godina uvela i teoretski precizirala Julija Kristeva u eseju *Bahtin, reč dijalog i roman* ("Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", 1966), zatim, u studijama objavljenim u časopisima *Tel Quel* i *Critique*, kao i u monografijama *Semiotike: prilozi za jednu semioanalizu* "Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse", 1969), *Tekst romana* ("Le texte du Roman", 1970) i *Revolucija pesničkog jezika* ("La révolution du langage poétique", 1974).[5] Ova složenica, koja bi u srpskom jeziku odgovarala reči *međutekstovnost*, u sebi sadrži latinski prefiks *inter-* (što znači „među", „u", „između" ili „međusobno"), koji se može shvatiti i kao preplitanje, povezanost, prožetost ili međuzavisnost dve ili više komponenti.[6] U drugom delu složenice *intertekstualnost* nalazi se pojam koji je teoretski aktuelizovan i čija konotacija ima širi potencijal značenja, budući da reč *textus* može značiti tkivo, pletivo, vezu, sadržaj i tekst, a

carnevales que) koja se odnosi na dvostruku funkciju teksta kao – *écriture* (pisanje) i kao *lecture du corpus littéraire antérieur* (prethodno čitanje dosadašnjeg književnog korpusa) i još radikalnije – kao *absorption de et réplique à un autre texte* (apsorpcija i odgovor na drugi tekst). Cf. Renate Lachmann, "Intertekstualnost kao konstitucija smisla – *Petrograd* Andreja Belog i 'tuđi' tekstovi", u: Zvonko Maković i dr. (ur.), *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1988, 79. Ovo ukazuje da se više ne može polaziti od jedne tačke (*un sens fixe*), već od jednog „prolaženja" kroz tekstualne površine (*croisement de surfaces textuelles*). Time se od dominantnog statičnog strukturalizma, koncept prakse označavanja iznova tumači, shvatajući se uvek kao preobražaj, a ne kao potvrda ili ponavljanje. Ibid.

[4] Ibid.

[5] Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 10.

[6] Prva formulacija principa intertekstualnosti predstavljena je u formalističkoj teoriji književnosti, i to u dva vida: kao način postojanja tekstova i kao način njihovog saznavanja. Ovu tezu je u prvom vidu formulisao sovjetski pisac i dramaturg Jurij Tinjanov (Юрий Николаевич Тынянов) u svojoj knjizi *Arhaisti i novatori* iz 1927. godine. Tinjanov je istakao da se književnost, slično svakom pojedinačnom tekstu, shvata kao sistem definisan pomoću unutrašnjih odnosa sastavnih elemenata koje je označio „korelacijama". Njegova istraživanja parodije, koja je izložio u poslednjem radu nazvanom *O parodiji* iz 1929. godine, predstavljaju najbolji primer formulacije teza koje definišu intertekstualnost. Cf. Ana Bužinjska, Mihal P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd, Službeni glasnik, 2009, 132.

textum tkaninu, sastav ili strukturu čime može pobuditiasocijacije na tkanje, preplitanje i pletenje.[7]

Intertekstualnost jeste pojam koji označava način na koji jedna tekstualna struktura čita drugu ili se u nju umeće. Kroz ove nove i različite iskaze provejavaju označiteljske diskurzivne pahulje koje destabilizuju i menjaju postojeći značenjski pokrivač. Ovim se ukida do tada aktuelna autonomnost teksta (ako je ikada i postojala kao takva), dok u celini diskursa koji tekst samo pokreće, participiraju celokupno predodređeno znanje, misao, pogledi, ideje, dela i odjeci koje/koji taj tekst upija/upijaju. Smer je reciprocitetan i dvosmeran. Pozivajući se na Rifaterovu (Michael/Michel Riffaterre) teoriju pesništva i njegovu razradu ključnog pojma intertekstualnosti, Kornelije Kvas, u svojoj studiji *Intertekstualnost u poeziji*, navodi da se intertekst ne tretira „kao izvor uticaja ili imitiranja drugog teksta, već da je to implicitni referent bez kojeg tumačeni tekst ne bi imao sopstveni smisao.[8]

U pogledu *strukturiranja*, tekst se tretira kao permutacioni oblik koji nastaje intertekstualnim relacijama predmetnog teksta sa brojnim iskazima koji se pomaljaju iz drugih tekstova. Tekst se javlja kao pojavna/prostorna kategorija (objekat saznanja) ili kao procesualna kategorija (vremenski otvorena forma). Tako su semiologija, kao kritički filozofski poststrukturalistički metod koji svoju primenu ostvaruje čitajući tekstove koji pripadaju svakom znakovnom sistemu, odnosno, semiotika, kao formalna disciplina utvrđivanja pravila za tumačenje znakova i značenja unutar pojedine društvene i kulturne komunikacije,[9] shvatile tekst kao proizvodnju i/ili kao preobražaj čime je i proces *strukturiranja* formalizovan. Na taj način, Kristeva je pokazala da tekst romana (za razliku od pripovetke), *strukturiranjem* ostaje otvoreni konstrukt za nove preobražaje, čime je ukazano na jasnu distinkciju između teksta i diskursa. U vezi sa tim, može se reći da strukturiranjem teksta, i pored toga što je učinjena njegova strukturalna završenost

[7] Marko Juvan, *Intertekstualnost*, op. cit., 13.
[8] Kornelije Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2006, 16, citirano prema: Злата Лукић, "Књижевност и историја од Аристотела до историографске метафикције", *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, Година IX, број 21, 2012, 45. Intertekstualnost, kao stvaralac smisla na osnovu kojeg se uodnošavaju tumačeni tekst i intertekst, predstavlja metod tumačenja putem kojeg se prepoznaju poetski elementi teksta. Ibid.
[9] Miško Šuvaković, *Postmoderna...*, op. cit., 148.

(kraj priče), ne postoji dovoljan razlog da se okonča i diskurs pisca, pa tako govorni niz pisca ostaje nedovršen.[10]

Pored pojma intertekstualnost Kristeva uvodi i pojam *idiologema*[11] koji se odnosi na onu kariku koju jedan konkretan tekst ili neki njegov strukturalni nivo uspostavlja sa drugim strukturama tvoreći time jedan intertekstualni prostor.[12] Zato, neki konkretni roman može voditi dijalog sa istorijom, religijom, filozofijom, kulturom ili umetničkom kreacijom, ali takođe može dijalogizirati i sa subjektivnim receptivnim poljem doživljaja koje zavisi od intelektualnih, mentalnih, iskustvenih ili nekih drugih vrednosti pojedinca. Ovim se stvara lepeza koncentričnih krugova koji se šire oko osnovnog teksta. Rastojanje koje bi centralna tačka u takvom intertekstualnom prostoru trebalo da pređe do svake druge tačke, može se shvatiti kao duž koja označava *ideologemu*. Takođe, svaka od ovih tačaka koje su u vidu jedne duži (*ideologeme*) povezane sa centrom, može postati centralna tačka i kao takva, iznova (preko *ideologeme*) ostvariti komunikacijsku vezu sa nekom drugom tačkom, tvoreći jedan novi i izmešteni intertekstualni prostor. Tako se „*ideologema* može čitati na različitim nivoima strukture svakog teksta pružajući mu svoje istorijske i društvene koordinate... on je žiža u kojoj saznajna racionalnost spaja preobražaj *iskaza* (na koje je tekst nesvodljiv) u celinu (tekst), isto kao i umetke ove totalnosti u istorijskom i društvenom tekstu."[13]

Intertekstualnost pretpostavlja objektivnost teksta koji je satkan od najmanje dva ili više drugih tekstova i njegovu otvorenost za nove (izmenjene, dopunjene i revidirane) interpretacije. Samim tim, intertekstualnost tekst ostavlja kao nikada dovršeni interpretirani oblik. Govoreći jezikom metafora može se reći da se intertekstualnim vezama postojeći tekst napaja 'eliksirom' drugog teksta koji ga

---

[10] Julija Kristeva, "Problemi...", op. cit., 32. Kristeva dijalog između tekstova pokazuje na primeru francuskog romana XV veka – *Žean de Sentre* Antona Salskog koji je pisan 1456. godine – i to kroz preobražajni metod kodova ovog romana sa kodovima uzetim iz drugih tekstova i to onih koji dolaze iz skolastike (didaktički glas pisca), dvorske poezije (erotika trubadura), gradske usmene književnosti (glas grada) i karnevela (prodiranje karnevalskog smeha i maske u do tada sakralizovano štivo), čime literarna struktura postaje deo šire društvene celine shvaćene kao tekstualna celina. I upravo je takvu tekstualnu interakciju do koje dolazi unutar samog teksta, Kristeva nazvala *intertekstualnost*.

[11] Cf. Ibid., 25.

[12] Cf. Ibid., 35.

[13] Cf. Julia Kristeva, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980, 36.

reaktuelizuje i revitalizuje. Kako svaki tekst odgovara određenom kulturnom krugu ili je proizvod međukulturnih kontaktnih 'zona', on se stoga posmatra kao opšti model produkcije i transformacije značenja u kulturi. Na taj način, kontekst u kojem se ta struktura javlja i o kojoj se raspravlja, postaje takođe tekst, odnosno, 'društveni tekst'. Zato se svaki oblik produkcije značenja u jednoj kulturi može opisati terminima lingvističkog, semiotičkog i semiološkog teksta.

Intertekstualnost uopšteno označava „participaciju teksta u diskurzivnom prostoru kulture, upućujući na to da je svaka umetnička disciplina – slikarstvo, književnost, muzika, arhitektura, film – autoreferencijalni sistem koji se samorukovodi (ponavlja, razvija i menja) vlastitim sredstvima i pravilima i koji se crpi iz različitih interumetničkih centara kulture".[14] Transgresivnost pojma intertekstualnosti najbolje se vidi u njegovoj aplikativnoj strani i eksplikativnoj snazi koju je dokazao izvan nauke o književnosti – u tekstovnoj lingvistici, sociološkoj analizi diskursa, sociolingvistici, istoriografiji, folkloristici, nauci o umetnosti, muzici, filmu, kao i u teoriji elektronskih medija – čime je pojam dobio različita, a ponekad i suprotstavljena značenja i ocene, u zavisnosti od struke i naučno-teorijskih usmerenja.[15] Kao naučno-teorijska kategorija, pojam se učvrstio i u drugim disciplinama: analizi diskursa, lingvistici, socio-lingvistici, stilistici, tekstologiji, kulturologiji, sociologiji, političkim naukama, teoriji istoriografije, folkloristici, estetici, filozofiji hiperteksta, muzikologiji, teoriji filma i tako dalje.[16]

U vezi sa navedenim, postavlja se pitanje: šta tekst održava živim i vitalnim u nekom novom vremenu koje je izmenilo njegov prvobitni kontekst i da li će on preživeti (jedino) u dodiru sa drugim tekstom (kontekstom)? U „saglasju glasova" Kristeve i Barta koji za osnovu proklamovanja novog odnosa prema tekstu koriste 'bordun' Bahtinovskog koncepta višeglasja, tekst se tretira kao polifoni oblik u kojem svaki glas ima svoju autonomiju koja sa drugim autonomijama čini integralnu i povezanu celinu. Prema Bahtinu „svaki tekst se gradi kao mozaik citata i svaki tekst

[14] Cf. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1981, 103.
[15] Marko Juvan, *Intertekstualnost*, op. cit., 7.
[16] Ibid., 131.

je apsorpcija i transformacija drugog teksta".[17] Zbog toga se može izvesti zaključak da autor nema moć da otkrije tekst, već samo da ga izvodi na scenu, pri čemu se svi utopljeni tekstovi adaptiraju prema novim zahtevima konteksta u kojem koegzistiraju. Dok Bart tekst tretira kao „tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture",[18] Kristeva tekstu prilazi kao pluralnom i nesvodivom sistemu koji je odraz polifonih tragova drugosti ili tragova dijaloga vođenog sa samim sobom,[19] prerađujući time Bahtinov koncept polifonije, heteroglosije i dijalogizma.

Kao što se tumačenju intertekstualnih pojava može pristupiti sa stanovišta hermeneutike, umetničkom delu, kao predmetu interpretacije, se može prići iz intertekstualne teorijsko-metodološke koncepcije. Kao pomoć može poslužiti Gadamerova (Hans-Georg Gadamer) koncepcija dijaloga, prema kojoj se kroz dijalog između autora i tumača stvara (medijum) sporazumevanja, a na osnovu kojeg dolazi do ukidanja hijerarhije između autora, teksta i tumača, te se u tom slučaju dijalog shvata kao sociološki (egzistencijalno-ontološki) fenomen.[20] Na taj način se može uspostaviti komunikacija između različitih grana umetnosti, koja bi se problematizovala kroz koncepciju transpozicije iz jednog umetničkog medija u drugi, poput transpozicije književnog medija u medij slikarstva, muzike ili pozorišta ili u bilo kojoj drugoj varijanti.

Rezimirajući sve prethodne stavove, može se zaključiti da se intertekstualnost doživljava kao kritički polifoni metod čitanja, interpretiranja, pisanja i razmišljanja koji se prožima u sinhronijsko-dijahronijskom koordinatnom sistemu referenci. U tom kritičkom i revizionističkom 'odbravljenju kovčega' tradicionalnog 'čitanja

---

[17] Julia Kristeva, *Desire...*, op. cit., 66.

[18] Roland Barthes, "The Death of the Author", *Image – Music – Texte*, essays selected and translated by Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977, 146. Smeštanje teksta u kulturne i istorijske koordinate i proširenje njegove autonomije na sve ono što taj tekst okružuje i ono što sa njim komunicira (u prošlom, sadašnjem i budućem vremenu), našlo je svoje teorijsko uporište u poststrukturalističkoj filozofiji Rolana Barta, koji je 1967. godine 'objavio' smrt autora. Ova smrt nije označila samo umanjenje značaja samog autora (pisca), a uzdizanje značaja čitaoca, već se tim putem došlo do slabljenja granica između tekstova. Time je ujedno uveden pluralizam diskursa kojim dijalogizira(ju) tekst(ovi) sa svojim okružjem, u prostoru gde nestaje i sam subjekat i gde nastupa smrt samog pisca, ali gde počinje 'pisanje'. Tekst je za Barta multidimenzionalni prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno, meša i sukobljava.

[19] Julia Kristeva, *Desire...*, op. cit., 74.

[20] Dijalog se vodi kroz razgovor koji je proces sporazumevanja, i sve ono što se odnosi na postizanje sporazumevanja u razgovoru, „svoj pravi obrat u hermeneutičko, dobija tamo gde se radi o razumevanju tekstova". Cf. Hans Georg, Gadamer, *Istina i metoda – osnovi filozofske hermeneutike*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978, 419.

istine', uz autora teksta uvodi se i čitalac koji postaje neodvojivi akter stvaranja samog teksta. Time tekst postaje jedno 'avanturističko plodno polje', čije resurse (zajedno/odvojeno) kultivišu i koriste autor i čitalac.

Ukupnost smisla značenja koja se rađaju u dijaloškom odnosu tekstova, uvek upućuje na određeni društveno-kulturni prostor u kojem se vodi dijalog i u kojem su značenja rođena, prepoznata i prihvaćena, međutim tamo gde je dijalog ostao nedovršen, smisao značenja ostaje neusaglašen što vodi ka 'beskonačnom' procesu razumevanja. Ova ambivalentnost se može potvrditi i kao vrednost.[21] Eko smatra da je u dijalektici između intencije čitaoca i intencije teksta, u potpunosti zanemarena intencija iskustvenog autora.[22] On zastupa tekstualnu interpretaciju kao otkrivanje strategije koja nastoji da uvede „čitaoca-modela" (*model reader*), zamišljenog kao odgovarajući pandan autoru-modelu (*model author*) – koji se pojavljuje isključivo kao tekstualna strategija[23] – pri čemu pojam „intencije iskustvenog autora" (*empirical author's intentions*), postaje radikalno beskoristan.

Eko zastupa stav da moramo poštovati tekst, a ne autora kao unapred poštovanu osobu.[24] Intertekstualne asocijacije često prevazilaze namere i strategiju (decentriranog integralnog) autora-subjekta i nose ono što se naziva *intentio intertextualitatis* – nameru čitaoca/slušaoca/gledaoca, to jest interpretatora, da izvesne tekstualne podatke dovede u vezu sa svojim specifičnim znanjem, sa svojom 'tekstualnom enciklopedijom'.[25]

Istorija književnosti je registrovala brojne intertekstualne pojave u romanu i esejistici prema kojima su pisci vodili literarni dijalog sa tradicijom tražeći inspiraciju i otkrivajući estetske kvalitete izvora iz prošlosti. Tako su se iz riznice kulture i

---

[21] Cf. Renate Lachmann, "Intertekstualnost...", op. cit., 1988, 78.
[22] Cf. Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*, The Tanner Lectures On Human Values, Delivered at Clare Hall (Cambridge University), March 7 and 8, 1990, 181.
[23] Tekstualna strategija jeste lingvistički objekat koji „čitalac-model" ima pred svojim očima tako da može ići nezavisno od „intencije iskustvenog autora". Cf. Ibid., 198.
[24] Ibid., 182.
[25] Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, Indiana, Perdue University Press, 2008, 8. Takav je slučaj sa Štrausovim (Richard Strauss) i Hofmanstalovim (Hugo von Hofmannsthal) pozorištem *Arijadne na Naksosu* koje ispoljava svoje poverenje u imaginativni potencijal gledaoca/slušaoca u svim dimenzijama, to jest, u onaj potencijal kakav je karakterističan za Ekovog 'idealizovanog' „čitaoca-modela" koji ima „tekstualnu strategiju" pred svojim očima tako da se može kretati nezavisno od „intencije empirijskog autora" (termine koje Eko uvodi u svojoj pomenutoj studiji *Interpretation and Overinterpretation: World*).

istorije crpeli motivi, žanrovi, teme, izvori, legende, izreke, formule, modeli, figure i drugo. Popularnost tema je vremenom varirala sa tim što su jedne teme zamenjivale druge ili su se nadovezivale jedna na drugu, a sve u skladu sa stilskim i estetskim zahtevima i opštim ukusom doba kojem su pripadale. Teme, žanrovi, motivi, modeli ili stilski orijentiri, prenosili su se iz epohe u epohu, iz žanra u žanr, ali i iz medija u medij. I dok su motivi i priče iz Biblije kroz čitavu istoriju umetnosti konzervirani kroz književnost, likovnu umetnost i muziku, određene teme iz književnih i likovnih oblika unošene su u muzički tekst ili su (u apstraktnom obliku) migrirale u muzički medij, formirajući svojevrsnu intermedijalnu pojavu.[26]

Posezanje za motivima, sižejima i temama iz prošlosti koji su poslužili kao prostor za kritičku i subverzivnu reakciju, postalo je aktuelno još u vreme antike, i u najvećoj meri je ostvareno preko humorističnih i satiričnih žanrova književnosti kakvi su su bili komedija, parodija, satira, burleska, travestija, humoristični roman i slično.[27] Upravo su ovi postupci važni i za muzikološka pitanja koja se ovde

[26] Ako bi se ispitivala sušta autentičnost književnog teksta koji je nastao nakon pojave mitova i legendi, teško da se ne bi mogao pronaći i minimalan trag arhitipova i repertoara iz prošlosti, ma koliko njihove osnove bile artificijelno stilizovane. Za umetničku produkciju karakteristično je njeno ugledanje na uzorne (ugledne) tekstove, i to posebno na one koji su bili u manjem ili većem stepenu autoritativni. To potvrđuje i opčinjenost antičkim stilom i traženje uzora u grčkim i rimskim oblicima, što je postalo osnovno stvaralačko načelo u periodu renesanse, a koje je kasnije revitalizovano i negovano u periodu klasicizma. Tako je okretanje ka stilskim uzorima, kodifikovanim modelima, tradicionalnim kanonima i uzornim žanrovima kulturnog nasleđa uticalo na kreiranje duha čitavih epoha. Pored mitologija antičkih civilizacija koja su pobuđivala maštu i pokretala pera antičkih pisaca, pesnika, muzičara i besednika, najautoritativniji i ujedno veoma inspirativan izvor za umetničke kreacije bila je hrišćanska duhovna zaostavština ovekovečena u Svetom pismu. To potvrđuju dokazi materijalnog i nematerijalnog umetničkog nasleđa iz duhovne i iz svetovne umetnosti; iz književnosti (proze i poezije), likovnih umetnosti, vajarstva i arhitekture, kao i iz muzičke umetnosti. Srednjovekovna umetnost je najvećim delom bila rukovođena zahtevima crkve prepuštajući sebe pretežno verskim potrebama, a priče i modeli iz Biblije činili su podloge 'umetničkoj' produkciji, posebno srednjovekovnoj duhovnoj drami. Nakon romantizma, u kojem dolazi do kanonizovanja estetike inovativnosti, individualnosti, izvornosti i subjektivnosti, pojačava se tendencija ka međutekstovnom nadovezivanju. Ovakva estetika se, prema Bartu, može smatrati kao „dekonstrukcijska" i „subverzivna". Cf. Marko Juvan, *Intertekstualnost*, op. cit., 20.

[27] Modernistička književnost prve polovine XX veka, pravi otklon od tradicije i teži ka njenoj destrukciji i poništavanju, što se posebno vezuje za aktivnost istorijskih avangardi. „Autori i pisci su u svojim avangardnim tekstovima vodili različite oblike globalne polemike sa umetničkim, kulturnim, duhovnim i političkim nasleđem, i to najčešće kroz parodijske, subverzivne i ikonoklastičke karnevalizacije simbola, sve do izazovnog negiranja najžilavijih konvencija, poput zaokruženosti umetničkog dela." Ibid. Brojni su primeri ove vrste, a jedan od najpoznatijih oblika otvorenog književnog dela je Džojsov (James Augustine Aloysius Joyce) *Uliks* iz 1922. godine, u kome autor homerski ep premešta u savremeni kontekst Dablina vodeći dijalog sa Šekspirom (William Shakespeare), Danteom (Durante degli Alighieri), Tomom Akvinskim (Tommaso d'Aquino), Dostojevskim (Фёдор Михайлович Достоевский), Ničeom (Friedrich Wilhelm Nietzsche), Ibsenom

razmatraju i to posebno iz aspekta korišćenja oblika humora u muzičkom jeziku kao svojevrsnog vida kritičkog odnosa prema tradiciji ili prema kulturnom, političkom i društvenom kontekstu u kojem kompozitor i muzičko delo egzistiraju. Zato se prilikom interpretiranja intertekstualnih pojava u muzičkoj umetnosti, a gde je glavno težište stavljeno na elemente humora kao nosioce (kritičkog) reagovanja 'marginalizovanih glasova' na društvene, političke i kulturne odnose, može prići i iz vizure istraživanja prisutnosti karnevalskog žanra u umetnosti.

Karnevalski žanr u umetnosti predstavlja teorijsku definiciju ili uobličenje denotativnog 'sloja' karnevalske slike, odnosno, ekspresivnog sadržaja zasnovanog na susretu između takozvane visoke i niske kulture.[28] Karneval i karnevalski segmenti se mogu shvatiti kao poližanrovske, intertekstualne, eklektične i pastišne ekspresivne forme, ili u Bahtinovom tumačenju, kao govorni žanrovi koji 'vulgarizuju visoke ekspresivne forme'.[29]

Pitanje karnevalesknog fenomena u muzici je veoma provokativno, i to posebno u muzičko-scenskim oblicima kakav je opera, ali i u onim instrumentalnim žanrovima koji u sebi nose improvizacioni karakter. U muzici se improvizacija vezuje za drugo mišljenje, za drugi 'skriveni' zakon 'rada bez pravila' koji krši stilske i formalne konvencije.[30] Međutim, ni karneval, ni fantazija – kao oblik/žanr koji blisko rezonira sa načelima karnevalskog principa i koji podrazumeva invenciju, intuiciju, imaginaciju, inovaciju, slobodu, nesvesno i slično – nisu primeri apsolutne slobode, već predstavljaju svojevrsni red u haosu, ili haos u redu.[31] Muzički tekst, koji je natopljen fantazijsko-improvizacionim 'mastilom', opire se zakonima ustaljenog simboličkog reda kojima se kontrolišu pravila muzičkog ustrojstva na formalnom i tehničkom planu – kakvo je na primer, odstupanje od harmonskih i

(Henrik Johan Ibsen) i drugima, dok je postupcima karnevalizacije, oponašao biblijski stil i simbole. Ibid., 21.

[28] Smiljka Jovanović, *Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, Doktorska disertacija, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015, 133.

[29] Ibid.

[30] Tijana Popović Mlađenović, "Improvisation as a call for communication", *New Sound – International Magazine for music*, 32, II, 2008, 31.

[31] Ibid.

formalnih pravila uobičajenih za određeni muzički stil – što rađa jednu specifičnu estetičku dimenziju i postaje opšte i prepoznatljivo mesto u muzici.[32]

Dobar primer koji pokazuje svet fantastike kao tačku u kojoj su se susreli karnevalski i fantazijski princip, predstavljaju likovi iz *komedije del arte*, žanra koji je cvetao u periodu renesanse i baroka. Fantastični likovi Kolombine, Pjeroa, Arlekina, ali i mnogih drugih, istovremeno pripadaju svetu umetničke fantazije i svetu karnevala toga doba.[33] Upravo je iz međuodnosa i međuuticaja koji su nastali tokom održavanja karnevala, tokom kojeg je sve bilo podložno promenama i preispitivanju, proistekao Bahtinov najvažniji zaključak da tekstovi nisu zatvoreni entiteti, već konstrukti određenog konteksta.[34] Time je Bahtinov koncept otvorio vrata teoriji intetekstualnosti, a posredno i muzikološkom proučavanju produktivnosti tekst(ov)a u kojima se mogu uočiti različiti nivoi i oblici, stvaralačke i receptivne fantazije kao i improvizacione prakse na koje se referira.

U posezanju za teorijom intertekstualnosti u muzičkim i muzičko-scenskim žanrovima, oblici koji imaju improvizacioni karakter posebno dobijaju značaj kod otkrivanja intertekstualnih relacija između muzičkog teksta i scenskih i muzičko-scenskih oblika (posebno onih koji su zasnovani na improvizaciji). Upravo takav slučaj uočava se kod intertekstualne veze muzike sa scensko-muzičkim žanrom *komedije del arte* koja je po svojoj prirodi improvizacionog karaktera *par excellence*. Međutim, postavlja se pitanje o tome da li postoje improvizacioni oblici unutar instrumentalnih muzičkih žanrova, a koji u sebi donose scensku radnju, i ukoliko postoje, na koji način ih je kao takve moguće locirati? Pokušaj odgovora na ovo pitanje odvodi nas pred vrata koncepta (meta)referencijalnosti u muzici, odnosno ispitivanja meta nivoa na kojima leži jedno muzičko delo. Ovi nivoi se otkrivaju putem posebnih strategija kojih se pridržava kompozitor u stvaranju svog dela,

---

[32] Koncept karnevala kao društveno-psihološkog i kulturno-istorijskog fenomena pruža značajnu smernicu kod ispitivanja promena načina mišljenja, vladanja i ponašanja unutar jednog kulturnog, političkog i istorijskog konteksta. Tako Bahtin karneval razmatra kao društveno-umetnički fenomen koji svoju egzistenciju upisuje u sopstveni *tekst* u kojem se približavaju, dodiruju i najzad spajaju život i umetnost.

[33] Јелена Арнаутовић, "Фантазијски принцип у карневалима", *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, Година IX, број 21, 2012, 132.

[34] Марија Ристивојевић, "Бахтин о карневалу", *Етноантрополошки проблеми*, год. 4, св. 3, Београд, 2009, 205.

poput: izbora kompoziciono-tehničkih postupaka, muzičko-izražajnih sredstava, izbora orkestarskog sastava, formalnog oblikovanja i strukturiranja muzičkog plana, kao i unošenja verbalnih i neverbalnih znakova u partiturni zapis. Preko interpretiranja muzičkog dela posredstvom teorijskog koncepta (meta)referencijalnosti u muzici, dolazimo takođe do uspostavljanja intertekstualnih veza između različitih muzičkih tekstova ili muzičkih i vanmuzičkih, te se iz toga može zaključiti da se pomenuti koncept nalazi u funkciji strategije intertekstualnog čitanja muzičkih dela.

Iz svega prethodnog može se zaključiti da intertekstualnost, kao izraz, nije ograničena samo na rasprave o književnosti. Ovaj pojam se može pronaći u diskusijama o filmu, slikarstvu, muzici, arhitekturi, fotografiji kao i u gotovo celokupnoj kulturnoj i umetničkoj produkciji.[35]

2.2. Od teksta do muzičkog (inter)teksta. Muzički 'poligoni' za igru tekstova

Na isti način kao što semantički nivo jednog teksta mora imati svoje zakonitosti da bi bio smisleno organizovana celina, tako jedan tekst, da bi bio proglašen za muzički, mora imati svoju logiku organizovanja unutrašnjih strukturalnih (mikro)objekata. Da bi ovako nešto bilo pojašnjeno, kao oslonac može poslužiti Skrutonovo (Roger Scruton) shvatanje o nastanku muzike (muzičkog teksta) i prirodnih etapa u tom razvoju, a koje se odvijaju u skladu sa akustičkim, fizičkim, intelektualnim, emocionalnim i drugim karakteristikama. Naime, Skruton zvuk tumači kao „sekundarni objekat" čiji su primarni objekti vibracije u vazduhu, te zvuk tako postoji kao činjenica (prema fizičkoj zakonitosti), koja kao takva može biti konstatovana i bez slušanja. Ipak, tek se organizovanjem „primarnog objekta" (vibracija u vazduhu) rađa drugostepeni, to jest, „sekundarni objekat", koji se čulom sluha dovodi do svesti (i do duše, budeći afektivna dejstva) koja percipira zvuk kao muziku. Muzika tada postaje „tercijarni objekat" koji nastaje uređenjem, organizovanjem i strukturiranjem „sekundarnih objekata", a muzičko delo (muzički

[35] Allen Graham, *Intertextuality*, London/New York, Routledge, 2000, 174.

tekst), objekat „koji nije deo materijalnog sveta već naše svesti, odnosno, intencionalne sfere".[36]

Interdisciplinarnost kao imanentno svojstvo muzikologije, svoj predmet proučava iz različitih uglova, apsorbujući pristupe i metodološke aparate drugih disciplina, poput: teorije muzike, muzičke analize, muzičke kritike, ali i estetike, estetike muzike i filozofije muzike. Za potrebe ove studije, teorija intertekstualnosti služi kao platforma iz koje muzikološka analiza koristi njenu aplikativnu moć, korišćenjem njenog implementacionog alata kod čitanja muzičkih tekstova kao i tekstova o muzici. To znači da je ova teorija svrsishodna i multiplikovana, i to kako za analitički pristup, tako i kod kritike i esejistike, kao značajnih muzikoloških disciplina. Zato je najpre potrebno razmotriti pitanje teksta kao muzičkog teksta[37], odnosno, kao sistema znakova koji se može percipirati u dva vida:

- muzički tekst kao auditivni (zvučni) zapis koji se percipira čulom sluha;
- muzički tekst koji je 'fiksiran' u zapisu – u tradicionalnom notnom zapisu, akcionom pismu ili slušnoj partituri.[38]

Razumevajući muziku kao jezik, a muzičko delo kao tekst, teorija intertekstualnosti zbog svoje univerzalne primene, postaje opravdana i stabilna naučno-metodološka platforma koja služi za uočavanje međuodnosa različitih muzičkih ali i vanmuzičkih tekstova koji se sudaraju, ukrštaju ili međusobno uodnošavaju. Ono što razlikuje jezik muzike od govornog jezika jeste to da se u analizi muzičkog jezika ne primenjuju lingvističke šeme, već važe posebna pravila

---

[36] Мирјана Веселиновић–Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 119.

[37] Karl Dalhaus (Carl Dahlhaus) razlikuje muzički tekst od izvođenja na način da ono što je notirano nije samo puki propis kako da se muzika otelotvori, već je i samo delo. Cf. Karl Dalhaus, "Muzička estetika", *Treći program*, zima, 1972, 428. Muzika je, slično nekom likovnom delu, estetski predmet i objekat estetičkog posmatranja. Ibid., 429. Dalhaus muzici priznaje 'estetsku objektivnost za sebe' – koju je Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) do izvesne mere doveo u pitanje zbog sposobnosti same muzike da „rastvara svoju realnu egzistenciju pretvarajući je u neko neposredno iščezavanje u vremenu" – čija se predmetnost ispoljava „ne u trenutku kada delo zazvuči, već tek pošto se slušalac na završetku kompozicije ili muzičkog stava osvrne unazad na već prohujalo i predstavi ga sebi kao zaokruženu celinu". I da nema svoj sopstveni jezik, prostorni oblik i egzistenciju u vremenu, da li bi Kant (Immanuel Kant) muzici, zbog „nedostatka uljudnosti, prebacivao to što se nameće"? Ibid.

[38] Pitanje muzičkog zapisa (pisma) zauzima važan segment u okviru filozofije muzike i pojedinih tumačenja fenomena muzike, dok se posebna pažnja takođe posvećuje pitanju fiksiranosti muzičkog dela u zapisu kao idealnoj mogućnosti, odnosno, partituri muzičkog dela kao čisto intencionalnom predmetu. Cf. Tijana Popović Mlađenović, *Muzičko pismo*, drugo izdanje, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 15-19.

na osnovu kojih se vrši istraživanje jezičkog karaktera i konstituišu akustički (ili elektroakustički) znakovi. Takva pravila su vremenom dovela sistematizovanja jezičkih ustrojenih modela, putem kojih su se formirale određene konvencije kojima su konstituisani stilske paradigme, kompozicione tehnike, izvođačke prakse i individualni stvaralački identiteti. Svi pomenuti konstituisani 'modeli' mogu imati svoje odraze u istoriji muzičke umetnosti, potvrđujući time izvesnu intertekstualnu otvorenost/povezanost. Takva otvorenost/povezanost znači da muzički tekst vodi dvostruki dijalog, kako sa drugim muzičkim tekstovima, tako i sa celokupnom materijalnom i nematerijalnom kulturno-duhovnom zaostavštinom.

Kao što se intertekstualnost u književnom tekstu javlja u vidu tekstualne interakcije koja se proizvodi unutar samog teksta, u prostoru muzičkog teksta se proizvode, ukrštaju, neutralizuju i distribuiraju muzički, ali i vanmuzički iskazi koji su uzeti iz drugih tekstova. Kako bi ovi iskazi bili identifikovani, potrebno je locirati njihove tačne reference u muzičkom i vanmuzičkom prostoru.

Iz aspekta teorije intertekstualnosti, fiksiranost muzičkog dela u notnom pismu (zapisu) krije ujedno i mogućnost da se delo uvek iznova iščitava i u izvođenju konkretizuje, čime se ono 'prilagođava' slušaocima različitih vremenskih perioda. Na taj način, teorija intertekstualnosti se približava ontologiji muzičkog dela koju je razradio poljski fenomenolog Roman Ingarden (Roman Ingarden), pa se može reći da je intertekstualna uslovljenost (istorijska, kulturna, estetska, sociološka), na izvestan način oblikovala različite izvođačke stilove i vidove reinterpretacije jednog muzičkog dela, odnosno, u određenoj meri se odrazila na ontološko svojstvo individualnog poimanja muzičkog dela u različitom vremenu.

Za uočavanje intertekstualne strategije koja je primenjena u okviru muzičkog teksta značajna je i intencionalnost kompozitora koja se otkriva kroz proizvodnju (inter)tekstualnih zvučnih tvorevina. Prepoznavanje intencionalnosti u instrumentalnim žanrovima je nešto kompleksije u odnosu na scensko-muzičke žanrove, i ono se često sprovodi putem vanmuzičkih referenci i verbalnih znakova koji se nalaze unutar i van partiturnog zapisa, te se može reći da ovakva vrsta analitičkog rada predstavlja jedan avanturistički istraživački poduhvat pri kojem se ostvaruju novi vidovi interpretiranja umetničkog dela.

Kod muzičkog dela kod kojeg postoji jedan vid verbalnog upućivanja na vanmuzički sadržaj (poput pratećeg programskog teksta ili naziva dela), intertekstualne relacije se ostvaruju na više nivoa, između muzičkog i književnog teksta i između muzičkih tekstova koji su produkovani unutar dela. Ukoliko se početni pristup otkrivanju intencionalnosti oslanja na naslov kompozicije (ako je on uopšte prisutan) – kroz koji kompozitor odmah na početku ukazuje na potencijalne skrivene strane značenja i mogućih interpretacija – interpretator će nastojati da otkrije vezu između naslova i tehničkog aspekta kompozicije, jer će dobiti smernice koje mu ukazuju na karakter i estetski doživljaj koje stvara muzičko delo.[39]

Prema Bahtinu, svaka reč u tekstu može imati smisao znaka koji taj tekst vodi izvan svojih granica, a kako bi se taj znak i razumeo, potrebno je stavljanje konkretnog teksta u odnos sa drugim tekstovima. Ovakva dijaloška 'zračenja' dva (ili više) tekst(ov)a u sadašnjem trenutku bacaju svetlost na vremensku liniju prošlog i onog predstojećeg vremena u kojem određeni (inter)tekst egzistira.[40] Razumevanje dijaloških 'sučeljavanja' u koje stupa jednan (inter)tekst u vremenu – u određenom trenutku prošlog, sadašnjeg ili budućeg vremena – 'apstrahuje' njegov određeni status, koji može biti:

- Ishodište – tekst koji je pred nama, obitava u sadašnjem trenutku;
- Antecedent – tekst koji egzistira u nekom prošlom vremenu i u nekom prethodnom kontekstu; i
- Anticipator – tekst kojem se otvaraju novi horizonti i budući konteksti u kojima će biti nastanjen.

[39] Randal Moore, David Johnson, "Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western ArtMusic", Bulletin of the Council for Research in Music Education, 149, Pioneering Inquiry in the New Century: Exemplars of Music Research, part II, Champaign, 2001, 31. Intertekst je sve ono što lebdi u međuprostoru tekstualnih platoa i što ih spaja na (beskonačno) udaljenim vremenskim i prostornim rastojanjima. Međutim, postavlja se pitanje o tome da li intertekstualni metod produkcije jednog teksta mora biti isključivo vezan na pogled(e) unazad (na vreme koje je do njega nastupilo), ili se intertekstualna pojava može uočiti između konkretnog vremena i onog koje će nastupiti u bližoj ili daljoj budućnosti. Davanje odgovora na ovo pitanje može biti olakšano ako se razmotri teza koja je zastupljena u teoriji intertekstualnosti, a prema kojoj je svaki tekst „sistem referenci na ono već napisano i za ono što će tek biti napisano, odnosno čvor unutar sinhronijsko-dijahronijske mreže diskursa koji se međusobno podstiču, prepliću, udružuju, sukobljavaju i neutrališu". Cf. Dejan S. Sretenović, *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*, Doktorska disertacija, Beograd, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2012, 8.

[40] Cf. Renate Lachmann, "Intertekstualnost...", op. cit., 77.

Odgovoru na ovo provokativno pitanje može se pristupiti maštom ukoliko se poigramo sa 'vremeplovom', odnosno, mašinom koja nas može odvesti do jednog objekta prošlog vremena iz kojeg ne možemo da utvrdimo postojanje elemenata intertekstualnih veza koje taj objekat uspostavlja sa svim onim što će nastupiti posle njega. Međutim, tek ako bismo se od tog trenutka kretali putem 'povratka u budućnost' (u odnosu na taj objekat, ali ne i na naše vreme), intertekstualne niti bi se otvarale tu pred nama, kao latice božura koje se otvaraju nakon dugog iščekivanja. Tako u muzici postoje oni 'momenti', u kojima su postupci u muzičkom jeziku ili na formalnom planu novi i autentični kao takvi za jednu stilsku epohu, dok za narednu epohu imaju anticipatorsku i inovatorsku vrednost koja će tek nakon izvesnog vremena biti kanonizovana ili će postati predmet na koji će se kompozitori 'pozivati'. Neki od sredstava ili postupaka, koji su u nekom muzičkom tekstu prepoznati kao anticipirani ili inovativni za vreme u kojem nastaju, mogu se, između ostalog, javiti i u vidu:

- korišćenja novih lestvičnih nizova (pentatonskog niza, celostepene lestvice i drugog) ili akordskih struktura (reskih disonantnih sazvučja, politonalnih ili atonalnih harmonskih veza, klastera i tako dalje);
- specifične instrumentacije i mešanja orkestarskih boja (na primer korpusa limenih duvačkih instrumenata sa skupinom drvenih duvačkih instrumenata i slično);
- tretiranja pojedinih instrumenata na nekonvencionalan način (poput, recimo, perkusionističkog tretiranja žičanih instrumenata).

Ovakva kompoziciona rešenja, koja nisu ustaljena u jednom stilu, nakon njihovog prisvajanja (aproprijacije) tokom drugog stilskog perioda, postaju izvor sa kojim se uspostavljaju intertekstualne komunikacije. Na taj način, razvoj muzičke gramatike determinisan je intertekstualnim relacijama, koje se odvijaju u mreži dijahronijskog i sinhronijskog prostiranja.

Na drugoj strani, postoje brojni dokazi na osnovu kojih se može potvrditi teza o identifikovanju različitih tragova muzičke prošlosti i u okviru jednog muzičkog dela instrumentalnog žanra. Tako se na primer unutar Šopenovog (Frédéric Chopin)

muzičkog teksta prepoznaju mnogobrojni drugi tekstovi, koji – strategijom intertekstualnog interpretiranja – analitički mogu biti čitani na nivou stila, žanra, forme, muzičkog pisma, harmonskog jezika i slično.[41]

Ipak treba imati u vidu da se intertekstualne relacije između pojedinih muzičkih dela ili reference na konkretna dela kakva je na primer Šopenova *Etida* u ce molu (op. 10, br 1) menjaju vremenom. Tako, dok postoje mnogi autori koji smatraju da ova etida referira na prvi preludijum iz Bahove (Johann Sebastian Bach) prve sveske *Dobro temperovani klavir* (*Well-Tempered Clavier*), postavlja se pitanje da li su Šopenovi savremenici zaista mogli da čuju ovaj intertekst.[42] Ipak je više verovatno da bi jedan pariski muzičar XIX veka, koji je već bio upoznat sa ranijim Šopenovim etidama, pre podvukao intertekstualnu paralelu između ove Šopenove etide i komada kompozitora poput Mošelesa (Isaac Ignaz Moscheles), Humla (Johann Nepomuk Hummel) i drugih.[43]

Međutim, Šopenov muzički jezik je takođe 'transponovan' u jezike kasnijih kompozitora, gde transpozicija ponekad zahteva podrobniju intertekstualnu interpretaciju nego što je to samo jednostavno prepoznavanje stilskih identiteta, u ovom slučaju Šopenovog. Takav je slučaj sa Šopenovom *Etidom* u ce molu (op. 10, br 1), čiji model pasažnog razlaganja se prepoznaje u *Studiji* br. 1 za klavir Vitolda Lutoslavskog (Witold Lutosławski). Na osnovu utvrđene srodnosti modela kojeg Lutoslavski koristi u svojoj kompoziciji (početna pedalna oktava na tonu Ce na kojoj se razlaže šesnaestinska figura u kretanju naviše) sa onim u Šopenovoj *Etidi*, ali i činjenice da je dobro bio upoznat sa Šopenovom muzikom koju je studirao tokom svog školovanja, postoji opravdano gledište dovođenja u vezu ove dve kompozicije. Potvrđivanje reference na Šopena dobija još snažniju potporu ako se uzme u obzir to da je Lutoslavski komponovao svoj komad odmah nakon izlaska iz nacističkog

[41] Cf. Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2005, 18.
[42] Ibid., 5.
[43] Ibid. Ovde se može istaći intertekstualna veza između trećeg stava Drugog Hilerovog (Ferdinand von Hiller) klavirskog koncerta (*Allegro con fuoco*) i trećeg stava Prvog Bramsovog (Johannes Brahms) klavirskog koncerta (*Rondo*). Sličnost tematskih motiva poslednjih stavova ovih koncerata dovodi nas do pitanja da li je Brams, koji je svoj koncert završio 1858. godine, imao na umu Hilerov motiv iz trećeg stava njegovog koncerta koji je napisan i premijerno izveden 1843. godine.

logora, što pojedine autore navodi na misao da je „putem aluzije na Šopenovu muziku, mogao da napravi patriotski gest svom sunarodniku".[44]

S obzirom na to da o muzičkom tekstu mislimo sa analitičkog, istorijskog, estetičkog i sociološkog stanovišta, intertekstualna produktivnost muzičkog teksta odvija se kako na nivou poetičkog (stvaralačkog) čina, tako i na nivou recepcije muzičkog dela. Ne samo podrazumevajući muziku kao tekst, već i uključivanjem teorijskih tekstova o muzici, kao i onih tekstova koji se bave kritikom i recepcijom muzike (estetičko-muzikološke i analitičko-stilističke rasprave), intertekstualnost stupa i na poligon teorijskih i esejističkih ukrštanja i postaje model za intertekstualna čitanja *tekstova o muzici*.[45]

Dok jedina moć pisca leži u tome da meša tekstualne glasove i međusobno ih suočava ne zadržavajući se nikada na jednom od njih, kritika ima moć da odgonetne (zatvoreni) tekst. Drugim rečima, kritici je poverena dužnost da otkrije autora i objasni tekst dešifrovanjem kodova koji se u njemu nalaze. Kritičkoj aktivnosti je u prezentaciji muzičkog dela poverena velika odgovornost, jer je ona ta koja bi trebalo da osvetli sve moguće pravce koji se kreću ka muzičkom delu, prodiru kroz njega, ili se od njega 'odbijaju'. I upravo se na tim pravcima račvanja (inter)tekstualnog korita, poput pritoka i rukavaca, ulivaju ili odvajaju (inter)tekstualni vodotokovi. Uloga kritičara jeste da ukaže i bliže predoči sve one (vidljive ili skrivene) slojeve od kojih je sastavljena jedna strukturalna celina. Zato prilaženje muzičkom tekstu na način intertekstualnog sagledavanja predstavlja jedan sveobuhvatni, višeslojni, multidimenzionalni, intermedijalni, politekstualni i poližanrovski pristup koji je kulturno-istorijski determinisan i vremenski i regionalno varijabilan.

Takođe, kritika koja pristupa muzičkom tekstu kao telu/objektu u mreži intertekstualnog preplitanja, otvara horizonte koje slušaoca odvode u one, do tada

---

[44] Ibid., 4.

[45] Poststrukturalističke teorije uvele su nove pristupe percipiranja i analize diskursa i njegovog spoznajnog poretka, pri čemu se sada jedan diskurs sastoji od mnoštva glasova među kojima neki od njih pokazuju 'genezu' i 'evoluciju' tog diskursa. Upravo se kroz te 'glasove', muzika, na izvestan način, obraća samoj muzici, to jest, muzika, u tom slučaju, čita samu sebe. Drugim rečima, muzički tekst se odnosi prema muzičkom tekstu putem njegovog reinterpretiranja. U odnosu na instrumentalne muzičke oblike, kod vokalno-instrumentalnih muzičkih žanrova kao i kod poližanrovskih ukrštenih oblika (kakav je na primer instrumentalni teatar), situacija je nešto složenija jer pored toga što muzika u sebi sadrži *glasove* koji čitaju sebe samu, tu se razvija i *tekstualna polifona mreža* različitih žanrova muzičkog i vanmuzičkog porekla što nas dovodi na prag intertekstualnosti.

neotkrivene svetove i zadovoljstva novootkrivenih (inter)tekstualnih niti. Muzički smisao je intencionalan samo onda ukoliko ga slušalac shvati i upravo je zadatak muzičke kritike da rasvetli intencionalnost kompozitora lokalizovanu u muzičkom zapisu – kroz odnose i funkcije tonova i njihovu intertekstualnu povezanost sa drugim tekstovima (muzičkim ili vanmuzičkim) – čime se proširuju i izoštravaju receptivni potencijali slušalaca.

Iz aspekta identifikovanja i iščitavanja muzičkih referenci, svi oni tekstovi koji su proizvedeni u okviru konkretnog muzičkog dela, moraju međusobno imati stilske i estetičke obrise na osnovu kojih se takva produktivnost i prepoznaje. Lociranje muzičkih tekstova koje je apsorbovalo muzičko delo predstavlja provokativan istraživački izazov, posebno jer zahteva oštrinu analitičkog oka i uha koji mogu da prepoznaju tekstualna 'komešanja' unutar muzičkog pisma kao i što bogatije slušalačko iskustvo koje pomaže pri lakšem utvrđivanju izvesnih stilskih i estetskih sličnosti.

Razmatranje šireg opsega u kojem se prostire jedan muzički tekst (sam tekst ali i sve ono što ga okružuje), posebnu 'provokaciju' dobija ako se uvaži Deridin stav „da ne postoji ništa izvan teksta".[46] Zato bi prethodno trebalo dublje zaći u smisao Deridinog iskaza. Pronalaženje rešenja za ovu zagonetku pruža zapažanje Rejmonda Monela (Raymond Monelle), koji smatra da je potrebno krenuti još dalje od samog kompozitora.[47] To znači da slušalac u muzičkom delu obično čuje ne samo ono što je kompozitor svesno materijalizovao u muzičkom zapisu, već i veliki deo onoga što nije bila njegova namera i što nije nagovestio. Zaista, razumeti poruku kroz muziku zavisi od toga da li čujemo ono što se ne podrazumeva, odnosno, ono što (naizgled) nije izrečeno, to jest, onaj svet koji se 'ne čuje' i koji se ne nalazi 'u tekstu'. Da nije takav slučaj, bilo bi nepodnošljivo slušati muziku druge epohe.[48] To znači da se intertekstualne niti postepeno razvijaju i da je interakcija između muzičkih tekstova kojima se ostvaruje produktivnost, fluidna i vremenski evolutivna.

[46] Jaques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997/1967, 158.
[47] Cf. Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000, 151.
[48] Tako bi bilo veoma teško istrpeti motorični ritam (puls) Bahove „šivaće mašine" ili Vagnerovog (Wilhelm Richard Wagner) nepokolebljivog beskrajnog „glasa" (*Ernsta*), jer se sada ovi „generatori", iako su svesno smišljeni od strane kompozitora, tumače (slušaju) kroz intertekstualno razumevanje istorijskog perioda iz kojeg dolaze. Cf. Ibid.

2.3. Intertekstualni činovi kao generatori intertekstualnih pojava i nivoi tumačenja

Stvaralačke tendencije u modernoj umetnosti koje su dovodile u pitanje ili osporavale pojam originalnosti umetničkog dela, dovele su i do potrebe da se ovaj pojam redefiniše u smislu šta sve on može (i treba) da pretpostavlja. Izuzev kod nekih tendencija apstraktnih umetnosti (poput enformela, akcionog slikarstva, lirske apstrakcije i slično), praktično je nemoguće pronaći pravac ili pokret u kojem se nije posezalo za nekim vidom aproprijacije, bilo da se radi o prisvajanju stilova, objekata, materijala ili slika ili da je u pitanju korišćenje modernističkih i postmodernističkih postupaka premeštanja, imenovanja, montaže, citiranja, kopiranja, reprodukovanja, simuliranja i tako dalje.[49] U narednom potpoglavlju biće teorijski razmotreni neki od procedura i intertekstualnih činova – poput aproprijacije, citiranja, „metanarativnosti", „dijalogizma", „dvostrukog kodiranja" i „intertekstualne ironije", zatim „metamuzičkog" i „metareferentnog" („metareferencijalnog") aparata koji uključuje „samoreferencu" i „samorefleksiju" – koji svoju funkcionalnost i primenu ostvaruju kroz kompozicione procedure, a zatim i u kroz strategiju intertekstualnog čitanja muzičkog dela. Posebno će se otvoriti mogućnost interpretiranja preuzetih muzičkih referenci u finalu opere *Don Đovani*, kao i tumačenje pojedinih verbalnih mesta (unutar teksta libreta) preko kojih je Mocart svesno aludirao na ostvarenu intertekstualnu vezu svoje sa muzikom drugih kompozitora (ili čak sa muzikom iz njegovog drugog dela), komunicirajući time sa onim prosvećenijim delom svoje publike.

2.3.1. Strategija aproprijacije u službi intertekstualnog 'čitanja'

Termin aproprijacije[50] u neposrednoj je korelaciji sa pojmom intertekstualnost, baš kao i postupci premeštanja, imenovanja, montaže, citiranja, kopiranja, reprodukovanja i simuliranja, s tim što prvi pojam opisuje radnu proceduru

[49] Dejan S. Sretenović, *Od redimejda...*, op. cit., 3.

[50] Termin je ušao u rečnik umetničke kritike početkom osamdesetih godina prošlog veka kroz tekstove koji su, promovišući i interpretirajući ovu novu pojavu, istovremeno podvlačili njene istorijske analogije sežući do kubističkog kolaža, Dišanovog (Marcel Duchamp) redimejda i dadaističke/konstruktivističke fotomontaže koji su markirani kao ishodišta moderne umetnosti aproprijacije. Ibid.

umetnika, a drugi predstavlja aktivnost detektovanja i interpretacije značenja aproprijacije ili onoga što se interpretatoru potencijalno ukazuje kao aproprijacija.[51] To znači da je aproprijacija prevashodno konstruktivna procedura koju intertekstualnost otkriva kroz interpretaciju (tekstualnih) produkcija značenja.

Kroz 'strategiju' aproprijacije, intertekstualne reference postaju uočljive ali je neophodno da čitalac/gledalac/slušalac prepoznaje date reference na osnovu kojih su interpretacije višeznačne. Aproprijacija predstavlja umetnikovo intencionalno referiranje na prethodne izvore, s tim što bi ti izvori trebalo da budu prepoznatljivi autorovoj publici.[52] Metodama prisvajanja (aproprijacije) se ukrštaju, uodnošavaju, jukstaponiraju ili superponiraju različiti diskursi kojima se zastupaju određene pozicije iz društvene, kulturne, političke, javne ili privatne sfere.

I kao čin imitacije i kao čin očiglednog prisvajanja, citati kod čitaoca pokreću kreativne procese, skrećući mu pažnju na to da originalnost možda i nije najbolje svojstvo jednog dela.[53] U vezi sa tim, Eliot (Thomas Eliot) naglašava da „ako pristupimo nekom pesniku bez predrasude o njegovoj originalnosti i različitosti od drugih pesnika, otkrićemo to da se u njegovim najboljim, kao i u onim najindividualnijim delovima, mogu kriti baš takvi delovi u kojima mrtvi pesnici, njegovi prethodnici, najžustrije potvrđuju svoju besmrtnost".[54] Istorija ostaje uvek nedovršena, baš kao i shvatanje pojedinačnog, individualnog glasa, stoga značenje treba stvoriti, a ne izvlačiti iz datog teksta,[55] što znači da bi aktivnost tumačenja trebalo da ustupi mesto semiotičkoj, intertekstualnoj analizi.[56] Ipak, dok se u kontekstu aproprijacije na brojnim primerima iz književnih i scenskih dela može povesti rasprava, kod muzičkih i muzičko-scenskih dela situacija je nešto složenija

[51] Ibid., 9.

[52] Kako navodi Rabinovic (Peter J. Rabinowitz) „ako reference u tekstu nisu prepoznatljive, i ako će otkrivanje njihovih izvora umanjiti efekat, u pitanju je plagijat". Cf. Peter J. Rabinowitz, "*What's Hecuba to Us?* The Audience's Experience of Literary Borrowing", u: Susan R. Suleiman, Inge Crosman (ur.), *The Reader in the Text – Essays on Audiance and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, 246.

[53] John Frow, "Intertextuality and ontology", u: Michael, Worton, Judith, Still (ur.), *Intertextuality – Theories and Practices*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1990, 12.

[54] Ibid.

[55] Ibid.

[56] Ibid.

zbog kompleksnosti kombinovanja muzičkog diskursa sa drugim diskursima (književnim, scenskim i drugim).

Lazzi 1

Kao primer možemo uzeti jedno scensko ostvarenje koje pripada žanru pozorišne umetnosti (*Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili stubovi* – skraćeno, *Nora*), a kod kojeg se intertekstualnim čitanjem (interpretiranjem) mogu detektovati postupci aproprijacije. Elfrida Jelinek (Elfriede Jelinek) je u *Nori* spojila i istovremeno parafrazirala dve Ibsenove drame, *Noru* (*Lutkinu kuću*) i *Stubove društva*, mešajući delove ovih tekstova sa savremenim citatima iz prepoznatljivih izvora i stvarajući na taj način jedan eklektični intertekstualni 'poligon' na kojem se kroz različite diskurse (jezika, glume, igre i pevanja) kritički raspravlja o savremenim tržišnim odnosima uspostavljenim unutar (surovog) kapitalističkog sistema kao i o ugroženim pravima radnika. Ipak, pojedine citate u *Nori*, poput Šubertovih (Franz Schubert) ciklusa pesama (*Zimsko putovanje* i *Labudova pesma*), veoma je teško detektovati.[57]

Dramaturgija *Nore* gradi se preko metoda intertekstualnog kolaža/kolažiranja, i tako da citati iz Ibsenovog izvornog teksta stoje u jukstapoziciji sa onim što bi mogao da se nazove *ready made* (s obzirom na to da koristi fragmente popularne kulture, poput: reklamnih slogana, proglasnih pamfleta, različitih televizijskih formata kao što su *soap-opera*, *talk-show*, film i drugi fragmenti), zatim, sa citatima iz drugih Ibsenovih dela kao i sa citatima iz govora poznatih ličnosti (poput Musolinijevog, Hitlerovog, Frojdovog [Sigmund Freud] i Vedekindovog [Benjamin Franklin Wedekind]), i najzad sa tekstovima iz ženskih časopisa, žute štampe, petparačkih romana ili čak i iz intervjua sa samom autorkom.[58]

Igre, kroz ples i muzičke nastupe horskog ansambla, predstavljaju punktualne tačke u dramskom luku *Nore*. Igra tarantele koju Nora izvodi na priredbi u fabrici doživljavajući frenetični zanos, čini da ples takođe artikuliše sopstveni diskurs koji

[57] Cf. Alison Fidler, "Montaža: poređenje Ibzen i Jelinek", Brošura za predstavu *Nora*, reditelj Snežana Trišić, Beograd, JDP, sezona 14/15, 10.
[58] Cf. Periša Perišić, "Šta se dogodilo s Elfridom Jelinek ili razvojni put Nore Helmer (dramaturški intro)", Brošura za predstavu *Nora*, reditelj Snežana Trišić, Beograd, JDP, sezona 14/15, 6.

zastupa vrhunski ženski kvalitet, dok hor predstavlja apologetu onog sadašnjeg trenutka, trenutka u kojem radnici brane i veličaju svoju egzistenciju. Horskim diskursom se takođe zastupa određena pozicija, u ovom slučaju, pozicija kolektiva kao mnogostrukog identiteta zajednice, čime je potvrđena aproprijacija horskog potencijala, koji, kao *polifoni trag*, predstavlja kolektivno orijentisani diskurs. Na sličan način kao što se može čitati paradigma mnogostrukih diskursa koji su zastupljeni u *Nori*, moguće je pristupiti sličnoj metodologiji interpretiranja intertekstualnih veza i na muzičko-scenskim primerima koji takođe obiluju heterogenošću 'tragova prošlosti' među kojima se nalaze aproprisani tipizirani likovi iz ranijih scenskih i muzičkih tradicija (poput *bufo opere* ili *komedije del arte*).

Identifikovanje tragova prošlosti i čitanje intertekstualnih veza i elemenata drugih žanrova (scenskih i muzičko-scenskih) moguće je izvršiti i u Mocartovoj operi *Don Đovanni*. Naime, u finalu drugog čina opere, Don Đovanijeva ('poslednja') večera propraćena je 'živom' muzikom (*tafelmusik* – prigodna muzika namenjena uz zakusku poznatija još i kao *muzika za sto* ili *muzika za stolom*) u kojoj duvački orkestar donosi melodije iz tri onovremene bufo opere – 1. opere *Retka stvar* ili *Lepota i Poštenje* („Una cosa rara", ili „Bellezza ed onestà", 1786) španskog kompozitora Martina i Solera (Vicente Martín y Soler), 2. opere *Dok se dvoje svađaju, treći uživa* („Fra i due litiganti il terzo gode", 1782) italijanskog kompozitora Đuzepea Sartija (Giuseppe Sarti) i 3. Mocartove Figarove ženidbe („Le nozze di Figaro", K. 492, 1786). Detaljnijim problematizovanjem intertekstualnih značenja citiranih dela i njihove veze sa drugim delovima opere (prvenstveno sa igrama iz finala prvog čina) biće više reči u četvrtom delu studije. Tom prilikom, Mocartova kompoziciona rešenja i postupci rada na semantičkom nivou biće tretirani kao strateška kompozitorova 'igra' kojom je svesno načinio intertekstualne veze kakve su bile uobičajene za kasnije epohe, a posebno za muziku XX veka.

Na drugoj strani, identifikovanje strategija aproprijacije u instrumentalnim žanrovima predstavlja otežavajući zadatak, posebno zbog nepostojanja konkretnih tekstualnih (sižejnih) ili vizuelnih (scenskih) 'referenci' na osnovu kojih se mogu protumačiti određene veze između nosioca i aktera radnje, tema i sižea kao i drugih

elemenata i njihovih izvora iz prošlosti (takav je slučaj sa identifikovanjem i prepoznavanjem tipiziranih likova *komedije del arte* u operskim delima). Zato se čitanju intertekstualnih veza i strategija aproprijacije u okviru instrumentalne (neprogramske) muzike pristupa tumačenjem muzičkih komponenti i njihovih specifičnih pojavnosti na formalnom, tematskom, tonalnom, strukturalnom planu i na nivou karakterističnih kompoziciono-tehničkih postupaka. Na taj način, kroz identifikovanje strategije aproprijacije, intertekstualne reference na određene pojave i izvore prošlosti tek postaju uočljive.

Ipak, treba reći da se „metamuzički" slojevi, u kojima muzika 'vodi dijalog' sa samom sobom, mogu prepoznati i u *Don Đovaniju*, i to najupečatljivije u finalu drugog čina, to jest, u *muzici za sto*, gde preko pojedinih citiranih izvora Mocart referira na određene opere i kompozitore, stilove ili muzičke i izvođačke prakse.

2.3.2. Strateška svojstva pisanja i čitanja/slušanja kao vidovi prepoznavanja intertekstualnih pojava

Tumačenje intertekstualne produktivnosti koje ostvaruje jedno umetničko delo moguće je izvršiti na nekoliko nivoa koja Umberto Eko klasifikuje kao četiri strateška svojstva: „metanarativnost", „dijalogizam", „dvostruko kodiranje" i „intertekstualna ironija".[59] Metanarativnost predstavlja „razmišljanje samog teksta o sebi i svojoj prirodi, odnosno, uplitanje autorskog glasa koji promišlja ono o čemu priča, katkad pozivajući i čitaoca da mu se pridruži u razmišljanju".[60] Poziv čitaocu (ili slušaocu) da stupi u dijalog sa piscem, kompozitorom ili drugim stvaraocem, često stvara nove intertekstualne asocijacije koje mogu prevazići namere i strategiju (decentriranog integralnog) autora-subjekta i nose ono što se naziva *intentio intertextualitatis* – nameru čitaoca/slušaoca/gledaoca, to jest interpretatora koji uočene sadržajne podatke dovodi u vezu sa svojim prethodnim znanjem. Eko smatra da ni metanarativnost, kao ni dijalogizam, koji tretira u bahtinovskom smislu reči, nisu ni vrlina ni mana postmodernog vremena, već da su im koreni daleko stariji.[61]

---

[59] Umberto Eko, "Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja", *O književnosti*, prevela: Milena Piletić, Beograd, Vulkan, 2015, 211.
[60] Ibid., 212.
[61] Ibid.

Termin „dvostruko kodiranje" skovao je američki teoretičar arhitekture, Čarls Dženks, kako bi u okviru postmodernističkog diskursa objasnio dvostruku ulogu koju imaju postmodernistički arhitektonski objekti, odnosno, njihovu dualnu prirodu po kojoj oni istovremeno vode dijalog sa tradicijom i sa arhitekturom drugih epoha – obraćajući se manjinskoj (elitnoj) publici koja raspoznaje „visoke" kodove, ali i široj, masovnoj publici i lokalnom stanovništvu koje razume „narodske" kodove i kod kojih ovakvi objekti zadovoljavaju neke druge potrebe kao što su komfor, udobnost i praktičnost.[62]

Svojstvo „dvostrukog kodiranja" može da se pojavi ako imamo:

- čitaoca koji ne prihvata mešavinu učenih i narodskih stilema i sadržaja, te se može desiti da odustane od čitanja, ali to čini baš zato što mešavinu prepoznaje;
- čitaoca koji se lagodno oseća baš zato što uživa u tom smenjivanju zamršenog i prijaznog (naklonjenog), izazova i ohrabrenja; i,
- čitaoca kojem je ceo tekst nešto prijazno i primamljivo, te i ne zapaža koliko ovaj upućuje na elitističke stileme (što će reći da u delu uživa, ali mu izmiče ono našta delo upućuje).[63]

Upravo nas ovaj treći slučaj „dvostrukog kodiranja" dovodi pred vrata strategije „intertekstualne ironije", poslednjeg strateškog svojstva kojim se otkrivaju nivoi tumačenja, a koje svoju primenu može imati u čitanju intertekstualnih elemenata u jednom muzičkom delu.

Putem „intertekstualne ironije" umetničko delo (književno, likovno, muzičko, arhitektonsko i drugo) prikazuje se na dva ili više nivoa. Eko zastupa stav da su

---

[62] Charles Jenks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy, 1977, 6-8; Charles Jenks, *What is Post-Modernism?*, London, Art and Design, 1986, 14-15. Pored arhitekture, primeri „dvostrukog kodiranja" se danas mogu naći u mnogim reklamnim spotovima (u vidu nagoveštavanja određenih situacija kakve su scene erotike i seksa ili preko muzičke pratnje) ali i u mnogim književnim delima koja polaze od obnovljenog zanimanja za neke tradicionalne postupke i stilska rešenja u kombinaciji sa avangardnim tekovinama, a što je istovremeno dostupno kako užoj čitalačkoj, tako i široj publici. Cf. Umberto Eko, *O književnosti*, op. cit., 214. Ovde bi se mogao navesti fenomen bestselera koji je kao dobar primer posedovao svojstvo „dvostrukog kodiranja". Tako su kvalitetni bestseleri, poput Danteove *Božanstvene komedije* ili Šekspirovih romana bili široko rasprostranjeni i prihvaćeni, iako, sudeći po narodskoj publici koja ih je pratila, u njima nije bila prepoznata njihova istančanost niti prerađivanje ranijih tekstova. Cf. Ibid., 215.

[63] Ibid., 217.

slučajevi „intertekstualne ironije" karakteristični za oblike književnosti koja jeste učena, ali koja ume da bude i popularna. „Tekst može da se čita naivno tako da se ne zapažaju intertekstualna upućivanja, ili uz punu svest o njima, ili barem s ubeđenjem da bi trebalo krenuti u lov na njih."[64]

Treba ukazati na razliku između svojstva „dvostrukog kodiranja" i „intertekstualne ironije", Tako, na primer, kod opažanja arhitektonskih građevina, posetioca, koji nije primetio stubove sa timpanonima koji citiraju antičku arhitekturu, neće ništa sprečiti da uživa u skladnosti i uređenoj raznovrsnosti konstrukcije, dok će se nasuprot tome, čitalac, koji površno pređe preko određenog pripovedačkog 'miga' (kao što je reč „naravno" u naslovu Ekovog teksta „Naravno, rukopis"), izgubiti u lutanju u odnosu na smer koji diktira 'pripovedački glas'.[65] U muzičkim delima nije redak slučaj da kompozitor u naslovu ili podnaslovu kompozicije ironično upućuje na potencijalne intertekstualne veze, čime navodi slušaoca na pravilan smer slušanja i tumačenja muzičkog dela, istovremeno mu pružajući latentne putokaze koji će ga odvesti na avanturističku 'ekskurziju' do novih intertekstualnih otkrića. Ukoliko slušalac površno pređe preko kompozitorovih 'migova', biće uskraćen za dodatne nivoe tumačenja bez kojih će mu možda izostati razumevanje samog dela.

Upravo je „intertekstualna ironija" strateško oruđe koje Mocart koristi kada daje ironične nazive svojim delima. Takav je slučaj sa operom *Don Đovani* koja nosi podnaslov *drama đokoza* (*drama giocoso*/šaljiva drama), zatim, sa neobičnim naslovom seksteta *Muzička šala* u kojem se aludira na „metamuziku", ali koji sadrži još nekoliko dodatnih podnaslova – kao što su: *Sekstet za seoske muzičare*, *Muzika rudara* ili *Seoska simfonija* – koji su otvorili put daljem ispitivanju intertekstualnih veza ovog

---

[64] Ibid., 218.

[65] Podnaslov prvih stranica romana *Ime ruže*, koji nosi naziv „Naravno, rukopis", predstavlja pripovedački 'glas' ili 'mig', jer ima intenciju da čitaocu skrene pažnju na postojanje (skrivenih) referenci, odnosno, u ovom slučaju da čitaocu nagovesti postojanje određenog rukopisa. Reč „naravno" je slojevita jer se preko nje, s jedne strane, nastoji istaći književni topos, a s druge strane, razotkriti izvor na koji pisac svesno referira, a koji predstavlja pisca Manconija (Alessandro Francesco Tommaso Antonio Manzoni), koji je, kao i Eko, za rađanje svog romana takođe odabrao jedan rukopis iz XVII veka. „Koliko je čitalaca zapazilo, ili bilo u stanju da zapazi, ironičnu slojevitost tog 'naravno'? A uzmemo li da je nisu zapazili, hoće li oni svejedno moći da pristupe ostatku povesti, ne izgubivši mnogo od njene osobenosti? I eto, ovo 'naravno' ocrtava nam obrise intertekstualne ironije." Ibid., 216.

dela sa muzičkim tekstovima ranijih stilskih epoha, ali i sa svim onim nevidljivim slojevima u kojima se možda krije 'zajednica' pozorišnih likova čije su dramske uloge nekada davno ispisane – likovima iz *komedije del arte*.

Drugi vid mogućeg ispoljavanja „intertekstualne ironije", a koji iz aspekta intertekstualnog dijaloga muzike sa drugom muzikom ima veći značaj u dramaturškom smislu, jeste postupak kojim Mocart i libretista Lorenco da Ponte (Lorenzo Da Ponte), putem libreta, publici najavljuju predstojeće pojavljivanje 'poznate' muzike. Iz današnjeg ugla postavlja se pitanje zašto su Mocart i Da Ponte izabrali baš ovakav način najavljivanja predstojeće poznate muzike. Na osnovu mišljenja pojedinih autora, scena sa *muzikom za sto* u kojoj se pojavljuju poznati muzički materijali može se okarakterisati ili kao pokušaj Mocarta da zadovolji publiku nudeći im poznate muzičke reference ili kao sredstvo kompozitora da odigra „privatnu šalu" sa svojim kolegama.[66] Međutim, izvan ove ironijske igre u vidu „intertekstualne ironije", koju su Mocart i da Ponte 'igrali' sa publikom, nalazi se dublji smisao izbora odabranih muzičkih referenci. U razmatranju svakog od ovih muzičkih izvora i njihovih veza sa drugim delovima opere, može se zaključiti da *muzika za sto* sa izlaganjem sva tri muzička izvora koja deluju kao posebne jedinice, značajno odražava na dramaturšku strukturu *Don Đovanija*, što će se pokazati detaljnije u četvrtom poglavlju.

2.3.3 Referencijalnost u muzičkom tekstu kao pokazatelj intertekstualnosti u muzici

Istraživanje i prepoznavanje intertekstualne produktivnosti muzičkog teksta kroz vid (meta)referiranja, spada u veoma izazovnu oblast kada je reč o analizi (muzičkoj i značenjskoj) instrumentalnih žanrova. Za razliku od muzičko-scenskih žanrova u kojima su reference na različite izvore (muzike i sve druge) znatno pristupačnije, referiranje u domenu instrumentalne muzike, predstavlja znatno složenije pristupe, kako za kompozitora, tako i za interpretatora.

[66] Cf. Nicholas Junkai Chong, "Music for the Last Supper: The Dramatic Significance of Mozart's Musical Quotations in the Tafelmusik of Don Giovanni", *Current Musicology,* no. 92, 2011, 8.

Intermezzo 1

Savremena istorija muzika poznaje dela koja zahvataju široke spektre stilski najrazličitijih, vremenski najudaljenijih i društveno-politički i kulturološki najraznovrsnijih referenci. Upravo je takav slučaj sa *Koncertom za violu i orkestar* („Viola Tango Rock Concerto") Benjamina Jusupova (Benjamin Yusupov, 1962), u kome inkluzija heterogenog konglomerata elemenata istovremeno 'interpretira' različite kulture, istorijske periode, etičke i religijske sisteme, poglede na svet, socijalne grupe i pojedince.[67] Heterogenost muzičkih referenci ogleda se kroz fuziju elemenata istorijskih stilskih perioda i individualnih stilova umetničke muzike (baroka, klasicizma, *fin de siècle*-a, moderne, avangarde, poljske škole, novomoderne, postmoderne, kao i referiranja na muziku Baha, Betovena [Ludwig van Beethoven], Malera [Gustav Mahler], Bartoka [Béla Viktor János Bartók], Šostakoviča [Дмитрий Дмитриевич Шостакович], Lutoslavskog, Šnitkea [Альфред Гарриевич Шнитке] i drugih), zatim, elemenata stilova, žanrova i formi popularne muzike (*rock* i *metal-rock* muzike, tanga, akustične i električne gitare, bandeona i drugog) kao i elemenata tradicionalne etničke muzike (muslimanske makam tradicije, indijske rage, jevrejske religije i jermenskog duduka).[68]

Oblici humora u instrumentalnim žanrovima, otkrivaju se pomoću „metamuzičkog" i „metareferentnog" („metareferencijalnog") aparata koji uključuje „samoreferencu" i „samorefleksiju". Teoretsko razmatranje metoda „samoreferiranja" i „samorefleksije" kao „metareferencijalnog" aparata, može svoju praktičnu primenu naći u kompozicijama instrumentalnog žanra kao što je, na primer, slučaj s Mocartovim sekstetom. Upravo na ovom primeru se može videti u kojoj meri su „metareferenca", „samoreferenca" i „samorefleksija" važne za potrebe uspostavljanja intertekstualnih relacija u instrumentalnim žanrovima.

Drugi nivo otkrivanja (inter)tekstualne produktivnosti muzičkog teksta instrumentalnog žanra predstavlja razotkrivanje elemenata muzičko-scenskih

[67] Cf. Tijana Popović Mlađenović, "Music has a Vision – Listening to Others and Oneself through it", u: Tilman Seebas, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović Mlađenović (ur.), *Identities: The World of Music in relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 44.
[68] Ibid., 43.

(opera) ili scensko-muzičkih (*komedija del arte*) formi gde se ponovo mogu koristiti elementi i oblici humora u muzici. Na ovaj način se može raslojiti nekoliko nivoa koji donose humor: donji (noseći) sloj koji čine *komedija del* arte i opera *Don Đovani* i krovni koji čini sekstet *Muzička šala*.

Upravo se na ovakav način otvara novi metodološki okvir za nove pristupe intertekstualnosti i intermedijarnosti među žanrovima (instrumentalnim i operskim) i medijima (muzičkim, književnim i pozorišnim). Namera je uspostavljanje novih pokazatelja i kriterijuma koji bi bili u funkciji žanrovskog približavanja/umrežavanja, a sve to prevashodno u cilju sveobuhvatnijeg sagledavanja interpretacije instrumentalne muzike. Isto kao književna intertekstualnost, 'intermuzičke' reference mogu se pojaviti u različitim funkcionalnim varijantama, te mogu biti kritičke ili nekritičke (kao „metareference"), ili se mogu fokusirati na 'pre-tekst', ili na delo u kojem se citat pojavljuje.[69] Zato se može postaviti pitanje da li bi scensko-dramaturško načelo *komedije del arte* moglo odrediti intertekstualnu dimenziju i *Muzičke šale*?!

[69] Koncept „metamuzike", prema rečima Vernera Vulfa, označava muziku koja „samorefleksivno" referira na sebe, bilo kao medij, bilo kao artefakt, odnosno kao umetničko delo. Cf. Werner Wolf, "Metamusic? Potentials and Limits of 'Metareference' in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart's Ein musicalischer Spaß*)", u: Werner, Wolf, Walter, Bernhart (ur.), *Self-Reference in Literature and Music*, Word and Music Studies, 11, Amserdam/New York, Rodopi, 2010, 2.

3. *AGON* – RAĐANjE I RAZVOJ *KOMEDIJE DEL ARTE* I NjEN ZNAČAJ ZA MUZIKU

3.1. Muzički žanrovi u intertekstualnom ukrštanju i oblici humora kao potencijalne 'intermedijalne karike'

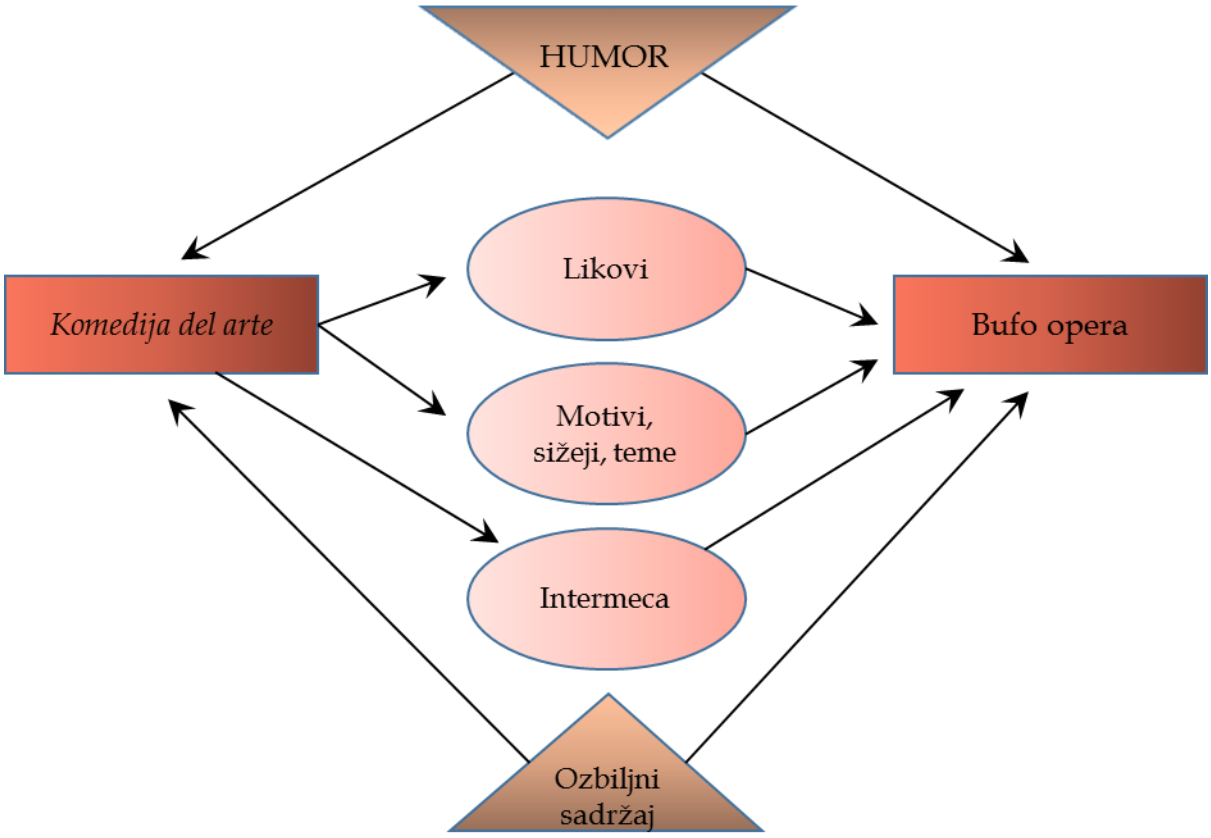
Osnovno polazište ove studije tiče se ispitivanja intertekstualnih i intermedijalnih pojava[1] koje se odvijaju na polju umetnosti, s posebnim naglaskom na muzičku umetnost, gde dolazi do ukrštanja, preplitanja ili migriranja umetničkih oblika, motiva, tema, žanrova i modela iz(među) književnih, scenskih i likovnih umetnosti u(i) muzički(h) oblik(a). Time je glavni predmet orijentisan na uočavanje i eksplikaciju intertekstualnih veza koje se ostvaruju ukrštanjem muzike i drugih umetnosti sa fokusom na preplitanje tekstova scensko-muzičkih i muzičkih žanrova. U ovom poglavlju će, iz tog aspekta, biti razmotren žanr scensko-muzičkog oblika *komedije del arte* i vokalno-instrumentalni (muzičko-scenski) žanr opere.

Teorija intertekstualnosti otkriva putokaz za umrežavanje muzičkog teksta na njegove gradivne (tekstualne) elemente. Može se reći da se verbalizacija muzičkog teksta kao lingvističkog ili semiotičkog modela postiže transformacijom zvučnih u diskurzivne strukture sa tim da svaki od zvučnih modela teksta može da se transponuje u analogni jezički model. Pristupi interpretiranju intertekstualnih pojava zavise od konteksta u kojem se muzički tekst nalazi i od toga kakva je veza koja je uspostavljena između njega i drugih muzičkih tekstova, odnosno, tekstova koji dolaze iz drugih naučnih disciplina i umetnosti Time dolazimo do toga da se različitim durbinom intertekstualnog interpretiranja uodnošavaju žanrovi, i to na neki od sledećih načina – žanr instrumentalne muzike u odnosu na operski žanr, žanr instrumentalne muzike u odnosu na pozorišni žanr, kao i žanr instrumentalne

[1] Koncept intermedijalnosti, koji je uz teoriju intertekstualnosti za ovu studiju takođe važna alatka za interpretiranje pojava u umetnosti, a koji je posebno pogodan kod ispitivanja transpozicije teksta iz jednog u drugi umetnički medij, osobito je danas živ i veoma zanimljiv u estetskim i muzikološkim raspravama. Upravo je zato važno razumeti da naše vreme nije ni prvo ni jedino koje se dosetilo da koristi metode intermedijalnosti, već da ono ima veoma dugu i bogatu tradiciju, još pre ozvaničenja tradicionalne umetnosti kao takve. Pa premda u toj tradiciji ne figuriraju mnoga od onih sredstava kojima mi danas raspolažemo, isto proučavanje i razumevanje te tradicije može nas osposobiti da shvatimo ono što se zbiva u savremenim okolnostima. Cf. Pavao Pavličić, "Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled", u: Zvonko Maković i dr. (ur.), *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1988, 188.

muzike u odnosu na druge instrumentalne žanrove. Na isti način moguće je uspostaviti žanrovske relacije između operskog žanra i scensko-muzičkih žanrova kakav je i žanr *komedije del arte*.

Dijagram 1, Žanrovske relacije između *komedije del arte* i bufo opere



Zajednički imenitelj, preko kojeg se odvija komunikacija žanrova i njihovo međusobno prožimanje na vremenskoj i geografskoj udaljenosti, pripao je humoru u svim oblicima njegove pojavnosti. Za razliku od određivanja/prepoznavanja elemenata i oblika humora u muzičko-scenskom žanru kakav je opera, gde se muzički i vanmuzički tekst lakše povezuje (preko teksta, radnje, scene, glume, igre i drugog), određivanje humora u instrumentalnim žanrovima je otežano, pa se u pomoć prizivaju određene konvencije muzičkog značenja koje su se uspostavile kroz istoriju muzike. Takve konvencije ukazuju na prepoznatljivi muzički jezik koji se ogleda u vidu figura, orkestracije, karaktera, muzičkog oblika i slično. Ovi muzički 'objekti' su vremenom zauzeli referentne tačke koje su postale nosioci ispoljavanja oblika humora, pri čemu je u muzici otvoren prostor za deskripciju.

Žanr *komedije del arte* vremenom je zadobio transistorijsku kategoriju svog postojanja kako u operskom stvaralaštvu, tako i u žanrovima instrumentalne muzike. Elementi *komedije del arte* su u novom kontekstu postali sredstvo za kritički odnos društvenih, političkih, kulturnih i drugih sistema. Formiranjem specifičnog scensko-muzičkog jezika kojim je govorila *komedija del arte*, stvoren je temelj za stvaranje bufo opere koja je jednim delom pronalazila inspiraciju u njenim tipiziranim likovima. Za razliku od vokalno-instrumentalne muzike, instrumentalni žanrovi takođe prisvajaju elemente *komedije del arte*, ali je otkrivanje njihovog prisustva nešto složenije s obzirom na to da se vrši posredno, bilo putem verbalnih znakova u notnom pismu, bilo putem elemenata humora u instrumentalnoj muzici.

3.2. Nastanak i razvoj *komedije del arte* i njena transpozicija u medij muzike

Sagledavanje svakog muzičko-scenskog žanra zahteva interdisciplinarni pristup, i to sa jedne strane, prilaženjem njegovoj unutrašnjoj konstelaciji od koje je satkan (unutrašnjem sadržaju), a sa druge, ispitivanjem okruženja u kojem egzistira i ambijenta u kojem je nastao. *Komedija del arte*, zbog svoje kompleksnosti, odgovara onim žanrovima čije problematizovanje zahteva mikroskopsko sagledavanje svih okolnosti pod kojima su nastali i razvijali se.

Sam nastanak i geneza žanra *komedije del arte* povezani su intertekstualnim nitima sa drugim scenskim, književnim, muzičkim i drugim umetničkim žanrovima. Vremenom su se te niti proširile toliko da su elementi ovog žanra postali 'ideja vodilja' umetničke intertekstualne produktivnosti, kakav je slučaj u slikarstvu, književnosti ili instrumentalnoj i vokalno-instrumentalnoj muzici. Zato je neophodno ispitati početak nastanka *komedije del arte* kao i njene pravce razvoja i uticaje koje je izvršila na muzičku umetnost: ispitivanje nje kao (tematskog, sižejnog ili strukturalnog) izvora olakšalo bi prepoznavanje (intertekstualne) pojavnosti u muzičkim delima.

Komedija del arte, pozorišni žanr koji je rođen u Italiji pre gotovo više od pet vekova, ne prestaje da provocira naučnu i umetničku misao čak i početkom XXI

veka.[2] Pozorište u epohi visoke renesanse (ćinkvećento/*cinquecento*), dobilo je značajno mesto u kulturnom i umetničkom razvoju Italije, te je baš na tom području *komedija del arte* dostigla vrhunac svog razvoja. Dramski sadržaj zastupljen u ovom pozorišnom žanru, kretao se od bogato obojene popularne farse, preko tema sa ljubavnom i pastoralnom lirikom do onih tema koje su propagirale visoki moralitet i etiku, dok je sve to bilo oslanjeno na klasično pozorišno nasleđe iz perioda antičke Grčke i Rimskog carstva i njene poznate predstavnike poput Aristofana (Ἀριστοφάνης), Plauta (Titus Maccius Plautus), Vergilija (Publius Vergilius Maro), Seneke (Lucius Annaeus Seneca) i drugih.[3] Pored navedenog, neposredni izvori dramske radnje koji se mogu dovesti u vezu sa sadržajima *komedije del arte*, mogu se pronaći i u brojnim srednjovekovnim muzičkim i muzičko-scenskim oblicima, poput: srednjovekovne drame, liturgijske drame (mirakula ili misterija), pastorale, mimske tradicije, i najzad komedije, kao forme koja je bila možda i najuspešnija sinteza klasičnog i savremenog stila. Sve ovo govori u prilog tome da je nastanak *komedije del arte* duboko bio zahvaćen intertekstualnom mrežom drugih umetničkih žanrova i praksi koji su joj prethodili.

[2] Iako još uvek postoje brojne nedoumice koje se, pre svega, odnose na tačan trenutak rođenja *komedije del arte*, ipak se, na osnovu relevantnih kulturno-geografskih i istorijsko-hronoloških odrednica o ovom pozorišnom žanru, danas mogu izvesti pojedini zaključci o njenom nastajanju. Cf. Commedia dell'arte – a study guide for students for the improvisational theater style „Comedy of skills", na linku:
http://fliphtml5.com/fhye/uouh/basic

[3] Cf. Smith Winifried, *The Commedia dell'arte – A Study in Italian Popular Comedy*, New York, Columbia University Press, 1912, 2.

Ilustracija 1, Purbus Mlađi (Frans Pourbus le Jeune), „Izvođenje *komedije del arte*", ulje na platnu, 83 x 85 cm



Izvor: M. A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the* Commedia Dell'Arte *1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, 360

Generacije dramskih pisaca koji su nakon Baldasarea Kastiljonea (Baldassare Castiglione), Đovanija Bokača (Giovanni Boccaccio) i Nikola Makijavelija (Niccolò di Bernardo dei Machiavelli), stupili na književno i dramsko postolje, a među kojima su bili neki od najplodnijih pisaca tog vremena – Torkvato Taso (Torquato Tasso), Ludoviko Ariosto (Ludovico Ariosto), Pjetro Bembo (Pietro Bembo), Flamino Skala (Flaminio Scala), Anđelo Beolko (Angelo Beolco, Il Ruzzante) – doveli su na području Italije dramsku radnju i scensko izvođenje do obnove, dok se vremenom eho njihovog rada osetio i u drugim evropskim zemljama, a posebno u Francuskoj i Engleskoj.

S područja Italije, *komedija del arte* se prenela na ostali deo Evrope, utičući na plejadu pisaca i izvođača, a pre svega na Vilijama Šekspira, njegovog sledbenika Bena Džonsona (Benjamin Ben Jonson), kao i na jednog od najvećih majstora komedije u zapadnoevropskoj književnosti, dramskog pisca, glumca i reditelja − Molijera (Jean-Baptiste Poquelin, Moliere). Sticanje popularnosti ovog žanra za kratko vreme, može se pripisati i multitalentovanim profesionalnim umetnicima,

odnosno, glumcima koji su ujedno bili akrobate, plesači, muzičari i dobri govornici. Treba dodati i to da su ovi glumci, pored izuzetnog dara koji im je bio dat da iskažu kreativnost i dosetljivost, vladali izuzetno dobrim smislom za humor, istovremeno posedujući jedno šire saznanje o psihologiji čovečije prirode. To im je omogućilo da vešto i prirodno 'upravljaju' ljudskim emocijama i time dopru do senzibiliteta šire publike.[4]

Komedija del arte je u osnovi negovala popularne teme i teme iz svakodnevnog života, koje su često bile obrađene i izgovarane na lokalnom dijalektu. Dijaloška forma je bila zasnovana na improvizaciji, odnosno, bila je prepuštena slobodi izvođača, dok je jedino zaplet dramske radnje, putem određenog dogovorenog (okvirnog) scenarija, bio unapred koncipiran.[5] To je razlog zbog kojeg je tok dramske radnje bio živ i dinamičan, sa mnoštvom brzih i neočekivanih preokreta.

I pored odbacivanja strogog formalizma, treba naglasiti da improvizacija nije bila potpuno slobodna. Svaki glumac je veoma dobro poznavao karakterne osobine lika kojeg je tumačio, negujući veoma opsežan i raznovrstan repertoar karakternih govora, fraza i reakcija (govornih ili nemuštih, odnosno čujnih ili onih izraženih gestikulacijom). Zato, kadgod bi se ukazala povoljna prilika, glumac bi izabrao najpogodnije 'lično oruđe' koje bi aktivirao u cilju stizanja od tačke A do tačke B, odnosno iz jedne situacije u drugu. Međutim, gluma i improvizacija su ipak morale biti vezane za nacrt radnje koji je diktirao destinacije (tačke A, B, C....), ali se može smatrati da je takav nacrt dozvoljavao samovoljni izbor puteva/trasa između destinacija. Ono što se može istaći kao jedna od prednosti *komedije del arte* je to što je dozvoljavala mogućnost posebnog načina izražavanja, čestih preokreta u iskazivanju osećanja, kao i ambivalentno iskazivanje afektivnog stanja, što je predstavljalo poseban izazov za talentovane glumce bez obzira koliko su vladali izuzetnom glumačkom intuicijom. S obzirom na to da sâm literarni predložak nije imao veliku umetničku vrednost, komičari su imali za cilj jedino da zabave publiku.

---

[4] Nasuprot tome, književna komedija renesanse, u kojoj su glavne uloge bile namenjene amaterskim igračima, bila je zasnovana na prethodno propisanim pravilima interpretiranja pisanog teksta koja su umetnici morali strogo da poštuju. Za razliku od renesansne književne (*eruditne*) komedije, u kojoj su izvođači bili amateri i u kojoj je tekst apsolutno dominirao nad radnjom, u *komediji del arte* izvođači su bili profesionalni glumci koji su bili angažovani u dobro organizovanim trupama.

[5] Cf. Nino Pirrotta, "Commedia dell' Arte and Opera", *The Musical Quarterly*, Vol. 41, No. 3, 1955, 306.

Pored toga što je bila jedan od važnih aktera koji je podržavao dramski tok i improvizacione tačke likova, muzika je u *komediji del arte* često imala funkciju buđenja publike i održavanja njene pažnje. Međutim, u istoriji muzike, što nije tako retko, znanje se širi 'difuzno', te se popularišu one činjenice kojima su istoričari i muzikolozi više naklonjeniji, dok se zanemaruju ona saznanja koja nisu u velikoj meri javno dostupna.[6] Ovoj oblasti pripada i muzički sadržaj *komedija del arte*, koji, uz opravdane poteškoće i barijere, ima naučno-eksplikativnu pukotinu, ali koja u poslednje vreme pokušava da se, koliko god je to moguće, prevaziđe i popuni.

Na osnovu temeljne studije Ane Meknil (Anne MacNeil) *Muzika i žene u komediji del arte* ("Music and Woman of the Commedia dell'Arte"), koja je na jedinstven način, istorijski i analitički pristupila fenomenu *komedije del arte* i istraživanju sačuvanih scenarija, može se videti da su pojedine teme bile tragične, neke melodramatične, pojedine su imale muzički sadržaj, ali najveći broj njih je bio komičnog karaktera i zasnovan na ljubavnim aferama, spletkama i intrigama, prikrivanju i prerušavanju, a ponekad i namernom ili spontanom nerazumevanju.[7]

Međutim, za sticanje popularnosti ovog žanra kod svih društvenih slojeva, bilo je potrebno i vreme. Pre nego što je stigla do dvora i do viših društvenih slojeva, *komedija del arte* je bila izvođena na otvorenom prostoru i trgovima, koristeći privremeno napravljene bine, bez preterane scenografije u kojoj su glumci prvenstveno bili oslonjeni na pomoćne rekvizite. Venecija, Verona, Padova, Mantova, Ferara, Bolonja, Firenca, Rim, Đenova, Napulj i Torino bili su žarišta *komedije del arte* u Italiji u periodu između sredine XVI i ranog XVII veka. Kako su karnevali imali oduvek jako uporište u gradovima Italije, posebno u Veneciji, trupe su često menjale mesto boravka, što im je, i pored napora oko preseljavanja, ipak donosilo brojne pogodnosti. Za izvođače to je značilo da konstantno vežbaju nove veštine improvizacije, plesa, pričanja viceva i izvođenja komičnih kraćih tačaka –

[6] Ibid.
[7] Oscar Brockett, Robert J. Ball, *The Essential Theatre*, 8th Edition, Boston, Wadsworth Publishing, 2004, 118.

lacija (*lazzi*)[8] i muzičkih tačaka, sve adaptirajući lokalnom području u kojem bi se našli.[9]

Presedan u istoriji *komedije del arte* predstavlja uključivanje žena u izvođaštvo i u osmišljavanje dramske koncepcije, kao i njihova uloga u organizaciji i upravljanju trupom. Participacija žena u izvođačkoj ili organizacionoj delatnosti, podigla je značajno njihovo mesto u pozorišnom životu, dok je pojedinim glumicama, ili čak upravnicama sopstvenih pozorišnih trupa, omogućila sticanje neuobičajeno velike popularnosti širom Evrope. Najistaknutiji primer predstavlja Izabela Andreini (Isabella Andreini), koja je i pored svog nejasnog porekla (što je bilo prava retkost u to vreme), postala vodeća dama kompanije *Gelosi* (*Ljubomorni*). Izabela Andreini, koja je ostala upamćena po svojoj ulozi mlade zaljubljene žene – ljubavnice (inamorate), tokom improvizovanja u okviru pisanih scenarija kreirala je smišljeno jedan novi tip inamorate – ne samo dopadljive 'žene zavodnice', već sada jedne učene i elokventne osobe koja se borila za sticanje novog statusa u društvenom i porodičnom okruženju.[10]

Intelektualna aktivnost Andreinijeve na različitim poljima dokazuje da je *komedija del arte* činila integralni deo uzvišenijeg renesansnog stvaralačko-izvođačkog miljea koji je ostvario značajne umetničke rezultate.[11] Takođe treba

[8] Laci (*lazzi*) su bili komični fragmenti, stilizovane, tradicionalne šale ili dosetke, metafore koje se iskazuju rečima ili nekim činom. Većina likova imala je svoje tipične lacije koji bi bili aktivirani u pauzama koje su prekidale tok zbivanja, ali i u momentima u kojima su se unosili novi elementi kojima se menjala arhitektura dramske radnje – plota.

[9] Vremenom su bolje trupe dobile pokroviteljstvo plemstva, ali su i dalje učestvovale na karnevalima i vašarima putujući po gradovima, čime su sticale dodatna finansijska sredstva. Kasnije su trupe postajale uspešnije pa su dobijale imućne zaštitnike koji bi ponekad obezbedili i pozorišta za njihove nastupe.

[10] Trijumf ženske inteligencije, oštroumnosti i pronicljivosti nad muškom snagom, preokret je u tradicionalnim ulogama koje od tada nemaju samo ono čisto pastoralno odvijanje radnje, već dobijaju jednu novu teatralnu (pozorišnu) konvenciju. *Laciji*, koji su u nastupima Izabele Andreini bili obavijeni posebnom retoričkom veštinom, sadržali su scene nasilja nad ženama, i to: čupanje za kosu ili uvrtanje njenih ruku, kao i neke vidove psihološkog zlostavljanja i drugih neprijatnih radnji koje od tog vremena počinju da izazivaju društvenu osudu i moralni prezir.

[11] Pored Izabele Andreini, mnoge istaknute žene koje su pripadale krugu slobodnih mislilaca ili koje su uspele da se predstave kroz svoju kreativnu stranu i poseban talenat, identifikovane se kao prethodnice pokreta koji je skoro pet vekova kasnije ozvaničen kao feminizam. Cf. Sarah Gwyneth Ross, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, 193-194. Novije otkriveni tekstovi koji obelodanjuju ove aktivnosti, arbitriraju kod rasprava koje se bave načinom na koji su žene imale svoju 'renesansu', koju su ostvarile delovanjem u umetnosti renesanse. Cf. Joan K. Gadol, "Did Woman Have a Renaissance", u: Renate

dodati i to da je *komedija del arte* imala tendenciju da pojača socijalne običaje koji su u vezi sa brakom i reprodukcijom kao čestim temama, zatim ponekad bi protestovala protiv nekih 'devijantnih' ponašanja, kao što su ona koja uključuju neobuzdanu seksualnu požudu i za to vreme nekonvencionalne forme upražnjavanja seksualnog zadovoljstva. Trijumf ženske inteligencije, oštroumnosti i pronicljivosti nad muškom snagom, preokret je u tradicionalnim ulogama koje od tada nemaju samo ono čisto pastoralno odvijanje radnje, već dobijaju jednu novu teatralnu (pozorišnu) konvenciju. *Laciji*, koji su u nastupima Izabele Andreini bili obavijeni posebnom retoričkom veštinom, sadržali su scene nasilja nad ženama, i to: čupanje za kosu ili uvrtanje njenih ruku, kao i neke vidove psihološkog zlostavljanja i drugih neprijatnih radnji koje od tog vremena počinju da izazivaju društvenu osudu i moralni prezir.

Glumci su stvarali likove bliske onima iz svakodnevnog života, a vremenom se autentičnost likova prepoznavala u bilo kom manjem gradu ili selu. Maske koje su nosili glumci, povezale su ih sa mimičarima i komičarima iz doba klasičnog perioda. Bile su napravljene od tanke i elastične kože kako bi pratile i podržavale mimiku lica. Maske su jednako predstavljale i sredstvo za klasifikaciju i unifikaciju likova, što je pomagalo publici da odmah identifikuje ulogu i tip karaktera maske. S obzirom na to da su glumci i izvođači imali samo jedan deo lica prekriven maskom, njihova pažnja bila je usmerena ka podsticanju teatralne slobode glasa i većeg isticanja i aktivnog delovanja tela, jer je svojevrsna diskrecija zagarantovana skrivanjem ispod maske stimulisala veću interpretativnu slobodu i frivolnost, posebno kod izvođenja tačaka na dvorovima i ispred velikaša.

Tipizirani/karakterni likovi *komedije del arte* (*stock characters*) mogu se podeliti u tri velike grupe, a one, dalje, u podgrupe sa zajedničkim fizičkim (spoljnim) i karakternim osobinama likova. Osnovne grupe bile su: starci (*Il Vecchi*), zatim zani – sluge (*Il zanni*) i ljubavnici (*Gli innamorati*). Starci su pokušavali da razdvoje ljubavnike što dalje jedne od drugih, dok su zani inklinirali ka jednoj ili drugoj strani. Neki od najpoznatijih predstavnika ovih grupa uvek su nalazili mesto u

---

Bridenthai, Clandia Koonz (ur.), *Becoming Visible: Woman in European History*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1977, 175-201.

komediji del arte. Upravo će ovi tipizirani likovi kasnije migrirati u operu (pre svega bufo operu) i tako uspostaviti intertekstualne veze među žanrovima.

U grupi staraca nalaze se: Pantalone (*Pantalone*) – imućna, stara škrtica (cicija), obično razvratan i pohotljiv, odnosno onaj koji je unosio nemir među mlade, Doktor (*Il Dottore*) – uobraženi doktor, profesor sveznalica koji, u stvari, ne zna ništa i Kapetan (*Il Capitano*) – hvalisavi i razmetljivi mačo vojnik koji je u suštini kukavica. Zani slugama pripadaju: Arlekin (*Arlecchino*) – pronicljivi akrobata i lukavi sluga, onaj koji je najčešće detinjastog ponašanja, ali koji najčešće izlazi kao pobednik iz raznih nezgoda, Brigela (*Brighella*) – svađalica, uvredljivac, kostolomac i onaj koji je uvek spreman za tuču, Kolombina (*Colombina*) – mala koketna golubica, duhovita i živahna sobarica, obično veoma inteligentna, ona koja je Arlekinova devojka (poznata i kao Arlekina) i koja bi često bila najbolja prijateljica vodeće dame, Pulčinela (*Pulcinella*) – glupi tip sluge, koji na momente podseća na inteligentnog čoveka, i to obično na čoveka iz naroda i Pedrolino (*Pedrolino*) – onaj koji je uvek spreman na zbijanje šala, posebno onih koje su bile bazirane na njegovom kukavičluku, ali koji nikada ne gubi dostojanstvo.[12] Inamorati su poznati po raznim imenima, a najpopularnija među njima bila su Flavio za momke i Izabela za devojke. Mladi, graciozni i atraktivni, obučeni po poslednjoj modi, ovi zaljubljeni mladi ljudi nisu imali potrebu da nose maske. Blago uobraženi i ne uvek vedri, ponekad opsesivno zaljubljeni, oni su ipak predstavljali časne i iskrene ličnosti.[13]

Ovako široka paleta tipiziranih likova, iz čijih su međusobnih odnosa proizašli različiti dramski događaji – kako oni u nacrtu teksta radnje, tako i oni koji su spontano nastajali kroz improvizaciju likova – postaće značajan izvor kasnijim umetničkim stvaraocima, posebno libretistima i kompozitorima. Ponovo probuđeni i nastanjeni u odajama libreta i partiturnih stranica opera, ovi likovi su zadržali svoje karakterne osobine koje su doneli iz svoje (pra)postojbine (*komedije del arte*), čime su,

[12] Pojedini likovi mogli su igrati različite uloge, tako je Pedrolino, koji je obično bio sluga, mogao ponekad da se nađe, recimo, u ulozi mladog ljubavnika ili gostioničara. Kasnije je Molijer preuzeo Pedrolina i dodelio mu ulogu u svom komadu, nazvavši ga francuskim ekvivalentom – Pjeroom (Pierrot).

[13] Za nešto detaljnije upoznavanje sa važnijim tipiziranim likovima *komedije del arte*, njihovim statusom, prepoznatljivom maskom i najčešćom odećom, autentičnom ulogom, karakterističnim pokretima i drugim karakteristikama, pogledati na linku:
http://www.tim-shane.com/commedia-stock-characters.htm

u novom dramskom okruženju, 'ljubomorno' čuvali svoju primarnu funkciju. Njihov funkcionalni značaj, kao integralni strukturalni element koji je ostao upisan u prethodnom žanru, predstavlja upravo onu kariku (*ideologemu*) na osnovu koje su se uspostavile veza sa funkcionalnim celinama, likovima i elementima u novom dramskom prostoru, na kojem je formiran novi intertekstualnim slojevima satkan svet. Tako su u pojedinim operama – poput Pergolezijeve (Giovanni Battista Pergolesi) *Služavke gospodarice* („La Serva Padrona", 1733), Mocartove *Figarove ženidbe* („Le nozze di Figaro", K. 492, 1786) i Rosinijevog (Gioacchino Rossini) *Seviljskog berberina* („Il barbiere di Siviglia o la Precauzione inutile", 1816) – karakterne osobine likova *komedije del arte* dodeljene upravo vodećim likovima: u Mocartovoj operi – Figaru, čiji je lik inspirisan karakterom Brigele i Arlekina, kao i služavki, čiji karakter nedvosmisleno referira na Kolombinu.

Većina likova *komedije del arte* stvorena je na području Italije, međutim, bilo je i takvih koji su rođeni u okviru drugih nacionalnih 'formacija'.[14] Prvo zapisano izvođenje *komedije del arte* odigralo se u Padovi 1545. godine. U to vreme razvoj italijanskog društva, koji je bio pospešen literarnom delatnošću, dodatno je unapređen otvaranjem naučnih i stručnih akademija.[15]

U kontekstu političkih procesa, *komedija del arte* je takođe imala značajan angažman. Od mnoštva pisanih dokumenata koji datiraju iz perioda kasne renesanse, mnogi ukazuju na njenu funkciju u mirovnim pregovorima, često kao 'protivotrov' ratu i sukobima oko prevlasti nad teritorijama, ili kao 'sedativ' za umirenje neprijatelja. Zatim, *komedija del arte* je korišćena i u vreme vanrednog stanja i pobune stanovništva, a takođe ona je bila aktivirana i kod održavanja važnih internacionalnih i međudržavnih procesija, kao što su bile ženidbe, pregovori, održavanje saveta i drugo. Ipak, njena samostalnost kao žanra nije mogla biti odmah

[14] Identifikovanje autonomnih likova koji su nastali van italijanskog područja, moguće je učiniti tek u nešto kasnijem periodu. Tako Virdžinija Skot (Virginia Scott) označava 1644. godinu kao važnu za *komediju del arte*, jer je tada glumac Tiberio Fiorili (Tiberio Fiorili) stvorio popularni lik Skaramuša (*Scaramouc*) na području Francuske. Cf. Jeffrey S. Ravel, "Review of Virginia Scott's The Commedia Dell' Arte in Paris 1644–1697.", *Theatre Journal*, Vol. 44, No. 4, 1992, 563.

[15] Neke od najvažnijih akademija bile su: *Prosvećeni* (*Illuminati*), *Neustrašivi* (*Intrepidi*), *Animirani/Zanimljivi* (*Animosi*). Slično tome, trupe su dobijale zvučna imena, kao što su: *Gelosi* (*Ljubomorni*), *Confidenti* (*Pouzdani*), *Accesi* (*Vatreni*), *Uniti* (*Složni, Ujedinjeni*), *Affezionati* (*Odani*), *Fedeli* (*Verni*), *Intronati*, *Compagnia dei Desiosi* i tome slično.

postignuta i to najpre jer su kontinuitet njenog održavanja i 'profitabilnost', kao uostalom i održivost drugih scensko-muzičkih oblika, u mnogome zavisili od patronatstva i finansijske potpore dvora. U vezi sa tim, može se napraviti paralela sa funkcijom prvih operskih ostvarenja. Naime, na početku svog razvoja, opera je bila samo jedan među brojnim događajima šireg ceremonijala koji su bili organizovani da uveličaju proslavu kraljevskog venčanja ili rođendana, obeleže važne diplomatske posete i druge svečanosti, te se može reći da ona u početku nikako nije predstavljala autonomni događaj.[16] Na sličan način je i *komedija del arte* zauzimala mesto u okviru različitog tipa dvorskih svečanosti.

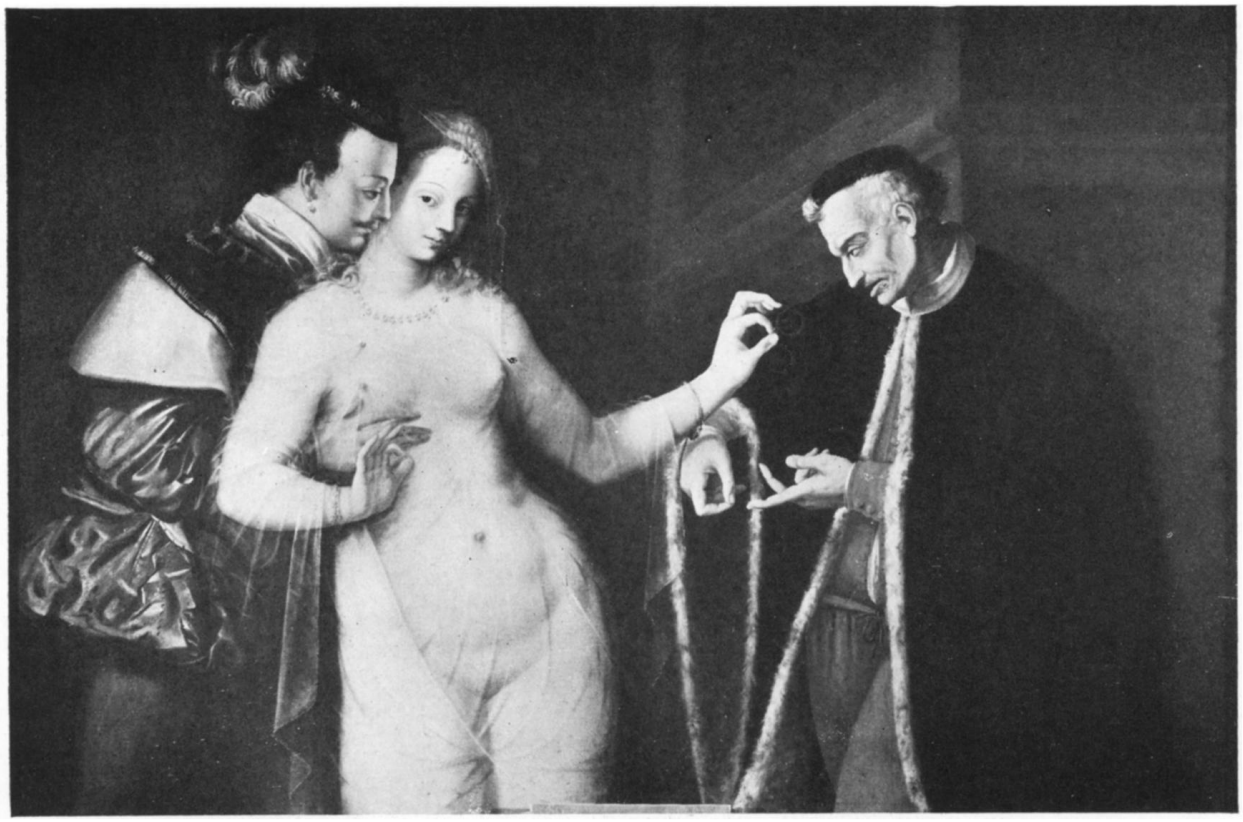
Neki od najznačajnijih istorijskih događaja, u kojima je *komedija del arte* bila uključena u program ceremonija, odigrali su se povodom sklapanja primirja između Francuske i Toskane što je učvršćeno venčanjem 1589. godine između Ferdinanda Medičija i Kristine Loren, kao i Marije Mediči i Anrija IV 1600. godine. Muzika je bila sastavni deo ovakvih ceremonija o čemu svedoče pojedini izvori na osnovu kojih se stiče uvid u dela koja su izvođena i komponovana za ove prilike.

Pored glavne uloge da zabavi, *komedija del arte* imala je i onu sekundarnu, indirektnu funkciju da prenese didaktičku poruku koja se najviše odnosila na moralne vrednosti. Zapravo, svi likovi bili su 'realističke kopije' običnih ljudi, te se može reći da je *komedija del arte* bila jedna živa slika različitih karaktera, čiji se odraz ogledao u ogledalima ljudskih duša. Te večne teme koje su se prožimale kroz *komediju del arte*, a koje potiču još iz antičkog doba, odnosile su se na čovekova osećanja, odnosno njegove vrline i mane, poput ljubavi, mržnje, patnje, ljubomore, žrtvovanja, sujete, superiornosti, gramzivosti, pohlepe ili alavosti.[17]

[16] Michael F. Robinson, *Opera pre Mocarta*, preveo: D. Ilić, Beograd, Studio Lirica, 2004, 19.

[17] Publika je bila naviknuta na tradicionalne akcije i likove, što je na jednoj strani stvorilo klasifikaciju radnji i zapleta, a samim tim i tipizaciju likova, pa je otuda stvoren niz individualnih komičnih likova koje nije odredila akcija već su oni predodredili nju. Zato ne čudi što je tematika *komedije del arte* bila uglavnom zasnovana na radnji između ljubavnika koji su bili slabo individualizovani, i oko kojih su se pojavili muške i ženske sluge, pedanti, kapetan, starci, paraziti i drugi, koji su svi zajedno uporno nastojali da unesu nemir i pokret u zaplet dramske radnje. Cf. Mario Apollonio, *Povijest Komedije dell' Arte*, preveo: Frano Čile, Zagreb, Centar za kulturnu delatnost, 1985, 53.

Ilustracija 2, Francuski slikar, *Dama u izboru između mladosti i starosti – scena iz komedije del arte*, oko 1570-1580.



Izvor: Charles Sterling, „Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 2, No. 1, 1943, 13.

Iz svega navedenog može se reći da su pojedini likovi svojim postupcima iskazivali onu skrivenu istinu ili neku drugu prećutnu i društveno neprihvatljivu poruku, koja se van teatra najčešće nije mogla javno ispoljiti. Nasuprot tome, vladari bi ponekad poželeli da iz 'prve ruke' čuju opoziciono mišljenje koje je vladalo u narodu, što bi im pomoglo da eventualno koriguju način svog vladanja i time zadrže pozicije u vlasti. Zato se s pravom može reći da je *komedija del arte* personifikovala glas naroda, upravo onaj glas kojeg će nešto kasnije zastupati bufo opera.

Iako je bila celoviti sistem zasnovan na sistematizaciji fabule i tradiciji likova, publika je u *komediji del arte* najviše bila usmerena na pojedinačne smešne prizore, očekivane ili nove kraće fragmente koji nisu zaustavljali kinetički tok dramske radnje. Ovi fragmenti, koji su bili veoma učestali, izgradili su mnoštvo pojedinačnih situacija koje bi izneli određeni likovi, čime je na još jedan način uslovljena tipizacija

tih likova koja je kasnije pospešila intertekstualnu produktivnost u okviru muzičkog stvaralaštva. Daljim razmatranjem pitanja o uticaju koji je *komedija del arte* izvršila na razvoj bufo opere na području Italije u XVII veku, razumeće se i interakcije i umrežavanja ova dva žanra čime će se otvoriti vrata strategiji intertekstualnog čitanja operskog žanra, odnosno konkretno, Mocartovog *Don Đovanija*.

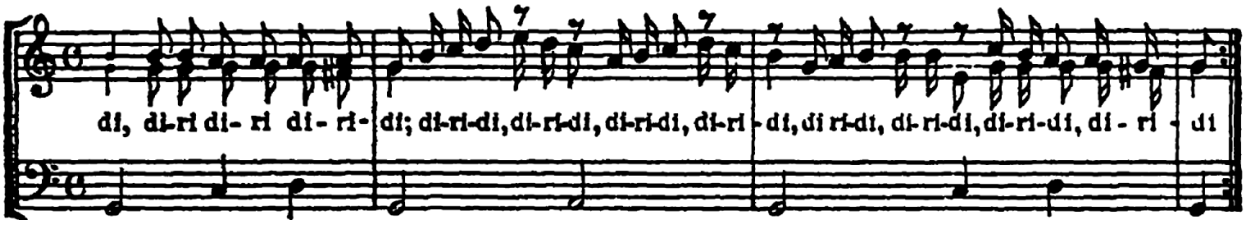
S obzirom na to da je bufo opera jednim delom inspiraciju pronašla u tipiziranim likovima *komedije del arte*, moglo bi se uopšteno reći da se srodnost likova ova dva žanra ogleda u njihovom preplitanju karakternih osobina koje su uglavnom obojene jakom moralnom konotacijom (didaktičkim i vaspitnim porukama) ili označene akcentom stavljenim na čovekove mane, slabosti i postupke, među kojima su najvažniji: uobraženost, nadmenost, sujeta, škrtičarenje, laž, prevara, površnost, lakomislenost. Sve ove osobine potiču upravo iz *komedije del arte* koja je filtrirana i presvučena u novi spoljni ambijent (scenski eksterijer i enterijer) i unutrašnji sadržaj (muziku, tekst, glumu).[18]

Čitava italijanska bufo opera XVIII veka bila je preplavljena komičnim likovima koji svoj pandan pronalaze u starijim komičnim scenskim oblicima. Većina italijanskih bufo opera sadržala je komične scene (epizode) s igračkim pesmama i malim arijama (arijetama) u kanconeta stilu koje su bile heterogeno raspoređene kroz činove opere. Preko ovih epizoda, komične sluge iz *komedije del arte* bile su uključene u operu. Izvođenje čitavih pevanih odseka u parlando stilu kroz frivolni dijalog, nagovestilo je potpunu jasnoću 'tona' buduće bufo opere. Brzim parlando efektima koje je posebno isticao kompozitor Stefano Landi (Stefano Landi), bili su postignuti komični efekti koji su kasnije postali tipični za bufo operu.[19] Ove inovacije koje su uvedene u bufo operu odgovaraju deklamacionom stilu i osobenim retoričkim veštinama koje su bile karakteristične za *komediju del arte*.

[18] Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *The History of Western Music,* VI edition, New York, W. W. Norton, 2001, 432.
[19] Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company inc., 1947, 62.

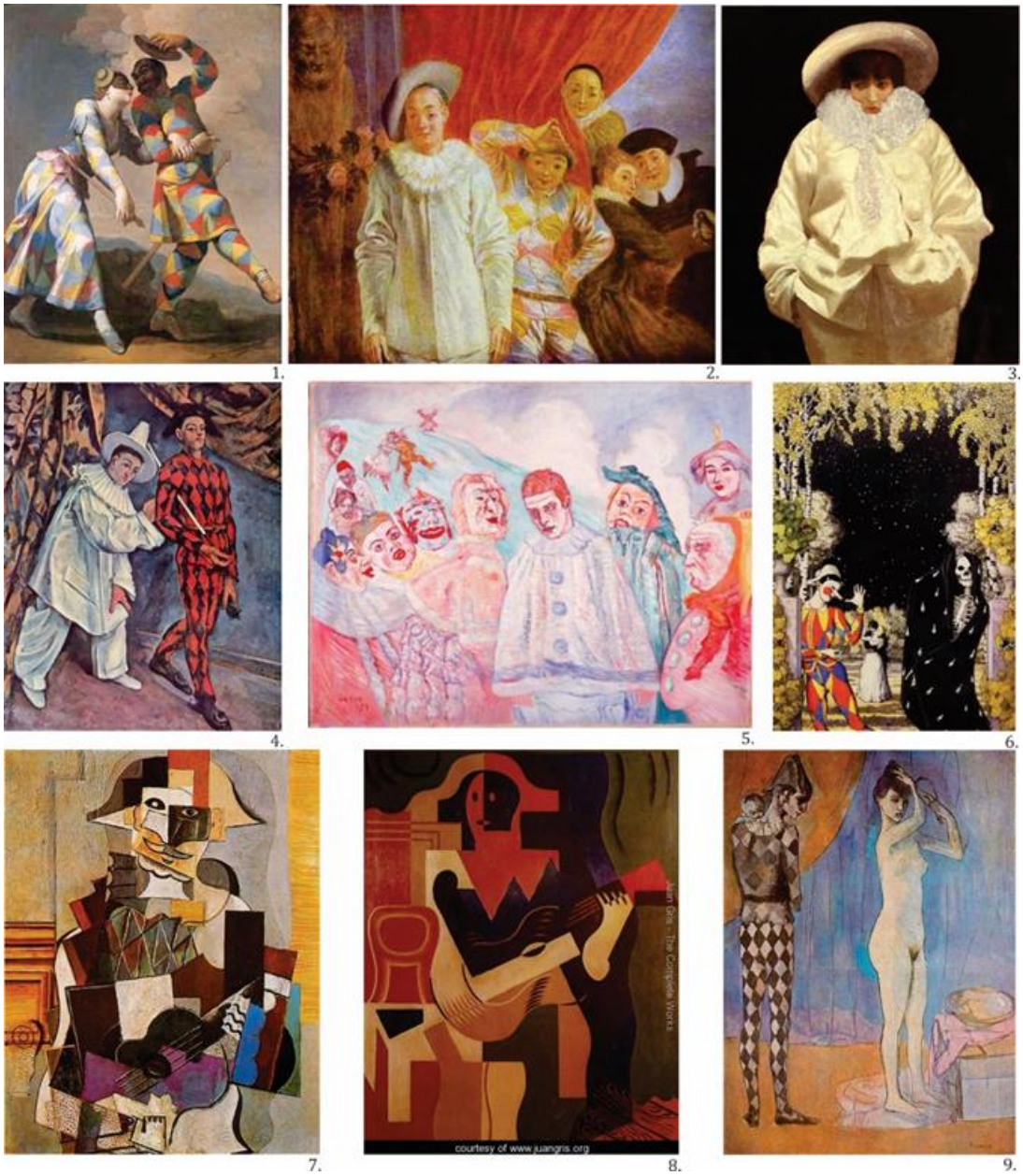
Primer 1

Stefano Landi, Komični duet iz opere *Sant' Alessio*



Najpoznatija maska *komedije del arte* i najomiljeniji komedijaški lik u XVII i XVIII veku bio je Arlekin. U početku naivni lakrdijaš koji je oduševljavao publiku čineći namerne 'greške', on je vremenom zadobio lukavstvo koje mu je pomoglo da stekne status 'prevrtljive bitange'. Arlekin je od svih likova doživeo najveću evoluciju s obzirom na to da je njegov lik tokom vekova radikalno izmenjen. Tako je od italijanskog Arlekina nastao francuski Pjero, pa je do kraja XIX veka ova maska simbolizovala mnogo više melanholiju nego komediju. Međutim, kako su vremenom simbolizam i dekadencija bili odbacivani od strane drugih modernista (najpre ekspresionista, ali i drugih umetnika avangardnih tendencija), Arlekin ponovo zadobija nekadašnju popularnost. Njegove prvobitne osobine, među kojima se izdvajaju amoralnost, raskalašnost i neobuzdanost, sada umnogome regenerisane, odgovarale su u potpunosti duhu modernog doba (posebno u popularnom teatru).

Ilustracija 3, Arlekin i Pjero u likovnoj umetnosti



1. Fereti (Giovanni Domenico Ferretti) *Arlekin i Kolombina*, XVIII vek;
2. Vato (Antoine Watteau) *Arlekin, Pjero i Skapino*, 1716;
3. de Nitis (Giuseppe de Nittis) *Sara Bernar kao Pjero*, XIX vek;
4. Sezan (Paul Cezanne) *Pjero i Arlekin (Mardi Gras)*, 1888;
5. Ensor (James Ensor) *Pjero u očaju* (druga verzija), 1910;
6. Somov (Константин Андреевич Сомов) *Arlekin i smrt*, 1907;
7. Pikaso (Pablo Picasso) *Arlekin*, 1918;
8. Gris (Juan Gris) *Arlekin sa gitarom*, 1918;
9. Pikaso *Arlekinova porodica*, 1905.

I najzad, žanr *komedije del arte* i njeni elementi odigrali su važnu ulogu u razvoju umetnosti tokom čitavog perioda XX veka, zakoračivši čak i u komične žanrove i digitalne medije XXI veka. Veliki broj umetnika ovog perioda bio je opčinjen karakterima iz *komedije del arte* (u likovnim umetnostima, poeziji, prozi, filmskoj komediji, pantomimi, slepstik komediji, muzici, sitkomu, stand-up komediji i tako dalje).

Francuska kreacija Arlekina, Pedrolinovog potomka koji je u Francuskoj nazvan Pjero, postala je ikona XX veka od kada je Pjeroovo belo lice, sa tihim i pomalo stidljivim gestovima i pojavljivanjem u nemim filmovima, okupiralo televizijske ekrane. Komičari, poput Bastera Kitona (Buster Keaton), Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin) ili Harolda Lojda (Harold Lloyd), formirali su nove tipove komičnih likova u kojima su se nalazile stilizovane karakterne crte likova iz *komedije del arte* ili neke od veština po kojima su oni bili poznati (poput lakrdijaštva, spletkarenja, škrtičarenja, akrobatike ili pantomime).[20] Prenošenjem nekadašnjih događaja koji su se izvodili na pozornici na umetničko platno uz njihovu muzičku adaptaciju, obeležena je epoha nemog filma i neme komedije. Zatim, zbog svoje internacionalne atraktivnosti, elementi *komedija del arte* su uveženi i na Američki kontinent. Tako su se još od prvih godina XIX veka, zabavljači poput Arlekina, Kolombine, Skaramuša i Pantalonea često pojavljivali u američkom klovnovskim i minstrel predstavama, u kojima su protagonisti (uglavnom belci) farbali lica crnom šminkom (lice poznato kao *blackface)*.[21]

Na polju muzičke umetnosti došlo je do buđenja interesovanja evropskih kompozitora za ovaj scensko-muzički žanr i njene likove, pa su tada nastala neka od danas veoma poznatih dela koja, na izvestan način (u samom naslovu dela ili u naslovu nekog stava), aludiraju na *komediju del arte* ili neke njene elemente (likove, sižee i slično). Neka od najznačajnijih muzičkih ostvarenja jesu: *Pjero mesečar* („Pierrot Lunaire", op. 21, 1912) Arnolda Šenberga (Arnold Schoenberg), baleti

[20] Dok se prefinjeno lakrdijaštvo, vešta pantomima i izuzetna sposobnost za improvizaciju koji su karakterisali su Čarlija Čaplina mogu pronaći kod nekoliko likova iz *komedije del arte*, Kitonov maestralni talenat za akrobaciju može se shvatiti kao spoj Brigele i Arlekina.

[21] Denise Perrino, Vanessa Buono, Matthew R. Wilson, *Commedia dell'Arte: Curriculum Guide,* Fiction of Fools Theatre Company of Washington DC, 2011, 5.

Petruška („Petrushka", 1911), *Pulčinela* („Pulchinella", 1919/20), scensko delo *Priča o vojniku* („Histoire du Soldat", 1918) i kamerno delo *Italijanska svita* za violinu i klavir („Suite Italienne", 1925/34) Igora Stravinskog (Игорь Фёдорович Стравинский), *Skaramuš*, za dva klavira („Scaramouche", op. 165b, 1937) Darijusa Mijoa (Darius Milhaud), *Maske* („Masques", 1904), *Svita Bergamaske* („Suite Bergamasque", 1905), *Sonata* za violončelo i klavir (*Pjero u svađi sa Mesecom*/„Pierrot Fâché Avec La Lune", 1915) Kloda Debisija (Claude Debussy), svita *Maske i bergamaske* („Masques et Bergamaques", op, 112, 1920) Gabrijela Forea (Gabriel Urbain Fauré), opera *Arijadna na Naksosu* („Ariadne auf Naxos", op. 60, 1912/16) Riharda Štrausa, opere *Vocek* („Wozzeck", op. 7, 1914–22) i *Lulu* („Lulu", op. 3, 1929–1935) Albana Berga (Alban Berg), opera *Arlekin* („Arlecchino" 1916) Feruča Buzonija (Ferruccio Busoni), balet *Drveni princ* („Wooden Prince", op. 13, 1914–1916) i pantomima *Čudesni mandarin* („The Miraculous Mandarin", op. 19, 1919/31) Bele Bartoka, *Fantastični komadi* („Morceaux de Fantaisie", op. 3, 1940) Sergeja Rahmanjinova (Сергей Васильевич Рахманинов), baleti *Mandragora* („Mandragora", op. 43, 1920) i *Maske* („Masques") Karola Šimanovskog (Karol Maciej Szymanowski), kao i *Skapino* („Scapino: A Comedy Overture", 1940/50) Vilijama Voltona (Sir William Walton).

Sitkom („situation comedy") pripada komičnom žanru i podrazumeva komične serije koje su nekada zauzimale radio i televizijske programe, a koje se danas sve više prenose i putem interneta. Priče sitkoma su najčešće zasnovane na uobičajenim dnevnim situacijama u kojima se nalaze likovi i okruženju poput radnog mesta, kuće, škole i slično. Neki od likova iz popularnih sitkoma pokazuju svoj odraz u tipiziranim likovima iz *komedije del arte*, poput:

- Zaljubljenih: Džim i Pem iz američke televizijske serije *Kancelarija* („The Office");
- Staraca: Mister Brns iz Simpsonovih („The Simpsons") koji ima karakteristike Pantalonea; Robert Boba Kelzo iz *Stažista* („Scrubs") kao doktor (*Il Dottore*); Evelin Harper iz *Dva i po muškarca* („Two and a Half Men") ili Snežana Nikolajević iz poznate domaće televizijske serije *Pozorišta u kući* koje takođe poprimaju manire koje su karakteristične za grupu staraca iz *komedije del arte*;

- Sluga i lakrdijaša: Bart Simpson iz *Simpsonovih* („The Simpsons") koji zbija šale sa svima oko njega poput Arlekina; Amande iz *Ružne Beti* („Ugly Betty"), Karle Espinoze iz *Stažista* („Scrubs") ili Peni iz *Štrebera* („The Big Bang Theory") koje dostojanstveno flertuju sa svojim simpatijama poput Kolombine u *komediji del arte*; Barni Stinson iz serije *Kako sam upoznao vašu mamu* („How I Met Your Mother") kao Brigela; Alan Harper iz *Dva i po muškarca* („Two and a Half Men") kao Pulčinela; Đorđe Čvarkov iz televizijskog i YouTube sitkoma nazvanog *Državni posao*, koji je u sebe istovremeno 'apsorbovao' nekoliko tipiziranih likova iz *komedije de arte*, čime se prema potrebi može klasifikovati u svakoj od tri velike grupe likova.

Lazzi 2

Đorđe Čvarkov je jedan od trojice likova iz televizijskog i YouTube humorističkog sitkoma *Državni posao*, koji sa svojim kolegama u kancelariji javnog preduzeća pokreće razgovore o svakodnevnim temama iz politike, ekonomije, kulture, sporta, sveta zabave i o čemu se najčešće iznose lični stavovi dati u obliku satire, parodije, ironije, sarkazma... Kao najstariji i po funkciji najviši službenik arhivskog odeljenja, 'čika' Đorđe predstavlja karikaturu svih onih državnih službenika koji su u svojim karijerama opstali kroz najrazličitije političke i upravne sisteme, prebrodivši uspešno sve moguće revolucije, ali koji se i na samom kraju radnog veka, svom snagom bore kako bi do poslednjeg momenta zadržali funkciju (Ep.759: *Pištaljke*, od 24.06.2016.). Pored toga što je na samom zamahu karijere, ova škrtica poput Pantalonea iz komedije del arte, koja često pokreće lukavo smišljene intrige kako bi svog mlađeg kolegu Boškića odvojio od njegovih izabranica, ne preza ni od ozbiljnog prestupa u kojem se prerušava kako bi ostvario odštetu na radu za pretrpljene teške telesne povrede (Ep.714: *Teške telesne povrede*, od 08.04.2016.).

Iako „star i zanemoćao", Čvarkov sve vreme usiljeno ističe svoj ponos koji je u najvećoj meri pospešen autonomaškim pretenzijama i omalovažavanjem došljaka (posebno svog kolege 'dođoša' Torbice), istovremeno negujući lik prefinjenog lakrdijaša (zanija), koji nastoji da nadmudri svoje kolege i 'ućari' im koji dinar. Kao

što je to bio slučaj u *komediji del arte*, oblik pantomime ovde takođe dobija važnu funkciju i to posebno u karikiranju i parodiranju pojedinih životnih situacija (Ep.554: *Ćutanje*, od 06.05.2015.). Na kraju treba reći da Čvarkov, iako još uvek deli krov sa svojom babom, često pripoveda o svojim ljubavnim podvizima iz prošlosti, da bi u jednom momentu (iako primarno iz materijalnih razloga), pokazao znake zaljubljenosti prema svojoj koleginici iz preduzeća, i time zadobio status tipiziranog lika *komedije del arte* iz grupe zaljubljenih (*Arhivator s ružom: Požuda*, od 16.02.2016.).

Iako je sadržaj epizoda *Državnog posla* u velikoj meri zasnovan na temama koje razmatraju ozbiljna pitanja iz svakodnevnice (poput važnih političkih dešavanja, kulturnih i sportskih događaja), a koja se elementima humora (ironijom, satirom, groteskom, karikaturom i parodijom) 'rastaču' i kritički promatraju, ponekad je upliv ozbiljnog toliko snažan, da ga je potpuno nepotrebno staviti u mašinu humora. U ovakvim epizodama prave se omaži nekadašnjim velikanima iz sveta kulture, umetnosti, sporta, politike i slično.

Takođe, ono što je važno istaći jeste to da su ovakve epizode nastale kao plod intertekstualnog povezivanja događaja i ljudi, gde se aktuelni događaj, kao aktuelni tekst, povezuje sa srodnim referencama iz prošlosti. Skrivene aluzije se često upotrebljavaju kod davanja omaža izabranim ličnostima, gde se koriste raznovrsni izvori iz prošlosti povezani sa tom ličnošću, a kojima se 'oživljava' njegov/njen lik i delo, što dovodi gledaoce na prag dubljeg traganja za preuzetim referencama, kako bi najispravnije mogli da interpretiraju i razumeju scenario i strateške postupke intertekstualnog povezivanja koji se u scenariju kriju. Jedan od takvih omaža posvećen je velikom srpskom književniku Branku Ćopiću (Ep.626: *Branja*, od 06.11.2015.). Najzad, muzika i muzička intermeca ponekad predstavljaju važno mesto na/u državnom poslu, ne samo putem promocije muzičke kulture i umetnika iz sveta muzike (poput Ep.706: *Predgrupa*, od 29.03.2016.), već i kao sredstvo za slanje kritičke oštrice, poput one u kojoj Torbica, uz podršku benda *Dubioza Kolektiv*, oslikava sadašnje stanje Srbije i posebno ono sa kojim se mladi u Srbiji susreću (Muzička numera iz Ep.986: *Sindikalna tromeđa*, od 13.12.2017).[22]

[22] Sve epizode *Državnog posla* mogu se pogledati na njihovom zvaničnom kanalu na linku: https://www.youtube.com/channel/UCj7hXPeXEg6rbc4y_IuhLaw

3.3. Muzika kao prateća komponenta *komedije del arte*

Likovni i grafički izvori u kao što su slike, gravure, ili neki značajni predmeti (zlatnici, plakete, itd), nesumnjivo potvrđuju prisutnost muzike u *komediji del arte*. Čak i u fazi pre uspostavljanja ovog žanra, prikazane su neke pojedinačne grupe varalica i šarlatana koji su pravili spektakle na otvorenom, često bez pomoći bilo koje vrste scenskog dekora.[23] Pored instrumentarijuma koji je dat na slikama i gravurama, često se mogu pronaći i samostalne slike sa likovima koji su prikazani kako plešu i igraju, na osnovu čega se može zaključiti da je u takvim scenama, postojao i izvor zvuka, odnosno neko ko je proizvodio zvuk na instrumentu.

Ilustracija 4 Nepoznati autor, *Muzički duo između dvoje sluga iz komedije del arte*, ulje na platnu, XVI vek



Izvor: M. A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the* Commedia Dell'Arte *1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, 360

[23] Takve su na primer gravure francuskog grafičara Žaka Kaloa (Jacques Callot, 1592–1635).

Izvori pokazuju da je kostur scenarija sadržao i muzičku komponentu u koju su činili pevani i plesni fragmenti, a među kojima su se nalazile komične ili ljubavne pesme, serenade, pesme posvećene bogu Bahusu, pesme za piće kao i pesme na stranom jeziku, drugom (regionalno različitom) dijalektu i u (lokalnom) autentičnom žargonu. Kraj čina ili intermeca (*intermezzo*) među činovima, najčešće je bio obeležen pesmom i igrom. Među plesovima, koja su bila praćena bučnim veseljem komičara, izvodili su se pavana, galjarda, španjoleta, folija, matasen, čakona, sarabanda i mnoge druge igre. Matasen (bufon), najmanje poznati ples koji prema karakteru podseća na moresku, često je bio umetnut u balete,[24] pa se može pretpostaviti da je ova igra bila sastavni deo *komedije del arte*. Karakterističnim plesnim figurama ovaj ples je oponašao ratničke scene i dvoboje koji su se izvodili uz muziku, a koja je bila zabeležena tabulaturama. Postoji nekoliko podtipova matasena, a u jednom od njih se vešto simulira borba mladih plemića koji su koristili mačeve izvodeći ritualni ples pred aristokratskom publikom.[25]

Veoma koristan materijal za istraživanje uloge koju je muzika imala u *komediji del arte*, pruža prepiska između komičara i muzičara, među kojima se posebno izdvajaju one koje su se odvijale na dvoru u Mantovi. Tako pojedini pisani tragovi potvrđuju saradnju koju su ostvarili Đovani Batista Andreini (Giovan Battista Andreini) i Virdžinija Andreini (Virginia Ramponi Andreini) sa kompozitorom Klaudijem Monteverdijem (Claudio Monteverdi) i njegovim bratom Đulijem Cezarom (Giulio Cesare Monteverdi). Jedan od projekata zajedničke saradnje uključivao je i izvođenje *Arijadne* („Arianna") i *Bala nezahvalnica* („Il Ballo Delle

[24] Cf. Julia Sutton, "Matachin (Les Bouffons)", u: Sadie Stanley (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, London, Macmillan, 2006, 1399.

[25] Mario Apollonio, *Povijest*..., op. cit., 116. Melodije, koje su se pojavljivale od sredine XVI do sredine XVIII veka u ovoj igri, bile su bliske poznatoj englesko-škotskoj pesmi i himni *Dođi, Džone, i poljubi me*" („John Come Kiss me Now"), a najčešće su bile praćene pasameco modernim basom (*passamezzo moderno bass*). Ova veoma jednostavna melodija praćena je izraženim perkusivnim ritmom koji je postignut udaranjem i zveckanjem mačevima, uz brze igračke pokrete nogu na koje su bila okačena zvona, a što je sve dovodilo do povećanja dramskog naboja. Cf. Julia Sutton, "Matachin...", op. cit., 1399.

Ingrate"), *Otmicu Proserpine* („Il Rapimento di Proserpina") i *Magdalenu* („La Maddalena").[26]

Mnoga izvođenja *komedija del arte* održala su se za vreme političkih dijaloga između Francuske i Firence. Dvor u Mantovi je postao centar za produkciju ostvarenja koja su pripadala žanru *komedije del arte*, i to posebno nakon venčanja Eleonore Mediči i Vinćenca I Goncage 1584. godine.[27]

Saradnju sa glumcima i muzičarima *komedije del arte* ostvarili su i kompozitori Klaudio Merulo (Claudio Merulo) i Đozefo Carlino (Gioseffo Zarlino). To potvrđuje i činjenica prema kojoj se vidi da su *Ljubomorni* (*Gelosi*), pored toga što su izvodili tragične tekstove uz pratnju muzike, oni su pevali i pesme za solo glas i pratnju, a koje je komponovao Merulo. Njihov stil pevanja odgovarao je antičkom grčkom stilu i maniru koji je bio omiljen kod renesansnih humanista kao što je to bio Đovani Bardi (Giovanni de Bardi) u Firenci, čija je kamerata sedamdesetih godina XVI veka počela imitirati antički manir tako što je kombinovala i usklađivala muziku sa retorikom i deklamacijom.

Pored pomenutih kompozitora značajan udeo imali su i stvaraoci kao što su: Salomone Rosi (Salomone Rossi), Mucio Efrem (Muzio Effrem), Alesandro Givicani (Alessandro Ghivizzani), Alesandro Striđo (Alessandro Striggio) i Kristofano Malveci (Cristofano Malvezzi). Ovi kompozitori su se posebno isticali u komponovanju muzike u intermecima koji su bili veoma spektakularni i raskošni i koji su bili predviđeni naročito za državne prilike i procesije. Po formi, intermeca su najčešće bili madrigali ili kancone sa tekstom, a ovi oblici su naročito bili negovani u Firenci. Alesandro Striđo je bio vrsni kompozitor muzike za intermeca kojih danas ima samo nekoliko sačuvanih, ali koji najbolje reprezentuju njegovu muzičku invenciju i podlogu na kojoj su bili smešteni tekstovi sa pastoralnim i idiličnim
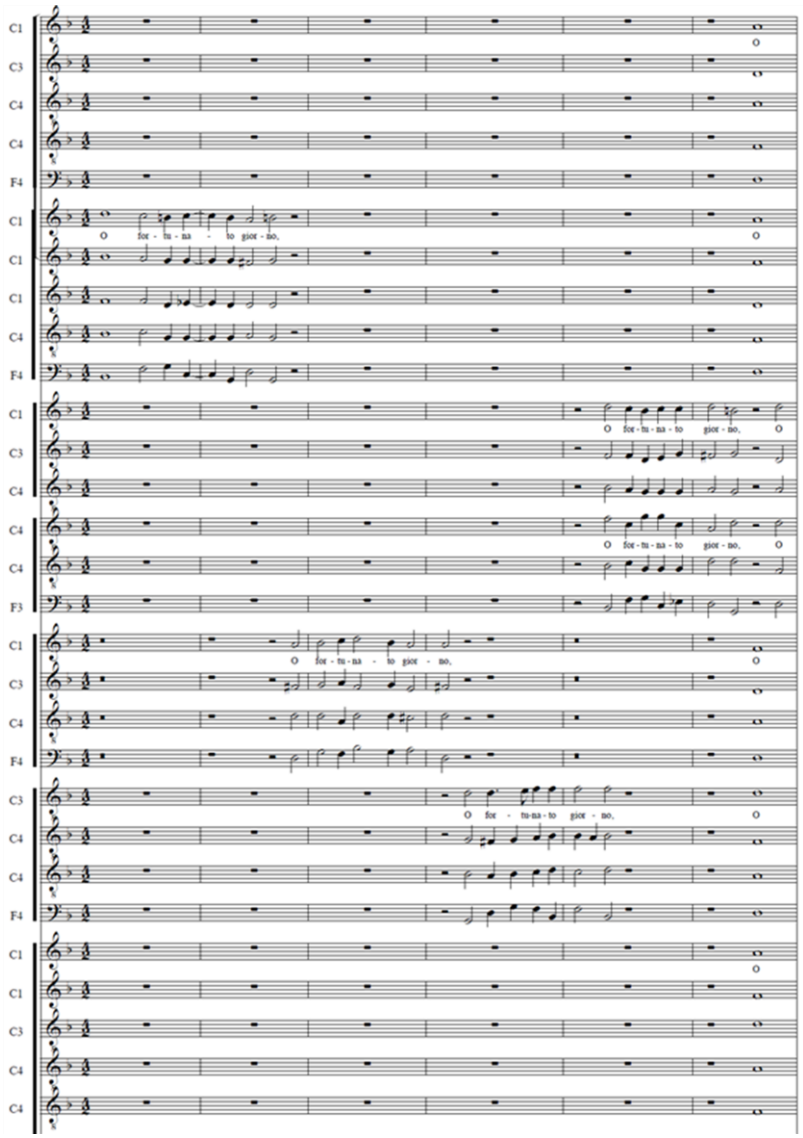
[26] Anne MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell' Arte in the Late Sixteenth Century*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2005, 7.

[27] Treba dodati i to da je sin i naslednik Vinćenca I Goncage, Vićenco II Goncaga bio vladar koji je preokrenuo Mantovu u živahan umetnički kulturni centar, dok su na njegovom dvoru među najpoznatijim umetnicima toga doba bili angažovani slikar Rubens (Peter Paul Rubens) i kompozitor Klaudio Monteverdi.

scenama. U ovim tekstovima se često slavilo rođenje Afrodite, čime se stvarala alizija na mlade princeze iz firentinske porodice Mediči.[28]

Primer 2

Malveci i Kavalijeri: *O srećni danu* („O Fortunato Giorno a 30"), t. 1–6



Muzika koju je 1591. godine u Veneciji komponovao Malveci, stilski se pružala u opsegu od one muzike koja je pisana za (ornamentirane) solo pesme koje su se izvodile u pratnji kitaronea pa sve do muzike koja je bila pisana u duhu višehorskog madrigala masivnog zvuka, kakav je, na primer, bio madrigal za 60 pevača i 24 instrumenta.[29] Kuriozitet predstavlja Malvecijev i Kavalijerijev (Emilio de Cavalieri) grandiozni intermeco (poslednji u ciklusu od šest intermeca), podeljen u sedam horova („O Fortunato Giorno a 30"). Njegova kompleksnost se ogleda u neuobičajenoj harmonskoj progresiji i promeni

[28] Cf. David Nutter, "Intermedio (intromessa, introdutto, tramessa, tramezzo, intermezzo)", u: Sadie Stanley (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, London, Macmillan, 2006, 880-895.

[29] Ibid., 890.

metra i ritma, međutim i pored takve masivnosti zvuka koja je proizvedena gustinom horskih glasova, delo se sastoji od svega šest horskih sekcija.[30]

Virdžinija Andreini, ponekad članica trupe *Ljubomorni*, zajedno sa Izabelom Andreini i njenim prethodnicama Vinćencom Armani (Vincenza Armani) i Vitoriom Pisimi (Vittoria Piisimi), dobila je potvrdu za svoje muzičke veštine. Ona je naročito bila poznata kao izvanredna pevačica, ali i virtuoz na petožičanoj španskoj gitari.[31] Španska gitara je bila često upotrebljivan instrument u drugoj polovini XVI i prvoj polovini XVII veka, a posebno su je koristili glumci i muzičari u *komediji del arte*. Na to ukazuju i slike koje datiraju iz tog perioda. Jedan od istaknutih likova koji je dobro vladao ovim instrumentom bio je Brigela. Kasnije, špansku gitaru koristio je i Skaramuš.[32] Na osnovu raspoloživih izvora može se smatrati da su ove pesme bile zaokružene po svom obliku (*forms fixes*). Među njima dominirali su virle, rondo i balade i u njima su tekst i muzika imali poseban šablon ponavljanja koji je zavisio od poetske strukture teksta. Ove monodijske pesme oslanjale su se na srednjovekovne truverske i trubadurske melodije kao i na šesnaesto-vekovni španski viljansiko (*villancico*).

Ilustracija 5 „Skapino i Pineta"



Izvor: Dionisio Minaggio, *Feather Book*, folio 110, Schapin and Spineta, - McGill University Library, na linku: http://digital.library.mcgill.ca/featherbook/images/tavola110.JPG

Zatim, muzika koja se izvodila uz tekst obuhvatala je repertoar komada i strofičnih pesama kao što su: vilanela (viljaneska), barzeleto i skerco.[33] Skapino, koji je

[30] Ibid.
[31] Anne MacNeil, *Music and...,* op. cit., 4.
[32] Cory M. Gavito, *Carlo Mailanuzzi's Quarto Scherzo and Climate of Venetian Popular Music in the 1620s*, Thesis prepared for the Deegre of Master of Music, Denton, Texas, University of North Texas, 2001, 75.
[33] Anne MacNeil, "Commedia...", op. cit., 2721.

pripadao grupi sluga, bio je naročito poznat po svom muzičkom talentu.[34] *Skapinova arija* („Aria di Scapino"), je najpoznatija Gabrijelijeva (Francesco Gabrielli) kanconeta, jedna od onih koje su preživele u njegovim objavljenim delima *Skapinove vilanele* („Villanelle di Scapino"), kao i *Nemoć, volja i smrt* („Infermita, Testamento, e Morte di Francesco Gabrielli Detto Scapino").

Lirika i ljubavna motivika koje su krasile renesansnu frotolu (solo pesmu praćenu lautom), sada su dobile jednu novu afirmaciju. Pored toga, integralne delove intermeca *komedije del arte* činile se i raznovrsne horske kanconete i madrigali, od kojih su mnogobrojni pripadali Perijevim (Jacopo Peri) pastoralama, a u kojima je za razliku od melodioznih solističkih arija, dominirao monodijski stil.[35] Pored horskih, zastupljene su bile i strofične kanconete, dok je karakter ovog žanra ponekad zavisio i od načina njegovog izvođenja na bini. U vezi sa tim, treba istaći i to da je ovaj žanr važan za istoriju opere sa obzirom na to da je u dramaturškom smislu postao veoma važno i istaknuto mesto donoseći vrhunac dramskog naboja u sceni u kojoj je prikazivan način psiho-fiziološkog poremećaja ličnosti, a koja će nešto kasnije biti poznata kao scena *ludila u muzici* i koja će postati veoma važan dramski punkt u dramaturškom luku opere. Ovaj autentičan stil izvođenja u *komediji del arte* izvanredno je demonstrirala Izabela Andreini izvodeći čuvenu scenu *Izabelinog ludila* („La pazzia d'Isabella"), što će postati 'prototip' za stvaranje dramatičnih scena ludila u kasnijim operama i muzičko-scenskim delima. Ovakve scene su izazivale emfatične afekte pobuđujući najdublje emocije kod publike.

Žanr koji je tesno povezan sa *komedijom del arte* bio je dramski madrigal. Nino Pirota (Nino Pirrota) je smestio dramski madrigal u kontekst istorijsko-umetničke povezanosti između tradicije *komedije del arte* i porasta operskog idioma.[36] Pored Vekija (Orazio Vecchi), jedan od važnih kompozitora venecijanske škole koji se posebno istakao u pisanju kanconeta i dramskih madrigala bio je kompozitor, pesnik i sveštenik Đovani Kroče (Giovan Croce), inače Carlinov učenik. Njegov ciklus

[34] Paolo Fabbri, *Monteverdi*, preveo: Tim Carter, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994, 201.
[35] Claude V. Palisca, *Barokna glazba,* preveo: S. Tuksar, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005, 39.
[36] Wayne A. Glass, *The Renaissance Italian Comedy: A Handbook for Performance*, Tucson, Arizona, The University of Arizona, 2006, 13.

kanconeta u dijalektima pod nazivom *Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnevale* i madrigal komedija *Triaca Musicale* opisuju različite strane i likove u karnevalskim zabavama u Veneciji. Ova dela, koja plene duhovitošću i humorom i koja predstavljaju pravi venecijanski madrigalski stil, prožeta su elementima muzike popularnih tradicionalnih uličnih melodija. Njihov sadržaj proširen je i likovima *komedije del arte*, među kojima se nalaze pompezni Pantalone i nespretni profesor Bolonjeze (dr. Graciano). Njihova komična deklamacija, akcentovanje i izgovor pojedinih reči, bili su rezultat grubo načinjenih 'gafova' koji su nastajali tokom improviziranja.

Između ovih pesama nalaze se interludiji koji su predviđeni da se izvedu na lauti, kitaroneu, gitari, mandolini ili na nekom instrumentu sa dirkama (klavsenu, spinetu i tako dalje).[37] Kročeova zbirka sastoji se iz madrigalskih komedija koje sadrže likove iz *komedije del arte*, dok je muzički materijal u najvećoj meri zasnovan na oponašanju i imitiranju zvukova iz prirode (lajanje pasa, zvuk mačaka, sova, vrevu na trgu i pijaci, ambijent lova i slično). Opravdano je pretpostaviti da je postizanje realističkog zvukovnog ambijenta i oponašanja zvukova iz prirode i čovekove sredine, zahtevalo vrsne pevače i interpretatore koji su vladali ne samo izuzetnim tehničkim sposobnostima, već su i bili vešti pevači improvizatori i glumci.[38]

Snažne atletske igre, akrobacije, pogrdne pesme i sviranje na egzotičnim instrumentima bila je karakteristika zanija, i to likova poput Skapina, Arlekina i Pedrolina, a čije su uloge bile ekscentrične i veoma komične. Prefinjen stil pevanja koji se izvodio *a cappella* ili uz pratnju laute, blok flaute ili španske gitare, a koji je bio praćen umerenim i nepretencioznim igrama i bio je manir zaljubljenih (*Innamorati*), odnosno glumaca i glumica koji su igrali zavodnice i udvarače.[39]

Na osnovu izveštaja u kojem Kavalijeri govori o Pedrolinovom milanskom nastupu iz 1594. godine nakon organizovane zabave povodom krštenja sina

---

[37] Ova muzička dela objavio je 2001. godine "Chandos", u: Croce Giovanni (1557–1609), *Carnevale Veneziano: Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnevale & Triaca Musicale*, Il Fagiolini, CHANDOS.
[38] Howard M. Brown, Louise K. Stein, *Glazba u Renesansi*, preveo: S. Tuksar, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005, 370.
[39] Cf. Anne MacNeil, *Music and...,* op. cit., 22.

Ferdinanda Medičija, može se uočiti da se posebna pažnja ukazivala igri kanario (*canario*) koja je u potpunosti odgovarala živahnom Pedrolinu, liku koji je i načinio ovu igru široko rasprostranjenom. Sam kanario je mogao biti ili posebna igra koja se sastojala od serije varijacija, ili poslednja igra baletske svite, a karakterisao ga je sled jedinstvenih skokovitih pokreta (*battuti*) izvedenih u kratkom i jednostavnom ili trodelnom ili dvodelnom metru sa odvojenim isprekidanim ritmovima.

U Italiji, posebno u Napulju, čakone (*ciaccona*) su često bile uključene u pozorišna izvođenja, a naročito u *komediji del arte*, a ponekad zbog vulgarnosti koje su donosile, bile bi zabranjene da se izvode na bini. Lik lakrdijaša Arlekina se posebno isticao u izvođenju čakona, i zahvaljujući njemu, ova igra se za kratko vreme trajno raširila po čitavoj Evropi.[40] Na osnovu analize „Aria di Scapino" Ane Meknil, može se zaključiti da ova arija u formi čakone sadrži istovremeno tragični sadržaj koji je oličen u tekstu (28 stihova koji govore o tragičnom Skapinovom izdisaju), i komične elemente koji su dati na muzičkom nivou (mnoštvo sinkopiranog ritma što je tipična odlika španskih igara, a posebno čakone).

Na ovom muzičkom primeru se može videti kako muzički sloj u potpunosti poriče žalosnu liriku teksta Skapinove pesme.[41] Upravo navedeni slučaj predstavlja jedan od paradigmatičnih momenata u kojima se spajaju tragika i komika i gde sloj muzičkog nagriza sloj književnog sadržaja, a što će posebno biti slučaj kod Mocartove opere *Don Đovani*. Na taj način postoji postoji osnov za uspostavljanje intertekstualnih veza između sižea *komedije del arte* i načina na koji se prožimaju tragika i komika, ali sad i u novom muzičko-scenskom vidu kakav je bufo opera ili, u Mocartovom slučaju, *drama đokoza*.[42] Ovo takođe predstavlja i prekretnicu daljeg razvoja scensko-muzičkih žanrova, posebno rađanjem novog žanra pastoralne

[40] Alexander Silbiger, "Chaconne", u: Sadie Stanley (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, London, Macmillan, 2006, 1353.
[41] Cf. Anne MacNeil, *Music and...,* op. cit., 27.
[42] Sličan primer u kojem je ostvaren konflikt između razdragane muzike sa tragičnom lirikom teksta očigledan je i u *Krunisanju Popeje* ("L'incoronazione di poppea", 1642–3) Klaudija Monteverdija, gde je takođe prisutna jukstapozicija opozitnih tema – života i smrti, posebno u scenama u kojima je tragični sloj prožet patetičnim humorom i oštrom ironijom, a što se metaforično može shvatiti kao momenat u kojem se „publika smeje nad svojom sopstvenom smrti". Ibid.

tragikomedije koja je nesumnjivo morala imati uticaja na *komediju del arte*.[43] Trebalo bi istaći i to da formalna organizacija *komedije del arte* na izvestan način bila prisvojena u operskom žanru, u kojem su se takođe nalazili monolozi, dijalozi, ansambli, ali i intermeca između činova, kao i plesovi i igre, ljubavne pesme, serenade i drugo.

Sve navedeno nedvosmisleno ukazuje na to da je *komedija del arte* bila veoma složeni umetnički fenomen koji je sistematizovao različita stilska i žanrovska stremljenja, kako bi dalje primarno uticao na razvoj budućih muzičko–scenskih žanrova, među kojima se posebno izdvaja bufo opera. Tako je, nakon porasta interesovanja za operom u periodu XVII veka, *komedija del arte* poput senke nastavila svoj život, prvenstveno jer je operi pozajmljivala likove i događaje svojstvene svojim scenarijima. Ponekad bi se, a kao što je slučaj sa Štrausovom operom *Arijadna na Naksosu*, eksploatisao ceo žanr *komedije del* arte uz propagiranje njenog egzistiranja, uloge i organizacije, i to posebno u domenu njenog izvođenja, u kojem je deo prostora dat improvizaciji kao slobodnoj umetničkoj aktivnosti.[44]

Intermezzo 2

Prisvojeni elementi iz prostorno i vremenski različitih središta književnosti, scenskih umetnosti i likovne i muzičke umetnosti, predstavljaju intertekstualne prozore koji se otvaraju šetnjom kroz lavirint Arijadnine palate. Veoma je interesantna i provokativna pojava trostruke intertekstualnosti gde dolazi do istovremenog ukrštanja (najmanje) tri različita teksta (književnog, mitološkog i pozorišnog) koja su istorijski međusobno udaljena, funkcionalno u potpunosti različita i stilski jasno izdiferencirana. Drugim rečima, intertekstualni konstrukt opere *Arijadna na Naksosu* upio je u sebe mitološki, književni i pozorišni sadržaj. Tako su Molijerov *Građaninom plemić* („Le Bourgeois gentilhomme", 1670), mit o Arijadni na Naksosu i elementi

[43] Novi stil koji je nastupio na početku XVII veka u muzičkoj umetnosti, doneo je i novi vid izražavanja mišljenja i zastupanja stavova o muzici, ali i zastupanja i predstavljanja svoje lične poetike, stila i estetike od strane samih kompozitora.

[44] Predrag I. Kovačević, "Ples mitova. Arijadna i Don Juan u plesu za život. Opera u operi i tonska poema Richarda Straussa", *Muzika – časopis za muzičku kulturu*, godina XVIII, broj 2, Sarajevo, 2014, 14.

komedije del arte istovremeno migrirali u Štrausovu operu *Arijadna na Naksosu*. Ovako različiti 'migranti/svetovi' obiluju subjektima i značenjima njihovih mnogostrukih identiteta koje pojedinačno ili kao intertekstovi zastupaju. U muzičkom smislu, opera *Arijadna na Naksosu* sastavljena je od pluraliteta (muzičkih) tekstova – operskog, koncertantnog, teksta kamernih muzičkih žanrova kao i stilski heterogenih tekstova – koje gledalac/slušalac (potencijalno) može postaviti u međusobne korespondentne odnose sa svim drugim tekstovima, „stavljajući ih u 'igru' i oblikujući jedan od mogućih 'vrtova/lavirinata' kroz koji se kreću kao kroz hipertekst".[45]

Interpretirajući Štrausovo opersko ostvarenje kroz otklopljeno dvostruko ogledalce uočavamo različite vidove prožimanja muzike i pozorišta ali i razne intertekstualne slojeve koji su utkani unutar ove dve umetnosti. Tako se ovde prepoznaju: mit o Arijadni u XIX i XX veku i to sada reinterpretiran kroz nemačku književnost; *teatar afekta*, kao novi žanr moderne melodrame u Nemačkoj u drugoj polovini XVIII veka; adaptirana Molijerova komedija *Građanin plemić* (u kojoj se u prvoj verziji opere na mestu scene *Turska ceremonija* nalazila opera *Arijadna na Naksosu*, kao opera u operi); likovi herojske opere (*opere serie*); likovi igrane maskarade (likovi *komedije del arte*); likovi iz društvenih slojeva i klasna podela Beča u periodu XVIII veka; simboli ikoničke tradicije oličene u Botičelijevim (Sandro Botticelli) platnima (poput tri nimfe kao tri gracije), Kirikovim (Giorgio de Chirico) slikarskim i Miroovim (Joan Miró i Ferrà) skulptorskim predstavama figure Arijadne, odnosno u Beklinovom (Arnold Böcklin) simbolističkom doživljaju misterioznog ostrva kao scenskog rešenja za Arijadninu pećinu (slika *Ostrvo smrti*, 1880); Vagnerova tradicija i stil herojske opere; bečka kabaretska muzika; francuska barokna opera kao i Mocartovska, Belinijevska (Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini), Donicetijevska (Domenico Gaetano Maria Donizetti) i Verdijevska (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi) rešenja na koja se u operi referira.[46]

Pored pomenutih tekstualnih odraza, važan element u operi zauzima i publika koja

[45] Cf. Тијана Поповић Млађеновић, Леон Стефанија, "Музички текст као полифони траг другости", *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 54, 2016, 59.
[46] Cf. ibid., 63-65.

percipira operu unutar opere i koja je pozvana da zauzme svoju poziciju u intertekstualnoj produkciji same opere kao i u intertekstualnoj recepciji/interpretaciji od strane prave publike. Zato publika u operi u operi dobija dvostruku ulogu u intertekstualnoj mreži: kao (kvazi)publika koja učestvuje u tekstovnoj (samo)produkciji i kao element intertekstualne recepcije od strane prave publike (naše recepcije).

Na sličan način kao u *Arijadni na Naksosu*, (multi)intertekstualnost karakteriše i Mocartovu operu *Don Đovani* u kojoj intertekstualni prostor nastanjuju književni/mitološki tekst libreta (priča o Don Žuanu), tekstovi pozorišnih žanrova (smenjivanje elemenata komedije i tragedije), kao i ambivalentnost unutar muzičkog teksta u kojem balansiraju bufo opera i opera serija. Iz tog razloga, u narednom delu studije će se ukazati na sve one elemente koji 'ispunjavaju' intertekstualni 'vakuum' opere *Don Đovani*, uz stavljanje posebnog akcenta na pluralitet elemenata muzičkog jezika.

Nakon predstavljanja analitičkih sredstava kojima se mogu identifikovati, locirati i iščitavati/interpretirati činioci (subjekti) koji na intertekstualnom poligonu zastupaju svoje sopstvene diskurse tvoreći istovremeno sa drugim diskursima jedinstveni kolektivni diskurs, pristupiće se implementaciji analitičkog alata na dva (inter)tekstualna poligona – prvom, koji pripada žanru opere, i drugom, koji pripada žanru instrumentalne muzike.

Tabela 1, Vremenska osa *komedija del arte*

	Godina	
Prvo zabeleženo izvođenje *komedije del arte* u Padovi (Italija)	**1545**	
	1558	Elizabeta I postaje kraljica Engleske
	1564	Rođen je Vilijam Šekspir
Trupa *Gelosi (Ljubomorni)* beleži svoje prvo javno izvođenje *komedije*	**1568**	

del arte

Gelosi putuju u Pariz	**1571**	
Gelosi nastupaju pred Anrijem III; Prvo registrovano izvođenje trupe *Confidenti* (*Pouzdani*); *Komedija del arte* se izvodi u Engleskoj;	**1574**	
Prvo izvođenje Pedrolinove trupe; Anri III ponovo poziva *Gelose* da nastupe u Parizu	**1576**	
Trupa *komedije del arte* izvodi performans na venčanju u Firenci	**1589**	Izveden Šekspirov komad *Romeo i Julija*
	1603	Umire Elizabeta I
Gelosi prestaju sa radom	**1604**	
	1616	Umire Vilijam Šekspir
	1642	Engleski parlament zatvara pozorišta
	1653	Povratak Čarlsa II Stjuarta na tron Engleske kada se ponovo otvaraju pozorišta
	1666	Veliki požar u Londonu
Italijanski izvođači izbačeni iz Pariza zbog ismevanja ljubavnice Luja XIV	**1697**	
Umire Luj XIV; Italijanske trupe opet pozvane u Pariz; Luj XV daje pozorište italijanskoj trupi pod vođstvom Luiđija Rikoboni	**1715**	

Antonio Saki, koji je poznat po izvođenju Arlekina, osniva svoju kompaniju	**1742**	
Dramski pisac Karlo Goldoni piše delo *Sluga Arlekin sa dva gospodara* („Arlecchino servitore di due padroni")	**1753**	
	1756	Rođen Volfgang Amadeus Mocart
Dramski pisac grof Karlo Goci oživljava interes za *komediju del art*, koji je izbledeo do tog vremena	**1760**	
	1787	29. oktobra 1787. godine izveden *Don Đovani*

Izvor: Commedia dell'arte – a study guide for students for the improvisational theater style „Comedy of skills", 5, na linku: http://fliphtml5.com/fhye/uouh/basic

4. *PARABAZA* – RAZLIČITI PRISTUPI TUMAČENjU INTERTEKSTUALNIH POJAVA U OPERI *DON ĐOVANI* I SEKSTETU *MUZIČKA ŠALA* VOLFGANGA AMADEUSA MOCARTA

4.1. Retorička uloga muzike i humor kao (intertekstualna) karika između žanrova

Misaoni procesi koji se tiču tumačenja umetničkog dela predstavljaju jednu od najinspirativnijih i najprovokativnijih radnji koje se odvijaju u svesti čoveka. Tumačiti umetničko delo znači približiti ga svesti, ali i 'izdvojiti ga' od drugih percipirano-pojmovnih objekata. Njegovo razumevanje varira od onog subjektivnog, pa do opšte usvojenog, 'univerzalnog' interpretiranja umetničkog dela.

O objektivnom *vs.* subjektivnom tumačenju teksta pisali su, između ostalih, Fridrih Šlajermaher (Friedrich Schleiermacher) i Vilhelm Diltaj (Wilhelm Dilthey). Tako je tumačenje pomenutog (muzičkog) teksta, kao nečega što pripada polju hermeneutike, Diltaj video u zaobilaženju metafizičkog konstruktivizma.[1] Koliki je stepen subjektivnog u odnosu na opšte (objektivno) prihvatanje u zavisnosti je od mnogih faktora (individualnih ali i opštih kulturnih, socijalnih, ekonomskih i drugih) dok je taj stepen umnogome određen interakcijom koje se ostvaruju između umetničkog dela i recipijenta kao subjekta koji percipira i interpretira određeno delo svojim čulima i intelektualnim kapacitetima koje poseduje. Pored faktora koji utiču na formiranje misaonog aparata i usvojenih stavova recipijenta i koji determinišu kriterijume na osnovu kojih se vrši subjektivna valorizacija jednog umetničkog, pa i muzičkog dela, nalaze se još: istorijski trenutak i kulturni ambijent 'postavljanja' dela u svet, vremenski period njegovog egzistiranja, subjektivna predispozicija i estetsko iskustvo recipijenta, stepen bliskosti i mogućnost prepoznavanja pojmova i njihovog značenja unutar dela, kao i psihološki i intelektualni profil samog primaoca i njegova opšta sposobnost razumevanja.

Kada se govori o razumevanju i tumačenju muzičkog dela važno je uzeti u obzir njeno razgranato dejstvo koje se reflektuje ka čulima recipijenta, prolazeći putanju od čujnog do emocionalnog. Može se zato reći da je emitovanje zvučnih

[1] Cf. Erwin Hufnagel, *Uvod u hermeneutiku*, preveo: Filip Grgić, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1993, 47.

vibracija u celokupni prostor u kojem se nalazi slušalac, upravo uzdiglo muziku u odnosu na sve druge umetnosti, dajući joj višestruke pravce prostiranja i njenog okupiranja (čula sluha, emocija, pa čak i čula vida – slušajući tonove kao boje). Takođe, muzika poseduje sposobnost komunikacije, gde se kroz nju iskazuju različita osećanja ali i poruke, kritike i drugi komunikacijski aspekti. Ovde dolazimo do problematizovanja retoričke strane muzike i muzike kao diskursa, na osnovu čega je prethodno potrebno razmotriti uslove koji muzici potvrđuju njenu retoričku ulogu.[2] Razmatrajući muzički diskurs klasicizma, Ratner (Leonard Ratner) potvrđuje prethodne konstatacije smatrajući da su „i jezik i muzika u XVII i XVIII veku imali svoj vokabular, sintaksu i raspored formalnih struktura, što se sve može podvesti pod zajedničkim imenom *retorika*.[3] Iz svega prethodnog se može zaključiti da su kompozitori XVIII veka „koristili" izvesne znakove kao muzičke retoričke figure, koje su prenosile određenu afektvinu poruku, jasno 'čitljivu' za slušaoca. To znači da su se na osnovu komunikacionih kodova, koje su poznavali i kompozitor i slušalac, formirali (ustalili) označitelji (znakovi), pomoću kojih su se sporazumevali kompozitor i slušalac.[4]

---

[2] Razmatranje srodnosti između muzike i jezika nalazilo se još u filozofskim raspravama antičke Grčke, da bi u XVII i XVIII veku ove veze bile često prihvatane i potvrđivane putem teorijskog promišljanja (na primer rukovodeći se teorijom retorike na osnovu koje su ustanovljena pravila o lepom govoru/besedništvu). Sa druge strane, tokom muzičke istorije je činjen veliki napor da se verbalni principi primene na muziku, te da se tako formira jedan vid muzičke retorike. Jedinstvo muzike i retorike je posebno bilo izraženo u epohi baroka, gde su muzičke figure predstavljale jedno od najznačajnijih sredstava za podsticanje afekata, odnosno emocionalne reakcije kod slušaoca. Cf. Предраг И. Ковачевић: "Интертекстуалност и елементи комедије дел арте у музици", у: Гордана Каран (ур.), *Музиколошке студије – Зборници радова студената музикологије. Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ,* Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2017, 12, на линку:
https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske_publikacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evroska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf

[3] Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, XIV.

[4] Važan doprinos razvoju retorike muzike u XVIII veku dala je teorijska misao muzičkog teoretičara i muzikologa Forkela (Johann Nikolaus Forkel, 1749–1818), koji je, nasuprot ranijem shvatanju, prema kojem je muzičkim sredstvima definisan afekt kao ideja, muzičke figure tumačio kao sredstva kojima su se iskazivale muzičke ideje, formirane kao iskaz kompozitora i koje su postale subjektivne i veoma lične. I pored toga što pripadaju površinskom sloju muzičkog diskursa, figure ne predstavljaju samo puke ukrase, već reprezentuju elemente harmonske i melodijske strukture dela. Samim tim, spontano je došlo do formalizovanja površinskog sloja muzičkog diskursa na osnovu čega su se u klasicizmu formirala „opšta (prepoznatljiva) muzička mesta" – konvencijom utvrđeni modeli koji su u diskursu muzičke semiotike nazvani toposima. S obzirom na to da je interpretacija značenja u muzici putem toposa najprihvatljivija u muzici klasicizma, teorija muzičkih toposa je uglavnom orijentisana ka ovoj

Pitanja koja se tiču retoričke uloge muzike zalaze u različita naučna polja, poput onih koja pripadaju semiotici, hermeneutici, estetici i drugim. Prema Hermanu Krečmaru (Hermann Kretzschmar), osnovni zadatak hermeneutike u muzici jeste da osećanja ekstrahuje iz tonova i da verbalnim putem naznači okvir njihovog razvoja. Tako se, prodiranjem u smisao i zamišljajni sadržaj umetničkog dela koji je zatvoren u formama (čisto jezgro misli), potom 'oslobađa' i verbalizuje njegov mentalni sadržaj, njegovo duhovno svojstvo, predstavljeno osećanjima.[5] Ovakav stav govori u prilog tome da muzičko delo predstavlja živi organizam koji diše, misli i kazuje, nastao kao produkt intelekta i osećanja umetnika. Treba dodati i to da se taj organizam ne kreće prema strogo definisanoj putanji.

Međutim, muzikološko-analitičku relevantnost tumačenja te putanje u mnogome potkrepljuje uspostavljanje relacije između zvučnog sadržaja i njegovog značenja tako da se ta relacija otkriva pomoću znak(ov)a.[6] Znak predstavlja određeno muzičko rešenje koje tek po uspostavljanju relacije sa vanmuzičkim sadržajem – kada znak postane nosilac značenjskog sadržaja – dobija ulogu simbola tog sadržaja. Ovim se hermeneutički pristup razumevanju smisla i značenja u muzici potpomaže iskustvom teorije muzičkih simbola i semiotike koja je utvrdila metodološke paradigme prepoznavanja, utvrđivanja i valorizovanja simbola na osnovu kojih se može pristupiti interpretaciji jednog muzičkog dela. Razvojem muzičkog jezika, koji je bio praćen i neprestanim razvojem muzičke gramatike, došlo je do utvrđivanja određenih simbola u muzici koji su postali stvar konvencije u okviru jednog kulturološkog, istorijskog muzičkog miljea.[7] Ipak, uvek treba imati na umu da je traganje za značenjima najotvorenija i najneuhvatljivija hermeneutička kategorija muzičkog dela, a put koji vodi ka središtu dela, uvek je asimptotske prirode.[8]

---

stilskoj epohi, odnosno njena aplikativna uloga se pokazala kao najpodobnija u kompozitorskoj praksi kasnog XVIII veka. Cf. Предраг И. Ковачевић, "Поигравање..., op. cit., 11.

[5] Cf. Edward A. Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, *The Twentieth Century*, Aesthetic in Muisic Series, No. 4 Vol. III, Stuyvesant/New York, Pendragon Press, 1990, 6, citirano prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, op. cit., 155.

[6] Ibid.

[7] Ibid., 156.

[8] Ibid., 163.

Spajanje dva koncepta, muzičkog i značenjskog predstavlja veoma riskantan zadatak, koji je s razlogom bio predmet oštrih debata.[9] No, to je samo dodatno učvrstilo interdisciplinarnost muzikologije, kao naučne discipline koja u ovom slučaju koristi znanja i tekovine iz sfera drugih humanističkih i društvenih nauka i naučnih disciplina (filozofskih disciplina, estetike, teorije i analize muzičkog dela, teorije umetnosti, teorije književnosti, psihologije, sociologije, istorije, fenomenologije i mnogih drugih). Hermeneutička vizura otkrivanja i tumačenja značenja u dva izabrana Mocartova ostvarenja će se pružati ka onim elementima koji su u intertestualnoj korelaciji sa muzičkim i vanmuzičkim sadržajem, od kojih su najvažniji elementi *komedije del arte*, a koji će biti interpretirani kroz elemente humora u muzici. Ovi elementi prožimaju jedni druge, ali se njima priključuju i oni elemenata koji su od manjeg značaja za ove potrebe, ali koji se takođe mogu intertekstualno iščitavati. Takvi su elementi mita, književnosti, turske muzike, karnevala, fantazije i drugih. Zato je najpre potrebno locirati prisustvo naizgled skrivenih i potisnutih značenja ovih dela, a zatim, pomoću hermeneutičke metodologije i posredstvom intertekstualnog ukrštanja, uspostaviti relacije između sadržaja i značenja i time 'dešifrovati' značenja na osnovu čega bi se ponudili novi pristupi njihovog interpretiranja.

Namera kompozitora da kroz svoje delo manifestuje misao, pošalje poruku ili iskaže lični odnos prema određenim pojavama spada u oblast intencionalne muzike,[10] dok se intencionalnost može ispoljiti kroz tri sistemski različite forme.[11] Prva je *eksplicitna forma* koja se razotkriva uz pomoć lingvističkih (jezičkih) ekspresija kao sastavnog dela muzičke partiture. Zatim, na drugom mestu nalazi se *implicitna forma*, koja se može iščitati iz notnog zapisa, odnosno koja se detektuje direktno iz muzičkog jezika. Treća forma, koja se naziva *sinkretička*, podrazumeva

[9] Cf. Rossana Dalmonte, "Towards a Semiology of Humour in Music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 26, No. 2, 1995, 167.
[10] Celokupna muzika, bez obzira na vrstu, odnosno žanr, može se, smatra Dušan Plavša, podeliti u dve glavne kategorije: intencionalna muzika (ovde se jasno pravi razlika između ekspresivne i sinkretičke intencionalnosti), i neintencionalna muzika, kao produkat čistog umetnikovog stvaralačkog dodira sa zvučnim materijalom u formi iskorišćavanja njegovog potencijala. Cf. Dušan Plavša, "Intentionality in Music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 1, 1981, 65.
[11] Cf. Rossana Dalmonte, "Towards...", op. cit., 169.

intencionalnost izražavanja koja nastaje pri sjedinjavanju različitih umetničkih formi i muzičkog teksta – poput pozorišta i muzike u operi, pokreta i muzike u baletu, poezije i muzike u pesmi i tako dalje – i ova forma intencionalnosti je posebno važna iz aspekta intertekstualne produktivnosti značenja u vokalno-instrumentalnim žanrovima (operi, oratorijumu, misi i slično). Tumačenje intencionalnosti u muzici formama koje je predložio Dušan Plavša, moguće je izvršiti i kroz interpretiranje specifičnih strateških svojstava koje je ponudio i razradio Umberto Eko – strategijom čitanja muzičkog dela koja uključuje „metanarativnost", „dijalogizam", „dvostruko kodiranje" i „intertekstualnu ironiju".

Izabrana muzička dela (*Don Đovani* i *Muzička šala*), srodna su prevashodno po tome što je u njima široko eksploatisana uloga humora kao društvenog fenomena, i to posredstvom posebnih jezičko-muzičkih struktura i metoda semantičko-auditivne prirode. To znači da ova dela imaju intencionalno socijalni karakter i značaj za društvo, koji se odvija paralelno uz njihovu estetsko-vizuelnu i emocionalnu funkciju. Ponekad umetnik ne ističe humor u prvi plan, već se on, pošto je svesno skriven, očitava posredno – putem simbola. Nekada se humor izražava direktnim referiranjem na već postojeće i prepoznatljive vidove i elemente njegovog manifestovanja iz prošlosti, a koje danas nose epitet komičnog. Tada se najčešće uzimaju neki karakteristični događaji, značajne pojave ili prepoznatljivi profili kao nekadašnji nosioci humora.

Razne umetničke forme su svojim elementima i sadržajem propagirale humor, ali nijedna nije postigla takav efekat kao *komedija del arte*. Iako je nagli porast interesovanja za operom tokom XVII veka doprineo da *komedija del arte* postepeno izgubi dominantnu poziciju među scenskim žanrovima, njeno prisustvo, kao samostalni oblik ili oblik u okviru drugih scenskih i muzičkih žanrova, nikada nije iščezlo. Poput senke, *komedija del arte* je nastavljala svoj život tako što je operi pozajmljivala likove i događaje svojstvene njenim scenarijima. Samim tim, transpozicija njenih elemenata u druge umetničke forme otvorila je vrata intertekstualnim ukrštanjima gde su sada ove forme postale plodonosno interpretativno polje na kojem su se sučeljavali različiti tekstovi poput scenskog, muzičkog (vokalnog, vokalno-instrumentalnog, instrumentalnog, medija

elektronske muzike i drugo), slikarskog, arhitektonskog i filmskog. Ipak, kod instrumentalnih muzičkih žanrova postavlja pitanje o tome da li i kako se može sprovesti strategija intertekstualnog interpretativnog čitanja jedne instrumentalne kompozicije.

U nastojanju da se pruži jedan od potencijalnih odgovora na ovo pitanje, u ovoj studiji će se implementirati određeni metodološki koncepti, poput intencionalnosti u muzici, na osnovu koje će se pristupiti tumačenju značenja muzičkog dela pomoću eksplicitnih i implicitnih formi, a zatim i posredstvom nekog od izabranih strateških postupaka pisanja/čitanja/tumačenja književnog romana koje je predložio Umberto Eko, a od kojih su za muzičku umetnost posebno značajni „metanarativnost" i strategija „dvostrukog kodiranja", na osnovu kojih se može strateški pristupiti i komponovanju/slušanju/interpretiranju jednog muzičkog dela.

Dok je „metanarativnost" kao strateško svojstvo posebno pogodna za interpretaciju *Muzičke šale* – gde kompozitor upliće svoj autorski glas dok promišlja o muzici, pozivajući ujedno i interpretatore i slušaoce da mu se pridruže u razmišljanju, kao i samog teksta koji razmišlja o sebi i svojoj prirodi – strategija „dvostrukog kodiranja" pruža izvanredan metodološki okvir za intertekstualnu interpretaciju i seksteta i opere – posebno u vidu dvosmislenih lingvističkih odrednica i to ne samo onih koje su date u naslovu i podnaslovu kompozicija koje muzičko delo prikazuju na dva ili više nivoa, već i onih koje se nalaze u partiturnom zapisu kao verbalne ekspresije. Treba dodati i to da neke od pomenutih strateških metoda pogodnih za intertekstualnu interpretaciju raznih umetničkih i muzičkih tekstova imaju analogiju sa drugim metodološkim rešenjima koje su teorijski razradili drugi autori. Tako, strateško svojstvo „metanarativnosti" u muzikološko-teorijskom konstruktu dobija svoj pandan u konceptu na osnovu kojeg se mogu identifikovati meta nivoi unutar muzike. Ovaj koncept i terminološke odrednice kao što su „metamuzika", „samoreferenca", „samorefleksija" i „metareferenca", detaljno je teorijski razradio Verner Vulf.[12]

[12] Pojava meta nivoa u umetnostima predstavlja sasvim provokativno pitanje i može se locirati još u rane faze umetničkog stvaralaštva u kojem su se umetnici osvrtali na nasleđeno stvaralaštvo, ali se ipak kao prepoznati postupak umetnika smešta u vreme klasicizma. Važan događaj u istoriji „samoreferencijalnosti" u književnosti i muzici se vezuje za 1786. godinu, kada su za festival pod

Uočavanje potencijalnih skrivenih značenja nameće pitanja: kome se umetnik svojim delom obraća ili kakvi su njegova reakcija i stav na izvesnu pojavu koju kroz to delo iznosi? Na ova pitanja može se odgovoriti uz teoretske i praktične predstave o humoru kao fenomenološkoj kategoriji (što će prethodno biti objašnjeno u ovom poglavlju), ali i uz sposobnost razumevanja i tumačenja muzičkog jezika i notnog zapisa, posebno kada se radi o instrumentalnoj muzici. Dok je kod vokalno-instrumentalnih i muzičko-scenskih oblika ili kod instrumentalne muzike sa programskim predloškom, elemente humora jednostavnije locirati, referiranje na vanmuzičke (lingvistički prevodive) koncepte, objekte i afekte u apsolutnoj muzici zahteva dodatne metodološke postupke. Zato je sasvim opravdano reći da prepoznavanje elemenata humora u instrumentalnoj muzici sadrži 'hazardne pravce' njenog tumačenja,[13] čime tom prilikom stupamo na polje mimezisa u muzici. S obzirom na to da elementi *komedije del arte* predstavljaju poseban vid provokacije u delima koja nemaju tekstualni predložak, u nastavku studije će se dublje zaći u

---

nazivom *Prolećni festival za vreme zimskih dana* koji se održavao u Bečkoj palati Šenbrun, napisana dva dela. Prvo delo bila je komedija u jednom činu *Impresario* (*Der Schauspieldirektor*, K 486, 1786), koju je napisao poznati bečki dramski pisac i libretista Johan Gotlib Štefani mlađi (Johann Gottlieb Stephanie), za koju je Mocart komponovao uvertiru, dve arije, trio i vodvilj. Drugo delo bila je Salijerijeva (Antonio Salieri) opera bufa *Prvo muzika, a posle reči (Prima la musica e poi le parole*, 1786), za koju je libreto napisao Đambatista Kasti (Giambattista Casti). U oba ova dela, u kojima se na satiričan način raspravlja o umetnosti toga doba, vrši se kritika pozorišne prakse gde se ironiziraju žalosno stanje u pozorištu i afere kojima je izložen pozorišni život. Problemi koji su ovom prilikom istaknuti tiču se odnosa prema kompozitoru, rivaliteta između libretiste i kompozitora, netrpeljivosti koja vlada između pevača ozbiljnih i bufo opera, ogromnog i neizbežnog uticaja i pritiska plemića (patrona) i podređenosti i poltronizma kompozitora prema njima. Cf. Frieder von Ammon, „Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre", u: Walter Bernhart, Werner Wolf (ur.), *Self-Reference in Literature and Music*, Amsterdam/New York, Rodopi, 65. Da je ovde samo reč o „samoreferencijalnosti" koja se pojavljuje unutar ovih dela, onda bi za ovu studiju ona bila registrovana samo kao važan datum i uporište u istorijskom razvoju metakomunikacije u muzici; međutim, pomenuti primeri su samo inicijatori prepoznavanja prepoznavanja strategije „samoreferiranja", ali ovoga puta ne u operskom, već u instrumentalnom žanru kome pripada *Muzička šala.*

[13] U studiji *Humor u srpskoj muzici XX veka*, Ivana Vuksanović, razmatrajući potencijalne uporišne tačke elemenata humora u instrumentalnoj muzici, obrazlaže dva različita koncepta koja se mogu koristiti prilikom analitičke interpretacije. Dok apsolutistička koncepcija uvažava iskustvo slušaoca koji locira i upisuje muzičko značenje kroz kognitivno procesuiranje muzičkog toka dela, čime je to značenje određeno kao strogo sintaksičko – što odgovara formalno-kognitivističkim lingvističkim modelima koji ne uključuju socijalne aspekte muzičkog značenja), referencijalistička pozicija, suprotno, zastupa stav da muzika uvek referira na vanmuzičke simbole, objekte, afekte i slično, a koji su lingvistički prevodivi. Cf. Ивана Вуксановић, *Хумор у српској музици 20. века*, Музиколошке студије – Монографије, Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2015, 155-183.

otkrivanje skrivenih misaono-jezičkih interpretacija jedne sasvim nove (*apstraktnije*) forme umetničkog izražavanja koja je u ovom delu ostvarena kroz metajezik muzike.

Takođe, termini stilskih figura iz književnosti, poput aluzije, personifikacije i metafore, interpretaciji muzike dobijaju opravdano mesto kao interpretativne oznake. Ipak, presudnu ulogu kod opažanja i zaključivanja u muzici ima subjektivna strana slušaoca, koja uključuje poznavanje stilskih zakonitosti jedne epohe, stvaralaštva i prakse određenog vremena, uz sve one utvrđene konvencije koje vladaju u muzičkom ali i u kulturnom ambijentu u kojem je određeno muzičko delo nastalo. Pored toga, značajan preduslov za uočavanje i razumevanje prikrivenih nivoa značenja koje sadrži jedno muzičko delo pripada upoznatosti slušaoca sa stilskim orijentacijama samog kompozitora kao i sa biografskim činjenicama iz njegovog života.

S obzirom na to da je u literaturi hermeneutičke, ontološke i semiološke osnove posvećena velika pažnja objašnjavanju retoričkog diskursa kroz humor, kao i teorijskom promišljanju njegove filozofske, sociološke, psihološke i druge funkcije i značaja za umetnost, ovde će ukratko biti navedene najvažnije osobine humora – kao što su mnogostranost, varijabilnost i protivrečnost, a koje mogu činiti više ili manje utvrđenu konvenciju njegovog postojanja i funkcije u društvu, umetnosti i muzici.[14] Neki uglovi sagledavanja i manifestovanja humora mogu se sažeti u sledećim stavovima koje u svojoj studiji o humoru navodi Marija Koren-Bergamo. Prema ovoj autorki „humor se prostire na relaciji suprotnih polova, te pored toga što zabavlja, zasmejava i oslobađa, on može da plače i da tuguje".[15] Zatim, pomoću humora može da se maskira realnost, razotkrije ili prikrije stvarnost, da se uspostavi ravnoteža, ali i da se kritikuje, zatim da se ismeje nečija mana ili da se uzdigne vrlina. Uz pomoć ovog retoričkog sredstva, takođe može da se izrazi samokritika, prezir i osuda, saopšti sumnja ili negodovanje, jednom rečju, kroz diskurs humora isplivava

[14] Humorom su se, sa lingvističkog i estetičkog stanovišta, u novije doba bavili mnogi autori, a neki od njih su: Umberto Eko, Rodžer Skruton (Roger Scruton), Artur Danto (Arthur Danto) i drugi, dok su humor u muzici, iz sasvim specifičnih uglova, problematizovali: Leonard Mejer (Leonard B. Meyer), Aleksandar Smit (Alexander Brent-Smith), Rozana Dalmonte (Rossana Dalmonte), a kod nas Marija Koren-Bergamo i Ivana Vuksanović.

[15] Cf. Marija Bergamo-Koren, *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka*, magistarski radovi, knjiga 3, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 1985, 10.

slobodan govor čovekovog uma, to jest bilo šta što okupira umetnikovu svest i maštu, a što kao lični utisak teži da bude saopšteno i podeljeno s drugima.[16]

Dakle, humor ne obuhvata samo komičnu estetsku kategoriju, već i onu drugu stranu životnog puta koja nosi breme tuge i bola, jecaja i plača. U tom smislu, humor je moguće sagledavati i kao egzoteričnu, odnosno, neuniverzalnu kategoriju koja se kreće na relaciji ozbiljnost–komičnost. U vezi sa tim, ovaj deo studije nastoji da osvetli mesto konfrontacije dve emotivno-psihološke suprotnosti (komičnog i tragičnog), i to preko svojih sastavnih elemenata (kao što su karikatura i groteska u operi *Don Đovani*), dok će se u nastavku studije na primeru *Muzičke šale*, predstaviti one druge forme ispoljavanja humora, poput parodije, ironije i satire. Takođe, dok će se u sekstetu *Muzička šala* ispitati načini na osnovu kojih se mogu locirati potencijalni nosioci humora kao i ispitati mogućnosti prepoznavanja karikature i groteske, u operi *Don Đovani* će se pristupiti intertekstualnom iščitavanju likova koji dišu u ovoj operi, a koji su intermedijalno uvedeni iz drugih scensko-muzičkih formi.

S obzirom na to da je teorijski elaborirana relacija između razvoja *komedije del arte* kao scensko-muzičke forme i etape u razvoju opere (prvenstveno komične opere),[17] u nastavku studije će se ukazati na potencijalna mesta i elemente unutar ovog operskog žanra (žanra komične opere) koji na nju (*komediju del arte*) direktno referiraju. Da je *komedija del arte* nepresušni izvor humora pokazuje i to da su tokom XX veka brojni kompozitori u svoja dela apsorbovali (aproprisali) njoj svojstvene elemente i likove i to pre svega na polju instrumentalne i vokalno-instrumentalne muzike. Kao što je u prethodnom poglavlju već istaknuto, naka od muzičkih dela XX veka u kojima se nalaze elementi i likovi ovog žanra pripadaju kompozitorima poput Arnolda Šenberga, Riharda Štrausa, Darijusa Mijoa, Igora Stravinskog, Feruča Buzonija, Vilijema Voltona i mnogih drugih kompozitora.

Pre nego što se krene u potragu za elementima humora i identifikovanje nekih od vidova njegovog ispoljavanja, potrebno je ukazati i na izvesne razlike u njihovoj pojavnosti i formama u kojima se humor iskazuje. Tako se humorom u formi ironije

[16] Cf. Ibid.
[17] Nino Pirrotta, "Commedia...", op. cit., 319.

u muzici stvara značenjska dvosmislenost,[18] budući da ona prema Esti Šajnberg (Esti Sheinberg) predstavlja način da se saopšti jedno dok se zapravo misli na nešto sasvim drugo.[19] Za razliku od muzičke satire, koja je podvrsta ironije u pravom smislu – ona operiše na dva nivoa značenja, od kojih je, prema Šajnbergovoj, skriveno značenje ono „pravo", a na njega ukazuje nekakva „anomalija" u površinskom, očiglednom značenju[20] – muzička parodija podrazumeva dva semantička elementa (imitaciju i nepodudarnost) i ona uvek aktivira kritičku ili polemičku vrstu dijaloga.[21] I najzad, muzička groteska predstavlja nerazrešivu kontradiktornost u kojoj su zajedno stopljeni nešto što je zastrašujuće i nešto što je smešno. Zato groteska zastupa ono što je neprijatno, neprirodno, iskrivljeno i strano, a što se predstavlja na nivou muzičkog materijala kroz njegovo postepeno transformisanje iz prvobitno izloženog u groteskno,[22] ili kroz postepeno transformisanje ličnosti u vidu promene ponašanja i raspoloženja (iz normalnog u groteskno ponašanje).

Za razliku od muzičko-scenskih dela u kojem se humor može nalaziti u muzičkim ili u vanmuzičkim slojevima, anomalije, iskrivljenja, neočekivane

---

[18] Dvosmislenost je posebno istaknuta prilikom koegzistiranja različitih kodova koji se čitaju kod kombinacije različitih stilova muzičkog jezika ili kod istovremene pojave normiranog muzičkog jezika i onog jezika koji poseduje određenu anomaliju. Vrlo je teško definisati šta je to što određenu muzičku, verbalnu ili vizuelnu poruku čini dvosmislenom s obzirom na to da u teoriji svaka poruka može biti shvaćena u odnosu na kontekst u kojem je saopštena, ali i u odnosu na ukupno iskustvo primaoca poruke. Cf. Ивана Н. Медић, "Ирониja, сатира, пародија и гротеска у стваралаштву Алфреда Шниткеа", у: Сања Пајић, Валерија Каначки (ур.), *Паганско и хришћанско у ликовној уметности & сатира у музици*, Зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Српски језик, књижевност, уметност, књига 3, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, 2014, 76.

[19] U vezi sa tim, ironija može imati dve funkcije: prvu, koja ima cilj da trenutno zbuni ili ismeje dok se traga za 'tačnim rešenjem', i drugu, koja predstavlja nerazrešiv paradoks. Kriterijume za pronalaženje muzičke ironije definisali su Robert Haten (Robert S. Hatten), Lorens Kremer (Lawrence Kramer) i Kerolin Abate (Carolyn Abbate) i svi oni su u prvi plan istakli nepodudarnost i neusaglašenost, i to kako nekompatibilnost unutar čisto muzičkog jezika, tako i između verbalnog teksta i muzičkog jezika. Ove nepodudarnosti mogu biti melodijske, harmonske, ritmičke, metričke, temporalne, strukturne, kolorističke i druge. Cf. Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the Music of Dmitry Shostakovich*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2000, 69, citirano prema: Ивана Н. Медић, "Ирониja..., op. cit., 77.

[20] Ibid.

[21] Prema Lindi Hačion (Linda Hutcheon) , parodija je ponavljanje koje se vrši sa kritičkom distancom koja konotira razliku, a ne sličnost. Ibid., 178. Istovremeno, Bahtin neophodnim elementom svake parodije smatra inverziju, to jest, polemičku opoziciju ili nepodudarnost između objekta reference i dela koje na njega referira. Ibid., 177.

[22] Ibid., 208-209.

nepravilnosti, nerazrešive kontradiktornosti i drugo se u muzičkom jeziku jednog instrumentalnog dela ogledaju isključivo na nivou muzičkih parametara, jednog ili istovremenog aktiviranja više njih. Tako se oblici humora koje Šajnberg navodi u instrumentalnoj muzici mogu prepoznati na nivou muzičkog materijala, kompozicionog postupka, specifične orkestracije, dok su istovremeno determinisani slušalačkim iskustvom i utvrđenim normiranim sistemom muzičke gramatike koja je definisana nataloženim 'kodovima' muzičke istorije. Iz tog razloga je prepoznavanje elemenata humora u instrumentalnim delima – na primer Mocarta, Betovena, Šumana (Robert Schumann), Bramsa (Johannes Brahms), Lista (Franz Liszt), Prokofjeva (Сергей Сергеевич Прокофьев) ili Stravinskog – određeno u odnosu na njihov individualni stilski prosede ali i u odnosu na univerzalni muzički jezik po kojem se određena epoha prepoznaje.

Ono što je važna karakteristika humora u muzičko-scenskim delima kao što je to opera, jeste to da se on u izvesnoj meri može biti sadržan u unutrašnjim slojevima teksta kako muzičkog, tako i vanmuzičkog. U vezi sa tim, ono što je posebno značajno kod čitanja elemenata *komedije del arte* u muzičko-scenskim delima, odnosi se na uočavanje svog onog neverbalnog potencijala koji ona u sebi sadrži, i koji je kao, takav postao, deo vanmuzičkog sadržaja unutar novog okruženja. Tako, u operama koje su u sebe inkorporirale elemente *komedije del arte*, važne vanmuzičke slojeve predstavljaju oblici, poput improvizacije, pantomime, glume i igre, a koji, zajedno sa muzičkim jezikom, utiču na dramaturgiju ovih opera. Dobar primer za to predstavlja opera *Zaljubljen u tri narandže* („Любовь к трём апельсинам"/„L'amour des trois oranges", 1921) Sergeja Prokofjeva koja se, prema komentaru jednog britanskog kritičara, a čije reči prenosi Ričard Taruskin (Richard Taruskin), može razumeti tek ukoliko se čuje i vidi.

Ono što Prokofjevljevu operu razlikuje od, prema žanrovskom određenju srodnih opera, jeste njen avangardni eksperimentalni zahvat, koji je na savremenu scenu uveo italijansko improvizaciono renesansno pozorište, u kojem je dominirao oblik *komedije del arte*. I upravo su jednim dobrim delom likovi i sižeji iz ovog improvizacionog renesansnog žanra, izvršili dramaturšku uslovljenost humora u

operi *Zaljubljen u tri narandže*[23], gde „Prokofjev vrši još jedno referiranje na 'tragove prošlosti', uvodeći u ovom momentu sudbinski motiv iz Betovenove *Pete simfonije*, čime je ostvario istovremenu dvoslojnu intertekstualnu relaciju".[24]

Na sličan način kao što je u Prokofjevljevoj operi istovremenim uspostavljanjem više intertekstualnih relacija na jednom mestu stvoren (poli)intertekstualni prostor ukrštenih staza po kojima se interpretator susreće sa različitim referencama iz istorije muzike, pozorišta i nezaobilaznog sveta fantastike, u operi *Don Đovani* ne samo što je izvršeno direktno prizivanje mita o Don Žuanu, odnosno muzičko otelotvorenje lika iz književnosti, već ovde interpretator nailazi na mnogobrojne tragove iz istorije opere, pozorišta, izvođačkih muzičkih praksi, kao i na autoreference kojima se Mocart osvrće na svoja prethodna ostvarenja stvarajući time višestruku intertekstualno povezanu muzičku celinu.

4.2. Intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte* u operi *Don Đovani*

4.2.1 Odnos komične opere i *komedije del arte* i lik Don Đovanija na preseku mita, književnosti, muzike i filozofije

I pored toga što poreklo scenskih i scensko-muzičkih oblika seže daleko u prošlost (u period antičke Grčke), nastanak i razvoj komične opere krajem XVI i tokom XVII veka, dobrim delom oslonac pronalazi u nešto starijem pozorišnom obliku – *komediji del arte*. Pored toga, komična opera uporište za nastanak i razvoj pronalazi i u dramskom madrigalu, intermecima, interludijumima, liturgijskoj drami, misterijima i drugim oblicima. Međutim, opšta analogija u koncepciji opere i *komedije del arte* uočava se u pogledu elemenata formalne strukture, vrsti zapleta kao i izboru komičnih likova. Takođe, analogija se objašnjava i činjenicom da su pomenuti žanrovi izrazi određenih društvenih slojeva, i da imaju dosta sličnosti u načinu shvatanja i realizaciji teatarskog spektakla. U vezi sa tim, Nino Pirota tvrdi da je: "I *komedija del arte*, bez obzira na njen naslov koji sadrži u sebi reč *komedija*, mogla je uz

[23] Марија Масникоса, „Драматуршка условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*", *Музички талас*, 4, 1996, 64.
[24] Cf. Предраг И. Ковачевић: "Интертекстуалност и елементи...", op. cit., 270.

dominantni komičan, sadržavati i tragičan izraz, ali ono što se podrazumevalo jeste to da je uvek imala srećan kraj."[25]

Snaga uticaja *komedije del arte* u periodu između 1545. i 1625. godine ležala je u velikoj sposobnosti da apsorbuje pojedine nezavisne umetničke forme (glumu, muziku, recitaciju, akrobaciju), zatim tradiciju i običaje (regionalno/lokalno različite), ali povrh svega, karakteristike nejednakih i često opozicionih, kulturnih i društvenih slojeva. Iz svega toga se zaključuje da je žanr *komedije del arte* komičnoj operi prokrčio put za jedan novi vid umetničkog govora, najviše kroz apropriјaciju njenih likova, njihovih karakternih osobina i komičnih scena u kojima su se ovi likovi kretali, čime su u operi proširena i obogaćena sredstva obraćanja široj društvenoj zajednici, a koja tek potpuno mogu doći do izražaja kroz intertekstualno čitanje elemenata koje je opera integrisala u sebe.

Međutim, trebalo bi ostati još malo u predmocartovskom vremenu, kako bi se pojasnila evolucija samog libreta, neodvojivog segmenta u stvaranju dramaturškog toka opere i jednog od najbitnijih činilaca intertekstualnog povezivanja žanrova i medija. Jedan libretista, koji je bitno uticao na osmišljavanje i artikulaciju sižea komičnih opera – praveći jedan vid reminiscencije na *komediju del arte* – bio je italijanski dramski pisac Karlo Goldoni (Carlo Goldoni). Goldoni je zamenio ustaljena maskirana lica realističnim likovima, dok je ponavljanje trivijalnih scena, što je bilo uobičajeno u *komediji del arte*, transformisao u čvrst i koherentno povezan sistem.

Nijedan libretista pre Goldonija, nije se tako predano posvetio karakterizaciji likova, posebno predstavljajući na sceni društvene odnose i klasne sukobe. Goldoni je kultivisao mnoštvo tipiziranih likova i strukturalnih delova komedije, ali se jedan deo posebno izdvojio, vršeći kasnije ogroman uticaj na oblikovanje i artikulaciju finala bufo opere. Goldoni je, u saradnji sa kompozitorom Baldazareom Galupijem (Baldassare Galuppi), promenio strukturalni i formalni plan italijanske opere. Promene završnih delova većih strukturalnih celina i finala činova opere dovele su i

[25] Nino Pirrotta, "Commedia...", op. cit., 305.

do toga da su sada ansambli, istovremenim nastupom više likova, zaključivali poslednje scene ili grupu prethodnih vezanih scena.[26]

Goldoni je u svoje komične komade 'uselio' karakteristične likove iz *komedije del arte*, a najčešće su među njima bili ljubavnici plemićkog porekla zajedno sa prepredenim slugama ili seljaci i seljanke koji egzistiraju između njih, kao i drugi komični likovi. Njima je ponekad dodavao uloge koje su u sebi nosile spoj dve različite ličnosti, poznate pod nazivom *di mezzo carattere*. „Ovakav amalgam komičnog i ozbiljnog u sebi, izrodio je novi oblik, nazvan *drama đokoza* (*drama giocoso*/šaljiva drama, *prim. aut*), koji se od 1748. godine može kontinuirano pratiti".[27] Tome treba dodati i to da je *Don Đovani* jedina među Mocartovim zrelim operama koja nosi upravo podnaslov *drama đokoza*.

Drama đokoza je u Mocartovom operskom ostvarenju *Don Đovani* postala istinska *igrana drama* u muzici, spajajući istovremeno dve suprotne strane, ozbiljnost izraženu preko moralističkog vrednovanja života, na jednoj strani, i 'golu' životnu neposrednost u vidu hedonističkog uživanja i ostvarenja svega dostižnog i nedostižnog, na drugoj. I upravo ovaj podnaslov predstavlja kompozitorov 'mig' koji ukazuje na postojanje dualnog karaktera opere i konflikt između tragedije i komedije koji se odvija u njoj.[28] Tako se može reći da, ukoliko je slušalac upoznat sa činjenicom da je Goldoni u *drami đokozi*, koju je utvrdio nešto ranije, ustalio likove koji su imali karakter dvostruke ličnosti (kombinujući one likove iz opere serije i bufo opere),[29] razumeće i karakter, ne samo glavnog Mocartovog lika (Don Đovanija), već i ostalih likova opere kod kojih se pronalazi podvojenost karaktera. Upravo ovakvim intertekstualnim upućivanjem, kompozitor navodi svog slušaoca

[26] Tako se, na primer, u komičnoj drami *Arkadia u Brenti* (*L'Arcadia in Brenta*, 1749), drugi čin završava veličanstvenom maskaradom, u kojoj se pet učesnika preoblači u kostime pet odabranih ličnosti iz *komedije del arte*, uz scenski ambijent kakav u potpunosti odgovara ovom žanru, stvarajući na taj način dramu unutar drame. Cf. Daniel Heartz, "The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 104, 1977, 70. Do tada, činovi su se završavali kraćim horovima ili ansamblima, da bi složenije razrađena i obimnija finala, kakva uvode Galupi i njegov libretista, postala uzor i obrazac koji će slediti Hajdn (Franz Joseph Haydn) i Mocart. Cf. Ibid., 75.

[27] Daniel Heartz, "Goldoni, Don Giovanni and the Dramma Giocoso", *The Musical Times*, Vol. 120, 1979, 993.

[28] Misli se na pripovedački 'glas'/'mig', kojim Eko objašnjava metaforično upućivanje čitaoca na određene izvore, kao što je to slučaj sa jednim naslovom teksta „Naravno, rukopis" u romanu *Ime ruže*).

[29] Ibid.

na željeni smer slušanja muzičkog dela, a interpretatora na jedan od mogućih vidova njegovog čitanja i interpretacije.

Težnja ka idealu, kao kvalitativna kategorija životnog opredeljenja, ispunjava ovaj dvodimenzionalni prostor: dok u prvoj dimenziji ideal biva nametnut od strane društva, u drugoj njegov vlasnik postaje individua/pojedinac. Otuda se ovde može govoriti o 'životu unutar života', ali i 'životu izvan Života'. Prva sintagma se vezuje za nastojanja libretiste i kompozitora da predstave život uz sve njegove transformacije i fluktuacije i to preko totaliteta odnosa u kojem je svaki od likova (Don Đovani, Leporelo, Dona Ana i Dona Elvira) ima zasebnu funkciju/ulogu u 'životu života'. Upravo ove fluktuacije kojima individue variraju prema svom karakteru, mešajući tekstove sa kulturnim i socijalnim kontekstima, mogu se tumačiti na način intertekstualnog hermeneutičkog čitanja različitih elemenata koji zajedno koegzistiraju u muzičkom (inter)tekstualnom prostoru ove opere. Ipak, lik Don Đovanija je natopljen romanesknim dogodovštinama Don Žuana iz romanâ u kojima je njegov lik bio predstavljen na različite načine. Mocartov protagonista odnosi se i na istorijski zabeležene i prepričavane pustolovine poznatog venecijanskog avanturiste Đakoma Kazanove (Giacomo Girolamo Casanova Chevalier De Seingalt). Kako su vremenom priče o Don Žuanu i Kazanovi bile na različite načine interpretirane i reinterpretirane, tako je i Mocartov Don Đovani zadobio status mitske ličnosti i svoj 'život iznad Života'.

Prva intertekstualna nit koja se nameće/otkriva kod ispitivanja autentičnog izvora glavnog lika Mocartove opere ujedno otvara višepredmetnu raspravu kojoj se može prići iz nekoliko pravaca. Jedna od do sada najsveobuhvatnijih i najkompleksnijih studija posvećenih Don Žuanu napisana je perom Žana Rusea (Jean Rousset), gde se odmah na početku studije opravdava pripadnost Don Žuana kategoriji mita (uz navođenje kriterijuma neophodnih za takvu odluku), uz uvažavanje vremenske kategorije i književnog izvora u kojem je on rođen – Don Žuan je nastao 1630. godine u komadu *Seviljski zavodnik i kameni gost* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1616/1630) Tirsoa de Moline (Tirso de Molina).[30]

[30] Činjenica je da je Tirsov *Burlardor* zaboravljen, ali je njegov Don Žuan ostao besmrtan. On je nastavio da živi nezavisnim životom, da se konstantno razvija u zavisnosti od vremensko-geografskih

Smeštanje umetničke tvorevine Don Žuana u kategoriju mita dobilo je snažnu potporu u neizostavnoj filozofskoj raspravi *Ili Ili* Serena Kjerkegora, u kojoj je na primeru Mocartove opere *Don Đovani* obrazložena i razgraničena moć čulnog od duhovnog principa, i na osnovu čega je Don Đovani/Žuan ovekovečen kao 'hrišćanski junak', junak čiste demonske čulnosti koju je moguće izraziti samo muzikom.[31] Kjerkegor je ponudio dva aspekta Don Đovanijeve ličnosti, i to:

- aspekt koji se tiče promene gledišta ka Don Žuanu od vremena posle Mocarta, i to kroz negiranje postojanja etike i morala, gde je utvrđen jedan novi sistem, sistem univerzalne ljubavi, ili sistem koji je formirao 'manični eros' – sistem otvoren svima i propustljiv za sve; i
- onaj koji nosi provocirajuću, ali veoma važnu Kjerkegorovu konstataciju koja glasi da samo opera može otelotvoriti ideju muzike, koja je ujedno i ideja samog lika Don Žuana – „s obzirom na to da je moć Don Đovanija u samom njegovom dejstvu, onda ovo dejstvo zahteva scensko izvođenje".[32]

U vezi sa svim prethodno izloženim, ukazala se mogućnost uočavanja mnogobrojnih intertekstualnih veza Mocartovog Don Đovanija sa tekstovima koje je lik u sebe upio, i to, ne samo sa književnim izvorom, već i sa univerzalnom besmrtnom (mitskom) figurom Don Žuana kao i svim njegovim naslednicima čija večnost leži upravo u njihovoj intermitentnoj (nikada dovršenoj) reviziji. Na osnovu toga, može se reći da je gledaocima/slušaocima/interpretatorima data mogućnost da svaku od tih figura postavljaju u korespondentne odnose sa Mocartovim Don

---

i kulturno-civilizacijskih uslova prema kojima se ovaj mit neprekidno rađa i preporađa. I pored metamorfoze koju zbog pomenutih faktora ovaj lik doživljava, njegov identitet ostaje prepoznatljiv i autentičan, kao „zajednička imovina koju svi prisvajaju nikada je ne iscrpljujući". Cf. Жан Русе, *Мит о Дон Жуану*, Сремски Карловци/Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995. Dok su Tirso, Molijer i Mocart utvrdili prototip ovog lika kroz književno, odnosno muzičko-scensko delo, i time otvorili perspektive njegovih spoljnih i unutrašnjih transformacija, varijacija i oscilacija u preispitivanju njegove istorije, kasniji autori poput Hofmana (E.T.A. Hoffmann), Bajrona (George Gordon Byron), Puškina (Александр Сергеевич Пушкин), Dargomižskog (Александр Сергеевич Даргомыжский), Lenaua (Nikolaus Lenau), Friša (Max Rudolf Frisch), Šoa (George Bernard Shaw) i mnogih drugih, nadovezujući se na perspektive svojih prethodnika, menjali su tačku gledišta prilagođavajući je duhu vremena, a koncept idealizovanog, premeštali na polja realnog i čulno opipljivog.

[31] Soren Kierkegaard, *Ili Ili*, Sarajevo, Veselin Masleša, 197, 96; Daniel Herwitz, "Kierkegaard Writes His Opera", u: Lydia, Goehr, Daniel Herwitz (ur.), *The Don Giovanni Moment – Essays on the legacy of an opera,* New York, Columbia University Press, 123.

[32] Soren Kierkegaard, op. cit., 114.

Đovanijem čime je stvoren jedan beskonačni prostor otkrivanja relacija i potraga za asocijacijama u kojem se kretanje odvija na način šetnje po virtuelnom 'hipertekstualnom univerzumu'.[33]

Iz vizure intertekstualnog povezivanja, veoma je važno to da u hipertekstu svako stiče (delimično ograničenu) slobodu da kreira i percipira međusobne (inter)tekstualne veze, a zatim i da formira lične i intertekstualne kontekste. Hipertekst je omogućio svakom zainteresovanom 'konzumentu'/'korisniku' da samostalno ispituje potencijale (inter)tekstualnih veza između umetničkih dela i svih drugih tekstova koji to delo okružuju. To je i jedan od najvećih kvalitativnih vrednosti hiperteksta jer omogućava edukaciju i informisanost kako profesionalnom, tako i širem krugu korisnika. S obzirom na njenu mnogostranu otvorenost ka raznim tekstovima (mitološkom, književnom, operskom ili pozorišnom), opera *Don Đovani* može metaforično da se okarakteriše kao hipertekstualni prostor u kojem gledalac/slušalac/interpretator šeta od jednog do drugog punkta pronalazeći poznate i otkrivajući nove 'linkove' koji svi zajedno stvaraju (nepreglednu) intertekstualnu mrežu.

---

[33] Filozofija hiperteksta zasniva se na postojanju beskonačnog broja veza, onih istraženih, kao i onih koje još uvek nismo istražili. Iz tog razloga se može reći da se 'surfovanje' kroz hipertekstualni prostor praktično nikada ne završava. Otkrivanje koegzistencije više tekstova unutar jednog teksta može biti često težak zadatak te zahteva posebna upućivanja, referiranja i pojašnjenja. Napredak tehnologije omogućio je stvaranje jedinstvene globalne virtuelne mreže - interneta, koja povezuje beskonačno mnogo tačaka u prostoru u kojem se korisnik šeta preko virtuelnih punktova – linkova, kao izvora koji nude informaciju, ali i vezu sa nekim narednim linkom sa kojeg se takođe nastavlja pravac kretanja. U svojoj potencijalno radikalnoj transformaciji načina pisanja, hipertekst je očigledno u srodstvu sa Deridinim shvatanjem *pisanja*. Idući od tačke do tačke neutvrđenom putanjom, značenje hiperteksta ne narasta u reči, već između reči. Značenje teksta manje leži u onome što je autor hteo da kaže, već sada više zavisi od načina na koji se tekst čita i od onoga što se kroz njegovo čitanje ponovo ispisuje. Distribuirana putem telefonskih linija i elektronskih oglasnih tabli, elektronska reč nema autora, nema poreklo, nema značenje osim sopstvenog prenošenja i odanosti mogućnostima samog distribuiranja. Cf. Rita, Wilson, "The Space(s) of Hypertext Fiction", *Alternation* 9, 2, 2002, 38. Ono što je najvažnije jeste da hipertekst olakšava i automatizuje zadatke čitaoca u kretanju kroz kompleksan, „nelinearan" dokument, gde su 'srušene' granice koje povezuju taj sa drugim dokumentima. Ibid., 39. Hipertekst je iz korena izmenio pristup čitanju/pisanju jer je, biblioteku koja se permanentno ažurira, doveo pred prag čitaoca-pisca. Ipak, postavljanje ograničenja na internetu u vidu zaštićenih linkova/punktova za koje je neophodna dozvola za pristup, demantuje slobodu hiperteksta i stavlja ga u delimično kontrolisani tekstualni prostor. Surfovanjem po informaciono-komunikacionim saobraćajnicama hipertekstualnog 'lavirinta', korisnik dobija šansu da 'klikom na dugme' stekne, prisvaja, preispituje, revidira i menja (pred)znanja iz različitih oblasti društvene i kulturne produkcije. Odlazak u muzej, bioskop, pozorište, ili na operu, koncert, izložbu, reviju, sportsku manifestaciju, konferenciju, tribinu, simpozijum i slično, putem hiperteksta, obezbeđuje pripremu i osposobljava korisnika za ono što ga tamo očekuje. Takođe, hipertekst predstavlja dinamičan i otvoreni proces u kojem svaki korisnik ima mogućnost participacije i upisivanja i svog 'sopstvenog' teksta koji zastupa.

4.2.2 Likovi i formalna organizacija kao elementi intertekstualnog interpretiranja značenja u *Don Đovaniju*

Opera *Don Đovani*, pisana u dva čina, sadrži 27 numera od kojih njih 15 čine arije. Ansambli, među kojima se nalaze dueti, terceti, kvarteti, seksteti i jedan septet, imaju ulogu da pospešuju i intenziviraju prilike diktirane samom dramskom radnjom, zasnovanom na zapletu između protagonista. Tako ansambli čine izvanrednu osnovu na kojoj kompozitor na najrazličitije načine prikazuje reakcije likova u zavisnosti od složenosti situacije u kojoj se nalaze.

Mocart je uočio ogroman potencijal koji u sebi nosi ansambl, zbog čega ga u *Don Đovaniju* postavlja kao centralni strukturalni elemenat, koji ostale strukturalne celine opere prevazilazi u pogledu složenosti korišćenih muzičko-izražajnih sredstava i načina oblikovanja forme, istovremeno unapređujući ulogu pokretača radnje koju je ranije imao rečitativ. Na taj način, finala, u kojima ansambli zauzimaju centralno mesto, postaju opere u malom – vid *opere u operi* – mesto gde se svi (ili nekoliko likova) međusobno suočavaju, istovremeno zadržavajući sopstveni identitet, kako u karakternom (osobenom), tako i u muzičkom smislu. Muzičke prepoznatljivosti (individualnosti) osobenih melodijskih i ritmičkih linija koje pripadaju protagonistima, postaju integralni delovi celine, dok se radnja intenzivira, tempo ubrzava, a dinamika razvija u skladu sa raspletom dramske radnje.[34] Ipak, pre nego što se ukaže na potencijal humora koji u sebi nosi ansambl, važno je objasniti njegovu primarnu funkciju, bez koje on ne bi imao toliki značaj.

U ansamblima je Mocart imao otvoren prostor za intenziviranje dramske radnje, ali i za muzičko-dramaturško kombinovanje, pa čak i preklapanje delova jedne scene koji se istovremeno odvijaju na različitim fonovima. Tu se prikazuju različiti socijalni slojevi i to preko toposa igre, odnosno preko istovremenog nastupanja različitih igara čiji su bogatstvo i raznovrsnost igračkih ritmova proizvodili simultane ekspresivne slojeve, konotirajući istovremeno na pojavu određenih socijalnih kategorija kao vanmuzičkih referenci. Tako je socijalni ambijent kasnog XVIII veka genijalno predstavljen u balskoj dvorani u finalu prvog čina gde

[34] Cf. Mladen Dolar, "If music be food of love", II deo, prevela: T. Marković, *TkH – Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti,* broj 6, 2003, 83.

se simultano i poliritmički naslojavaju tri igre, odnosno, gde se istovremeno prožimaju tri toposa u okviru jedne scene:

- plemeniti aristokratski menuet u laganom tempu 3/4 takta (u kojem plešu Dona Ana, Dona Elvira i Don Otavio);
- kontradanca, igra 2/4 takta, koja je pripadala istovremeno i građanstvu i aristokratiji i preko koje se u delu prevazilaze socijalne granice (za to vreme na sceni plešu Don Đovani i Cerlina); i
- alemanda, nazvana još i *teitsch* od nemačke reči *deutsche*; živahna nemačka igra koja se izvodila u taktu 3/8 – (gde igraju Leporelo i Mazeto).

Intenziviranje dramske radnje i postizanje najefektnijih psiholoških progresija u ansamblima najčešće je izvedeno iznenadnim dramskim preokretima koji su praćeni intenzivnim i neočekivanim promenama u muzičkom toku, što dokazuju i prve tri scene koje se, u vidu spontanog smenjivanja, preklapaju jedna preko druge. Naime, nakon Leporelovog duhovitog monologa (*Notte i giorno faticar*), Dona Ana traga za maskiranim Don Đovanijem, nakon čega sledi dvoboj između njega i Komandanta, uz njegove potresne poslednje reči. Zatim sledi dijalog u šaptaju između Don Đovanija i Leporela, da bi se na kraju, nakon ponovnog dolaska Dona Ane, koja otkriva mrtvo telo svoga oca, pojavio Don Otavio tražeći osvetu.

Mocart postavlja ovaj blok događaja kao veliki *concertato* stil koji se sastoji od smene solo epizoda (u kojem učestvuju jedan, dva ili tri glasa) i instrumentalnog interludijuma koji prati pomenuti dvoboj, nakon čega slede tri epizode za tri glasa – „Ah soccorso! ... Son tradito". U muzičkom toku, zatim, slede dva kratka seko rečitativa („Leporello, ove sei? i „Ah! del padre in periglio"), dvoglasni akompanjato rečitativ („Ma qual mai s'offre, o Dei") i duet segmentiran u dva odseka odeljena pojavom novog rečitativa. Zahvaljujući ovako osmišljenom dramskom toku punom unutrašnjih kontrasta, libretista Lorenco da Ponte (Lorenzo Da Ponte) je Mocartu pružio šansu da celu scenu objedini preko serije tesno povezanih dinamičnih događaja. Dramaturški princip, po kome se odvijaju ove tri scene, predstavlja realističku interpretaciju svakodnevnog života. Međutim, scena smrti ne prikazuje samo jedan iznenadni i tragičan događaj koji je proistekao iz pokušaja Komandanta

da zaštiti svoju ćerku, već ova scena ima dodatnu funkciju, a to je da predstavi karakterne crte samog izvršioca ove radnje – Don Đovanija. Ali, našta sve još ukazuje ova scena?

Najbolje je postaviti nekoliko retoričkih pitanja. Šta ukazuje na to da je Don Đovani želeo Komandantovu smrt? Da li je Don Đovani prvi izazvao suparnika na dvoboj? Vidi li se nekakva uplašenost ubice nakon tragičnog ishoda dvoboja? Ima li ikakve sreće u Don Đovanijevoj pobedi? Izražava li on na bilo koji način znake pokajanja za postupak koji je imao smrtonosne posledice? Sva ova pitanja, i pored odričnog odgovora, otvaraju posebnu debatu o karakteru protagoniste. Ipak, ono što iz ovih događaja isijava, jeste Don Đovanijeva indiferentnost ali i neustrašivost.

Don Đovaniju ne ponestaje hrabrosti, niti on na bilo koji način pokazuje znake uznemirenosti nakon razotkrivanja prljavih planova zavođenja lukave seljančice Cerline, čiji je mladoženja Mazeto, lukavim i perfidnim činom Leporela, na trenutak ostao bez svoje verenice. Dok se Cerlina odupire Don Đovaniju, u prethodno zaključanu prostoriju iznenada ulaze prerušeni Dona Elvira, Dona Ana i Don Otavio, oštro osuđujući prestupnika. Ovo mesto u operi je jedinstveno zbog još jedne stvari koja se nameće da bude postavljena kao zasebno problemsko pitanje. Naime, ovim gestom – u kojem glavni protagonista kao ljubavnik demonskog nagona, pred svima nama ne uspeva da izvrši svoj cilj zavođenja – nestaje ona do tada natprirodna omnipotentnost Don Đovanija. Iako on i dalje ostaje van konkurencije, ipak su sada svi svesni njegove (potencijalne) ranjivosti. Iz tog razloga, ovde se mogu postaviti provokativna pitanja o tome da li veličina ovog zavodnika leži upravo u činjenici da on 'nikada do sad' nije bio ostavljen i da li je svetu uopšte poznato kako izgleda Don Đovani 'slomljenog srca'. I najzad, da li bi porazom muškosti bila dovedena u sumnju i bezvremenost/besmrtnost ovog 'mitološkog' junaka?[35]

[35] Ipak, u susretu sa kasnijim delima u kojima se pojavljuje Don Žuan može se konstatovati da je od vremena romantizma, Don Žuanova ličnost potpuno transformisana. Tako, romantičarski Don Žuan, iako je 'rođen slavan', kroz životni put postaje senzitivan, pa i nezadovoljan, i prema njemu se često gaji istovremeno i simpatija i sažaljenje. Njegova demonska sila sada postaje podređena prirodnim i zemaljskim silama i realnim životnim uslovima. Lenauov Don Žuan, iako još uvek nije prikovan potpuno za materijalni svet (kao kod Maksa Friša), postaje trivijalizovana figura koja sobom nosi visoki potencijal i smeha i plača. Štrausov Don Žuan ispoljava izraženu vitalnost, kao i snažnu čežnju i želju, koje je uostalom i Kjerkegor pronašao u Mocartovom junaku, ali, Štraus sledi Lenauovu romantičarku nameru da prikaže da se nakon traganja za idealnom ženom, to traganje završava

Od ovog trenutka (koji, zapravo, predstavlja sam početak drame), pa sve do samog kraja opere, mi samo dopunjujemo našu predstavu o ovom neustrašivom gospodaru, što nam pomaže da podrobnije obrazložimo prethodne odgovore. Ono što se takođe postavlja kao ovde važno, jeste lokacija elemenata i formi humora i načina na koji ih Don Đovani, u svojoj indiferentnosti, propagira.

Scena ubistva Komandanta je zapravo početak kraja. Svi postupci govore u prilog tome da Don Đovani beskompromisno sledi princip užitka kojeg se nikada i nipošto ne odriče. On se nepokolebljivo pridržava načela koja ga odvode do ekstrema u kojima pokazuje spremnost da čak žrtvuje i svoj život zarad ostvarenih ciljeva zavođenja. Don Đovani, kao pripadnik više socijalne klase, razlikuje se od drugih aristokrata ne činjenicom da je imao veliki broj žena – što i ne bi bilo iznenađujuće za jednog aristokratu – već time što je svoje zadovoljavanje nagona uzdigao do nivoa etičkog principa prema kojem bi pre dao svoj život nego što bi ga se odrekao.[36] Te principe lika Mocart predstavlja već na početku opere, da bi na samom kraju, odbijanjem da se pokaje i pokuša da se iskupi, Don Đovani samo potvrdio da je ostao apsolutno dosledan svojoj jedinstvenoj i neprikosnovenoj veri, veri bez posrednika i veri u samovoljno nametnut zakon koji dosledno sprovodi. Tako je on i svako i niko. Svojim postupcima on je borac protiv jednakosti i ideologije prosvetiteljstva, buntovnik koji želi da povrati stari sistem u kojem je superiorni položaj pojedinca u odnosu na druge unapred određen.

Međutim, da li Mocart 'kažnjava' Don Đovanija time što je on jedini lik kojem nedostaje muzički identitet? Dok je nedostatak uvodne arije ostavio muzički 'neodevenog' Don Đovanija (da u ekspoziciji likova predstavi svoj karakter i svoj glas), njegova 'pevačka darovitost', koja mu omogućava da se veoma lako prilagođava kako pevačkom stilu opere serije tako i bufo opere, postavlja ovog protagonistu u sam centar zbivanja, odnosno u tačku ka kojoj sve gravitira, ali i od koje se sve odbija. On je karikatura koja svojom grimasom progovara, koja negoduje i protestuje, ali koja se istovremeno ruga i podsmeva.

---

neuspehom, razočaranjem i rezigniranošću junaka. Cf. Sylvia W. Utterback, "Don Juan and the Representation of Spiritual Sensuousness", *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 47, No. 4, 1979, 640.

[36] Cf. Mladen Dolar, "If music...", op. cit., 92.

Interpretiranje *Don Đovanija* na način intertekstualnog iščitavanja elemenata *komedije del arte* koji se nalaze unutar ove opere, može se sprovesti na nekoliko nivoa, od kojih se neki vezuju za određene likove i njihove karaktere, zatim za međusobne odnose u koje likovi iz opere stupaju i za određene situacije u kojima se likovi nalaze. I dok je slugu Leporela mnogo lakše intertekstualno locirati unutar *komedije del arte*, njegovog gospodara je, zbog karakterne heterogenosti i učestale promenljivosti, gotovo nemoguće približiti nekom od likova italijanskog renesansnog pozorišnog žanra. Zato se Don Đovani može čitati kao karikatura koja oponaša sva tri oblika tipiziranih likova *komedije del arte*,[37] i to kao:

- predstavnika zaljubljenih, ili u ovom slučaju 'pseudozaljubljenih';
- nekoga ko reprezentuje starce, i to kao da to čini 'u ogledalu', rekonstruišući njihovu prošlost. Tako se, na primer, Don Đovani predstavlja u ulozi kapetana iz *komedije del arte*, koji više nije samo puki hvalisavac (kao kapetan Spaventa koji se neprestano šepurio svojim podvizima), već neko čiji je poziv da započinje pravu borbu i predstavlja se kao 'razmetljivac';[38]
- lika sluge – nekadašnjeg zanija iz *komedije del arte*. Napokon, maskiranjem u svog slugu, a u cilju ostvarivanja interesa, Don Đovani se, 'silaženjem' sa klasne lestvice, skriva iza nižeg društvenog staleža.

Na osnovu predstavljenih modela ponašanja putem kojih se prilagođava određenim ulogama, prisvajajući klasne identitete kako bi pristupio različitim klasnim slojevima, može se metaforično reći da Don Đovani na sceni čini specifične vidove intertekstualnog i kulturno-tekstualnog 'presvlačenja', oblačeći i svlačeći na/sa sebe, brojne 'tekstualne' odore.

[37] Više o tipiziranim likovima iz *komedije del arte* videti u potpoglavlju „Nastanak i razvoj *komedije del arte* i njena transpozicija u medij muzike". Podsećanja radi, karakterni likovi mogu se podeliti u tri velike grupe – starci (*Il Vecchi*), zatim zani – sluge (*Il Zanni*), i ljubavnici – inamorati (*Innamorati*), koje se dalje dele u podgrupe sa zajedničkim spoljnim (fizičkim) i unutrašnjim osobinama likova.
[38] Kapetan (*Il Capitano*), koji je bio uniformisano lice, a koji je pripadao grupi staraca, predstavljao se u ulozi hvalisavca i razmetljivca, a koji je u suštini bio kukavica.

Tabela 1, Nastup Don Đovanija u operi

	Ukupan broj	**I čin**	**II čin**
Numere	11	5	6
Arije	3	1	2
1. *Šampanj arija* („Fin ch'han dal vino") - Numera 11, I Čin, Peta scena **2.** *Oh, dođi do prozora* („Deh, vieni alla finestra") - Numera 16, Canconeta, II Čin, Prva scena **3.** *Polovina vas ide ovamo* („Meta di voi qua vadano") - Numera 17, II čin, Prva scena			
Dueti	3	1	2
Terceti	2	1	1
Kvartet	1	1	
Finale	2	1	1

Don Đovani se u operi pojavljuje u 12 numera (po šest u oba čina), i to u tri arije, tri dueta, dva terceta i u kvartetu. Od tri arije, jedna se nalazi u prvom, a dve u drugom činu. Učestale promene njegovih melodijskih linija i njihova atraktivnost za slušaoca, ukazuju na konstantnu nestalnost ovog ljubavnika i na njegov nemirni duh. Takve promene muzičkog jezika Don Đovanija, Noske (Frits Noske) objašnjava kao „Donovu kaleidoskopsku sliku koja predstavlja ništa drugo no negativni princip njegove individualne karakterizacije. Našem junaku nedostaje homogenost drugih pošto se suptilno prilagođava svakoj situaciji."[39]

Njegovu prilagodljivost svim situacijama Mocart je predstavio muzičkim jezikom. Primer za to je muzičko rešenje *Šampanj arije* („Finch' han dal vino"), prema kojem se vokalna deonica i deonice prve violine i flaute kreću unisono uz potpunu podređenost jasno profilisanoj i ujednačenoj muzičkoj pratnji.[40] Ako bi se violina i
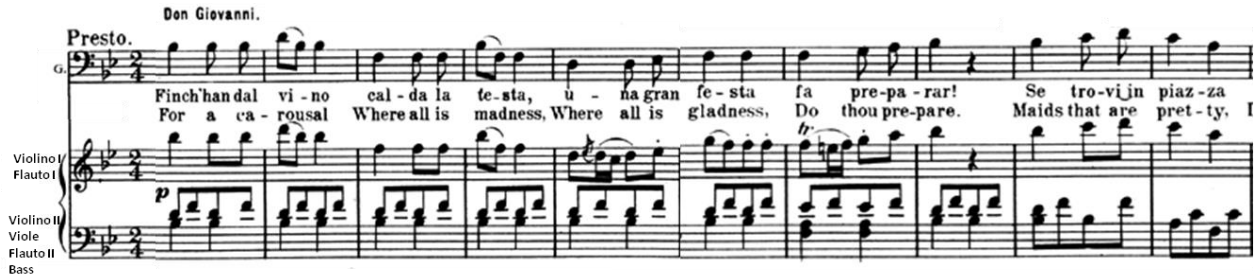
[39] Frits Noske, "Don Giovanni: Musical Affinities and Dramatic Structure," 169.

[40] *Šampanj arija* je vrlo kratka i brza arija, koja metaforično podseća na šampanjac i njegove penušave mehure koji nestaju i 'lebde' u munjevitom zanosu. Cf. Ibid., 92. Neuobičajena sonornost, 'opsesivni' ritam i harmonsko siromaštvo – koji inače predstavljaju obeležja toposa turske muzike, krase ovu ariju, koja je inače jedna od najpoznatijih arija koje je Mocart napisao. Pored nedostatka prefinjenosti, prisustva 'hrapavosti' u zvuku, ritmičke monotonije i nesofisticirane harmonije, Bendžamin Perl

flauta tretirali kao subjekti koji zastupaju ženski princip, onda bi se moglo reći da je Don Đovanijev identitet u potpunosti prilagođen tom principu. To potvrđuje i tekst arije u kojem se on predstavlja kao 'zakleti' hedonista, uživalac žene i vina, koji je spreman da učini sve, kako bi dodao još lepotica u svoj spisak („Dall'altro canto, Con questa e quella, Vo' amoreggiar. Ah! la mia lista, Doman mattina, D'una decina, Devi aumentar!"). Ovakvom interpretacijom se potvrđuju prethodno izneti stavovi o Don Đovanijevoj adaptaciji svakoj od svojih žrtava što je pokazano i u sceni *muzike za sto*, odnosno u plesovima iz finala prvog čina. Drugi vid kojim bi se moglo tumačiti ovo kompoziciono rešenje bio bi zasnovan na ideji da je Mocart sve druge solističke instrumente i ritmičku pratnju potčinio deonici protagoniste, što dodatno samo potvrđuje Don Đovanijevu 'centričnost' da oko sebe formira snažno 'magnetno polje' privlačne sile koju je nemoguće odoleti (primer broj 3).

Primer 1

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, numera br. 11 *Šampanj arija* („Finch' han dal vino"), prva Don Đovanijeva arija, t. 9–18, klavirski izvod



Od preostale dve Don Đovanijeve arije, jedna je serenada („Canzonetta – Deh, vieni alla finestra"), koju on peva maskiran u Leporela, a u kojoj se na dva nivoa uočava humor, i to preuzimanjem uloge sluge na jednoj strani, a zatim i gestom kojim parodira zavođenje, na drugoj (primeri 4 i 5). Pored toga što nosi masku na

(Benjamin Perl) smatra da je „tekst ove arije sve, samo ne ono što bi trebalo da probudi neko osećanje kod slušaoca". Cf. Benjamin Perl, "Mozart in Turkey", *Cambridge Opera Journal*, 12, 3, 2000, 221. Zatim, pojedine osobine glavnog junaka odgovaraju onim kakve su pokazivali Turci u to vreme, što potvrđuje i teza da model ponašanja Don Đovanija odgovara onom modelu koji je, prema zapadnoevropskom shvatanju, bio karakterističan za Turske osvajače i koji je kao takav predstavljao ne samo „pretnju uspostavljenom redu", već i oličenje bezobzirne požude i seksualnog zadovoljstva. Ibid.

sebi dok se udvara, a što direktno referira na maske iz *komediju del arte*, ovde se, posredstvom likova koji ga okružuju, može iščitati i dodatna veza sa drugim žanrom. Naime, prefinjen stil pevanja (*a capella* ili uz pratnju laute, blok flaute ili španske gitare) u *komediji del arte* je bio manir zaljubljenih (*Innamorati*), ali i likova koji su pripadali grupi sluga – zanijima, među kojima su bili Skapino *(Scapino)*, Mezetino *(Mezzettino)* i Kovijelo *(Coviello)* koji je svirao mandolinu.

Serenada je mesto u operi koje pobuđuje dublju polemiku. Estetika jednostavnosti kanconete dovodi nas u dilemu da li je jednostavnost njene muzičke podloge namerno izabrana, s obzirom na to da Don Đovani pokušava da zavede služavku? Na ovo pitanje odgovor daje Fric Noske, koji na osnovu poređenja muzičkog jezika numere koja je prethodila kanconeti (iz terceta u kojem nastupaju Dona Elvira, Don Đovani i Leporelo) pokazuje drastičnu razliku, čime je Mocart muzičkim sredstvima istakao klasne razlike.[41] Tako Noske na primeru samo jednog fragmenta iz terceta u Ce duru pokazuje izvesne nepravilnosti u muzičkom toku, gde dolazi do menjanja akcenta i kontrakcije na slogovima reči *bel-la* (lepa) u 37. taktu, potom i do sinkopiranog fraziranja na slogovima reči *o gio-ja* (ili šala), a zatim i petostrukog ponavljanja nota ce i ha (t. 39-43) kojima se stvara poseban užurbani puls. Svaki detalj ovde ukazuje na pokušaj Don Đovanija da umiri Dona Elvirino raspoloženje i pridobije njenu ljubav.[42] Suprotno tome, kanconeta ima u potpunosti konvencionalnu formu, gde je jednostavna melodija vokalne deonice uz pratnju mandoline, dočaravaju ambijent u kojem zavodnik, bez mnogo intelektualnog napinjanja, nastoji da zadobije srce služavke. Takođe, ovde treba dodati i to da bi, uprkos svojoj jednostavnosti, kanconeta sigurno bila jednako efikasna kao i prethodno zavodljiva melodija upućena Dona Elviri.[43]

Pored sasvim jednostavne i sladunjave melodije kanconete, njen tekst, iako natopljen ljubavnom lirikom, izražava nesnonu patnju kroz koju prolazi ljubavnik u iščekivanju povratne reakcije svoje simpatije. Ipak, publika dobro zna da Don do sada nije pokazao znake samilosti već je prelazio preko svih prepreka kako bi se

[41] Frits Noske, *The Signifier and the Signified – Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, 64-65.
[42] Ibid., 65.
[43] Ibid.

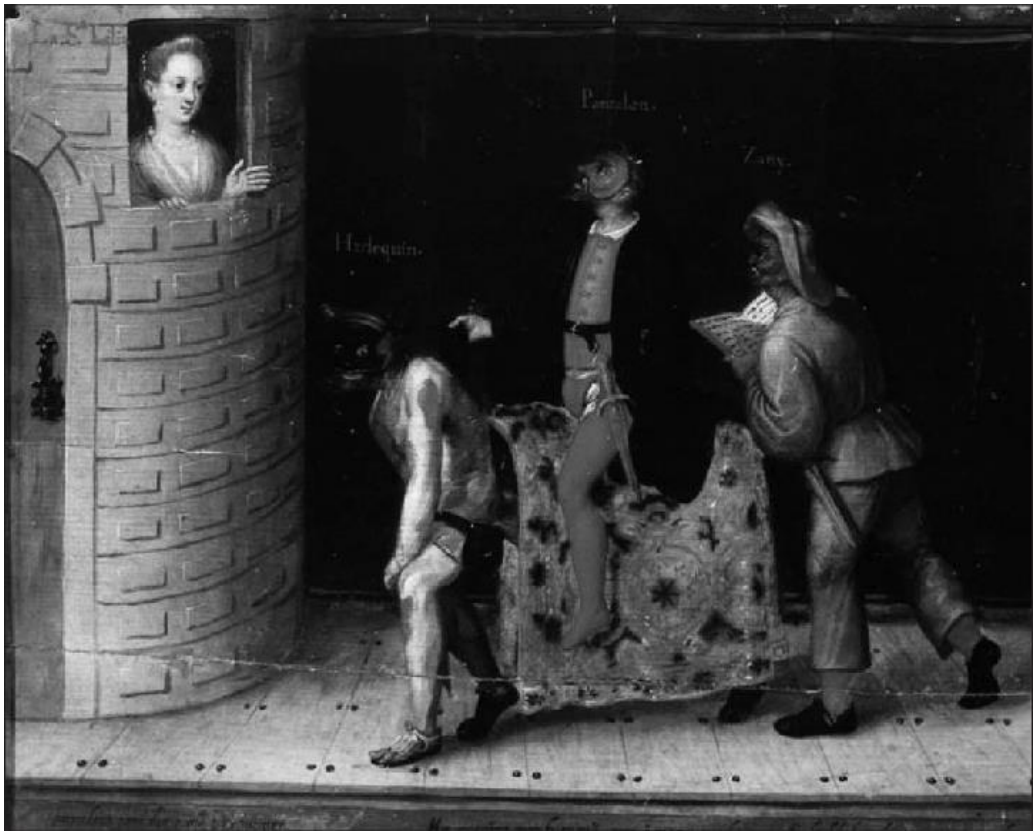
dočepao plena. Upravo se tu krije dualni karakter ove numere u kojoj se zajedno nalaze ozbiljnost i komičnost. Ambijent ove numere i posebno izvođenje kanconete kao sredstva kojim je pojačana scena udvaranja, upravo podsećaju na one segmente *komedije del arte* koji su takođe sadržali ovaj muzički oblik ili neke pesme i arije, a koje su takođe istovremeno sadržavale ljubavnu tematiku i njenu trivijalizovanu stranu.

Često su stihovi takvih pesama i arija sadržale i tragični fon, odnosno vrstu humora koja se ispoljavala u obliku tragične karikature. Tako je Ana Meknil, analizirajući jedinu štampanu Skapinovu čakonu („Aria di Scapino"), u koju je dodala moderne akordske šifre naspram onih zapisanih *alfabet* notacijom za špansku gitaru, došla do veoma zanimljivih zapažanja. Na osnovu njene analize može se konstatovati da ova arija, čiji je muzički tok zasnovan na principu čakone, sadrži harmonsku progresiju I−IV−V−I i modulaciju u dominantni tonalitet.[44] Zatim, iz aspekta identifikovanja i tumačenja elemenata humora, može se reći da u ovoj ariji, pored raznovrsnih harmonskih varijacija i 28 stihova koji govore o tragičnom Skapinovom izdisaju, a gde se sa puno melanholije ističu svi gradovi u kojima je on ostavio po jedan instrument, dominira sinkopirani ritam, na osnovu čega je u potpunosti poreknuta žalosna lirika teksta tragične pesme i Skapinov izdisaj koji se u njoj opisuje.[45] Kao da pod prozorom Cerline gledamo Skapina koji, uz pratnju mandoline, peva strofičnu serenadu sa lamentoznim tekstom, a koja se takođe odvija na jednostavnoj harmonskoj podlozi (I–IV–V) i u dvodelnoj formi (abab). Jedina razlika između Don Đovanijeve i Skapinove arije je u tome što muzički tok odseka b prve arije ne modulira u dominantni tonalitet (kao što se dešava u Skapinovoj ariji), već sada odlazi u subdominantni tonalitet (Ge dur).

[44] Cf. Anne MacNeil. Ibid., 27.

[45] Ibid. Za Skapinove instrumente, koje je stvarao Gabrijeli (tvorac Skapina), veoma se interesovao Klaudio Monteverdi koji je pisao svom dopisniku Doniju (Giovan Battista Doni) u Rim, da mu opiše ove instrumente o kojima je želeo da sazna nešto više. Široku popularnost Skapinovih instrumenata potvrđuje i gravura Frančeska Gabrijelija slikara i gravera Karla Bifija (Carlo Biffi) u Bolonjskoj biblioteci. Cf. Ibid., 26.

Ilustracija 1 „Serenada“, ulje na platnu, 38 x 47.5 cm.



Izvor: M. A. Katritzky, "The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents", *Early Theatre, A Journal Associated with the Records of Early English Drama*, vol. 11/2, 2008, 142.
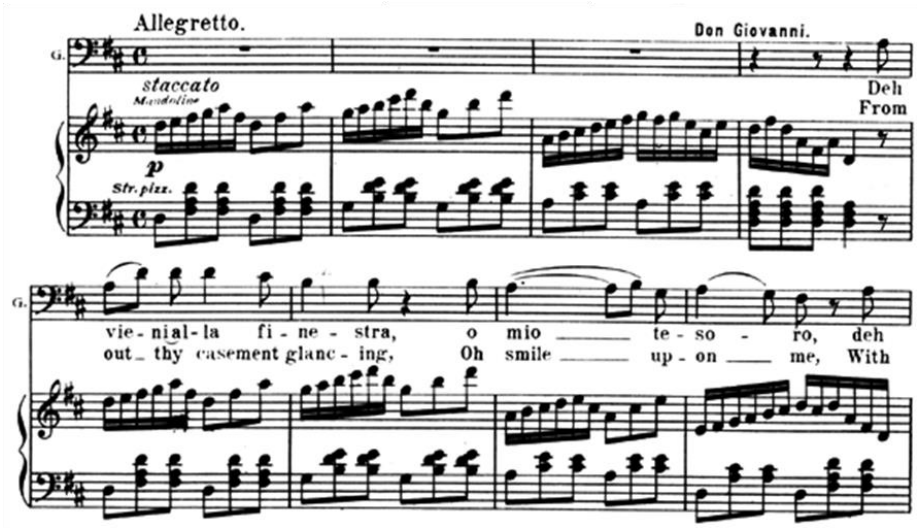
Primer 2

Tekst kanconete „Deh vieni alla finestra“ („Oh, dođi do prozora“)

Deh, Vieni alla Finestra	*Oh, dođi do prozora*
Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro, *deh, vieni a consolar il pianto mio.* *Se neghi a me di dar qualche ristoro,* *davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.*	*Oh, Dođi do prozora, dušo moja,* *Dođi da utešiš jade moje.* *Ako odbiješ utehu mi pružiti,* *Pred očima tvojim, želim da umrem.*
Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele, *tu che il zucchero porti in mezzo al core,* *non esser, gioia mia, con me crudele,* *lasciati almen veder, mio bell'amore!*	*Ti, čije su usne slađe od meda,* *Ti, čija duša nosi svu radost,* *Nemoj biti okrutna prema meni, ljubljena moja,* *Dopusti da te vidim, voljena moja!*

Primer 3

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, numera br. 16, Canzonetta, *Deh vieni alla finestra* („Dođi do prozora"), t. 1-8, klavirski izvod



Koliko je Don Đovani brz i spretan u promeni identiteta i prilagođavanju različitim situacijama, pokazuje scena u kojoj on, nakon pevanja serenade (kanconete) ispod Dona Elvirinog prozora, biva presretnut od strane Mazeta i drugih suparnika, međutim, kako je maskiran u slugu, on pronalazi način da ih nasamari. Upravo postupci za kojima je posegnuo kako bi izvršio prevaru, nedvosmisleno ukazuju na one koje su vrlo često primenjivali pojedini likovi *komedije del arte*. Naime, radi se o igri reči koju su koristili zaljubljeni (*Innamorati*) tokom udvaranja, poznatijoj kao retorička figura nabrajanja reči istog ili sličnog korena, ali različitog značenja. Ta igra nazvana je „paronomazija".
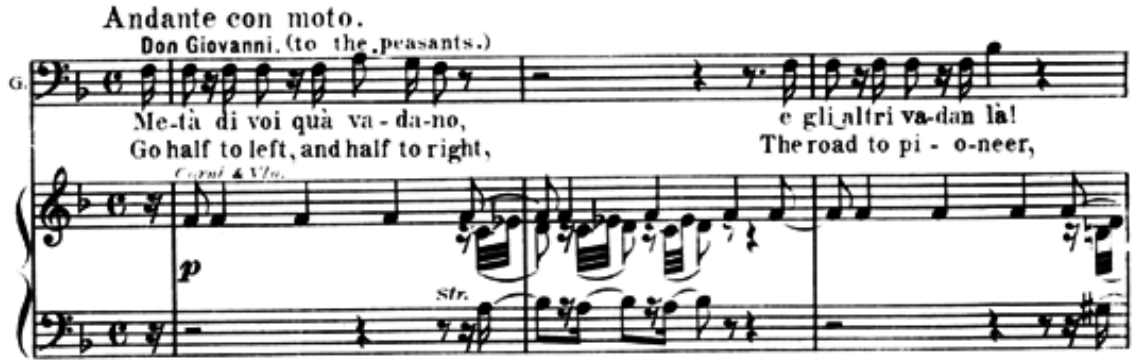
Ova elegantna igra 'dvosmislenih' reči bila je često upotrebljavano sredstvo zaljubljenih ali i staraca. Ova retorička figura je morala da se koristi vrlo diskretno, kako ne bi narušila književni integritet predstave. Od svih likova *komedije del arte*, ovu igru je na sceni posebno praktikovao *Dottore*. [46] Don Đovani u svojoj trećoj, i poslednjoj ariji *Polovina vas ide ovamo* („Metà di voi qua vadano"), upravo upotrebljava ovu stilsku figuru, čime uspeva da ostvari svoju prevaru. Na taj način je retorika, kao nauka o besedništvu, muzičkim i scensko-muzičkim žanrovima

[46] Cf. Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*, Cambridge, Cambridge University Pres, 2002, 227.

pozajmila svoja stilsko-lingvistička sredstva pomoću kojih se osvetljavaju novi uglovi dramaturškog sloja: u ovom slučaju, razumevanje postupka i načina na koji je Don Đovani želeo da ostvari svoju nameru. Pored ove intertekstualne relacije na nivou diskursa izražavanja (muzičkog i književnog/poetrskog), na nivou lingvistike i nauke o književnosti, može se takođe na ovom primeru pokrenuti pitanje o tome kako se, uz pomoć muzičkih sredstava, jezik odnosi o jeziku, odnosno, kako jezik stvara meta nivo – metajezik.

Primer 4

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, numera br. 17, arija, Don Đovani, *Polovina vas ide ovamo* („Metà di voi qua vadano"), t. 1-3, klavirski izvod



Konstelacija likova u ansamblima *per se* proizvodi konfrontaciju i prožimanje različitih ('nasleđenih') priroda pojedinaca i novonastalih združenih sastava. Humor u ovakvim situacijama ima vrlo važnu i neizostavnu ulogu. Kroz mnogostrukost humora, ispoljavaju se karakteristike likova, posebno u trenucima u kojima se rasplamsano ukrštaju njihova uverenja, a time i različita (suprotna) životna načela. Groteska, kao izražajno sredstvo konfrontiranja dve emotivno-psihološke suprotnosti, dolazi do izražaja u triju iz prve scene („Ah soccorso!... Son tradito"), gde nakon čina ubistva nastupa osećanje žaljenja. Od svih likova u ovom triju, Leporelo je najjasnije psihološki individualizovan.

Iako nedvosmisleno vodi poreklo iz *komedije del arte* kao tipizirani lik sluge koji ima 'nasleđeni' talenat, ali i 'sirovu' inteligenciju, u pomenutom mestu razvoja dramske radnje, Leporelo na trenutak sazreva u jednu senzibilni osobu, koja

doživljava emotivni šok i istinski biva zaprepašćena tragičnim prizorom koji se odigrao pred njom.[47] Leporelo je zadržao sve one mane koje su sluge imale u *komediji del arte* (kukavičluk, sebičnost, ironiju, dvoličnost, pobožnost, površnost, nedoslednost, lakrdijaštvo), ali ga sada na trenutke krasi vrlina čestitosti. Leporelo se iz Prvog zanija[48] transformisao u čoveka iz naroda ali istovremeno čoveka za svako doba, čoveka, koji zastupanjem ličnog interesa i priklanjanjem vladajućim normama i razmišljanjima, opstaje u svakom okruženju. Leporelo je konformista. On je i komičar i političar. Čak je i glasnik.

Ovde treba navesti postupak kojim Leporelo publici najavljuje predstojeće pojavljivanje 'poznatih' muzičkih referenci. Tako na početku pojavljivanja prvog citata, Leporelo objavljuje naslove dve numere iz poznatih opera: prvo uz usklik izgovara naziv prve opere: *Bravo! „Retka stvar"* („Bravi! *Cosa rara*") u 53. taktu (primer broj 7), a zatim kasnije i *Dug život onima koji su u sporu* („Evvivano i Litiganti") u 123. taktu (primer broj 8), kao najavljivanje nastupa druge poznate opere. Na kraju, kada se pojavi citat iz poznate Figarove arije iz prvog čina opere *Figarova ženidba – Više nećeš odlaziti* („Non pili andrai"), umesto prethodnih aludiranja na naslove opera, Leporelo od 164. do 166. takta izgovara tekst *Ovo je ona koju ja poznajem vrlo dobro* („Questa poi la conosco pur troppo", primer broj 9). Na ovaj način Leporelov glas predstavlja (skrivenu) kariku u intertekstualnom povezivanju različitih muzičkih izvora i njihovog spajanja u jednu dramaturški povezanu celinu. Ako se ipak uzme u obzir činjenica da je današnji slušalac mnogo manje upoznat sa prve dve muzičke reference u odnosu na prosečnog slušaoca iz
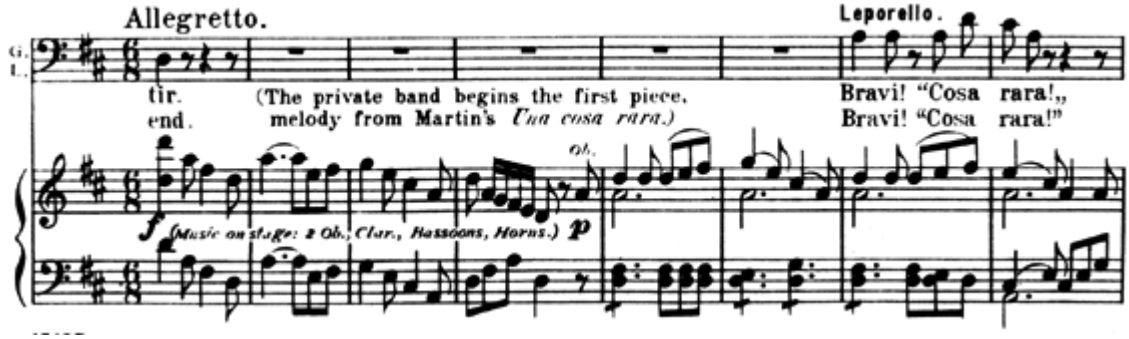
[47] Ovakvo dvostruko preklapanje i osciliranje unutar jedne ličnosti, a što korespondira Goldonijevom *di mezzo carrattere*, pronalazimo i u drugim Mocartovim operama, kakav je, na primer, slučaj sa Pašom Selimom (u operi *Otmica iz Saraja* („*Die Entführung aus dem Serail*"), K. 384, 1781). Paša Selim je lik u kojem se istovremeno susreću dva krajnja pola, surovi despotizam i osećanje sažaljenja i spremnost na oproštaj. Mehanizam milosti, zauzimao je centralno mesto u ranoj operi, prikazujući sliku *Drugog* iznad zakona, koji je psihoanalitičkim imenom nazvan *superego*. Cf. Mladen Dolar, "If music...", op. cit., 163. U *Figarovoj ženidbi*, portret grofa Almavive predstavljen je na jednoj strani plemenitim, a na drugoj, komičnim konturama (humorom u vidu karikature), između kojih oscilira uravnotežen plemić i osujećen ljubavnik, pružajući mogućnost bogatoj muzičkoj paleti da izrazi brojne unutrašnje (psihološke) promene upotrebom glasa/baritona. Cf. Paolo Gallarati, Anna Herklotz, "Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, No. 3, 1989, 225.

[48] Dok je prvobitno u *komediji del arte* Prvi zani (*I zanni*) bio lukavi sluga koji je smišljao trikove i nosio tok dramske radnje, drugi zani (*II zanni*) bio je ne mnogo inteligentni čovek, od koga se očekivalo da svojim ispadima i iznenadnim prekidima glavne radnje (podvalama, kreveljenjem), nasmeje i zabavi publiku.

perioda kada je nastao *Don Đovani* – treba imati u vidu da je, na primer, Martin bio treći najizvođeniji kompozitor u Beču i da je opera *Retka stvar* bila druga opera po izvođenju u njegovom opusu – onda bi u sadašnjem vremenu, aluzije na koje upućuje Leporelo mogle s pravom okarakterisati kao „intertekstualna ironija", to jest, kao visoki „kodovi" koje izuzetno naslušanom i dobro upoznatom slušaocu muzike mogu poslužiti kao znak za uočavanje postojećih referenci.
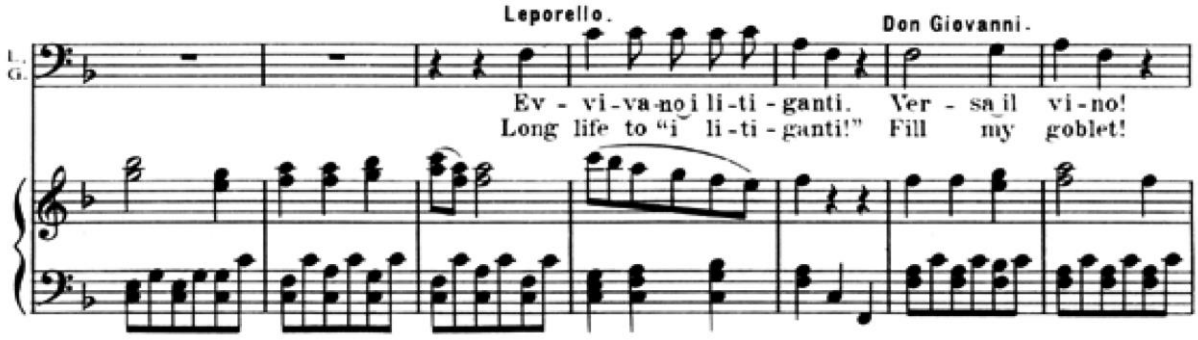
Primer 5

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, Finale, numera br. 24, II čin, Don Đovani i Leporelo: *Kantina je već spremna* („Già la mensa è preparata"), materijal iz Solerove opere *Retka stvar* (t. 47-54), klavirski izvod
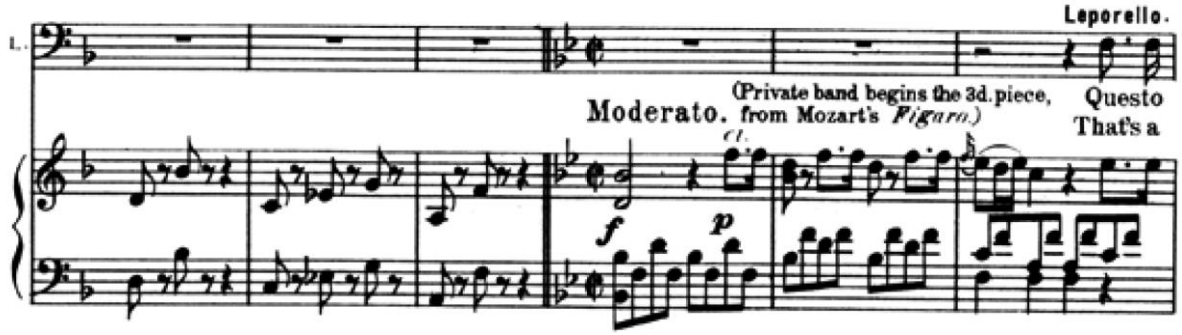


Primer 6

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, Finale, numera br. 24, II čin, Don Đovani i Leporelo: *Kantina je već spremna* („*Già la mensa è preparata*"), materijal iz Sartijeve opere *Dok se dvoje svađaju, treći uživa* (t. 121-127), klavirski izvod



Primer 7

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, Finale, numera br. 24, II čin, Don Đovani i Leporelo: *Kantina je već spremna* („Già la mensa è preparata"), materijal iz *Figarove ženidbe* (t. 161-166), klavirski izvod



Takođe, ono što je veoma važno istaći kada se govori o vezi likova *komedije del arte*, ali i načina na koji oni glume, plešu i muziciraju sa likovima iz Mocartove opere, važno je ukazati na značaj improvizacije, koja je transponovana iz jednog u drugi medij, prenoseći sa sobom i svoje performativne elemente. Među svim likovima iz Don Đovanija, Leporelu je u najvećoj meri ostavljen prostor za improvizaciju. U pojedinim scenama njegov govor lica ili tela, odnosno gluma i mimika koje izvodi nad muzičkom osnovom, mogu dodatno pojačavati dramski efekat. Na primer, nakon dvoboja između Don Đovanija i Komandanta, njegova ekspresija lica može pokazivati osećaj zgrožavanja, uplašenosti ili pokajanja. S obzirom na to da se radi o dijaloškoj improvizacionoj formi, na ovakav način je stvorena još jedna dodirna intertekstualna tačka *Don Đovanija* i *komedije del arte*. Ne treba zaboraviti da je improvizacija u *komediji del arte* bila prepuštena slobodi izvođača i njegovom 'spontanom' činu izvođenja, dok je jedino zaplet dramske radnje, putem određenog dogovorenog okvira/scenarija, bio koncipiran unapred.

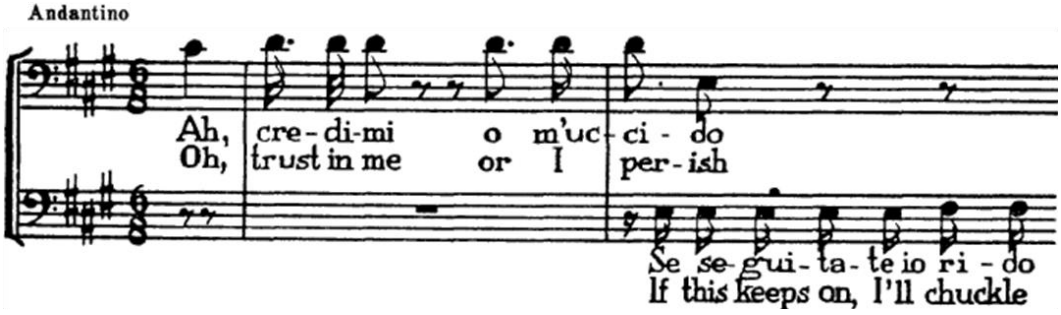
Slično je i sa drugim likovima. Dok je portret zaljubljene inamorate iz *komedije del arte* u *Don Đovaniju* prikazan kroz lik Dona Elvire, subreta Kolombina sada je 'oživljena' u liku Cerline. Zatim, Leporelo se može prepoznati i kao sluga koji uživa ulogu da bude prenosilac poruka, ali i posrednik u odvijanju dramske radnje. On, kao i svaki sluga u komičnoj operi, ima vitalnu funkciju u povezivanju komičnih s

ozbiljnim scenama/akcijama. Ipak, humor se kod Leporela manifestuje na nekoliko vidljivih načina, ali najčešće on poprima formu i karakteristike ironije.

Humor je posebno muzički uočljiv u triju iz drugog čina, kada se uz zajedljiv podsmeh zbog Dona Aninog protesta Don Đovanijevom neverstvu, muzički tok vodeće deonice koju donosi Don Đovani, nakon skoka septime, prenosi u deonicu Leporela, oponašajući njegov prasak u smeh (primer broj 10).[49]

Primer 8

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, numera br. 15, tercet, II čin, Dona Elvira, Don Đovani i Leporelo: „Ah taci, ingiusto core" (t. 48-50)



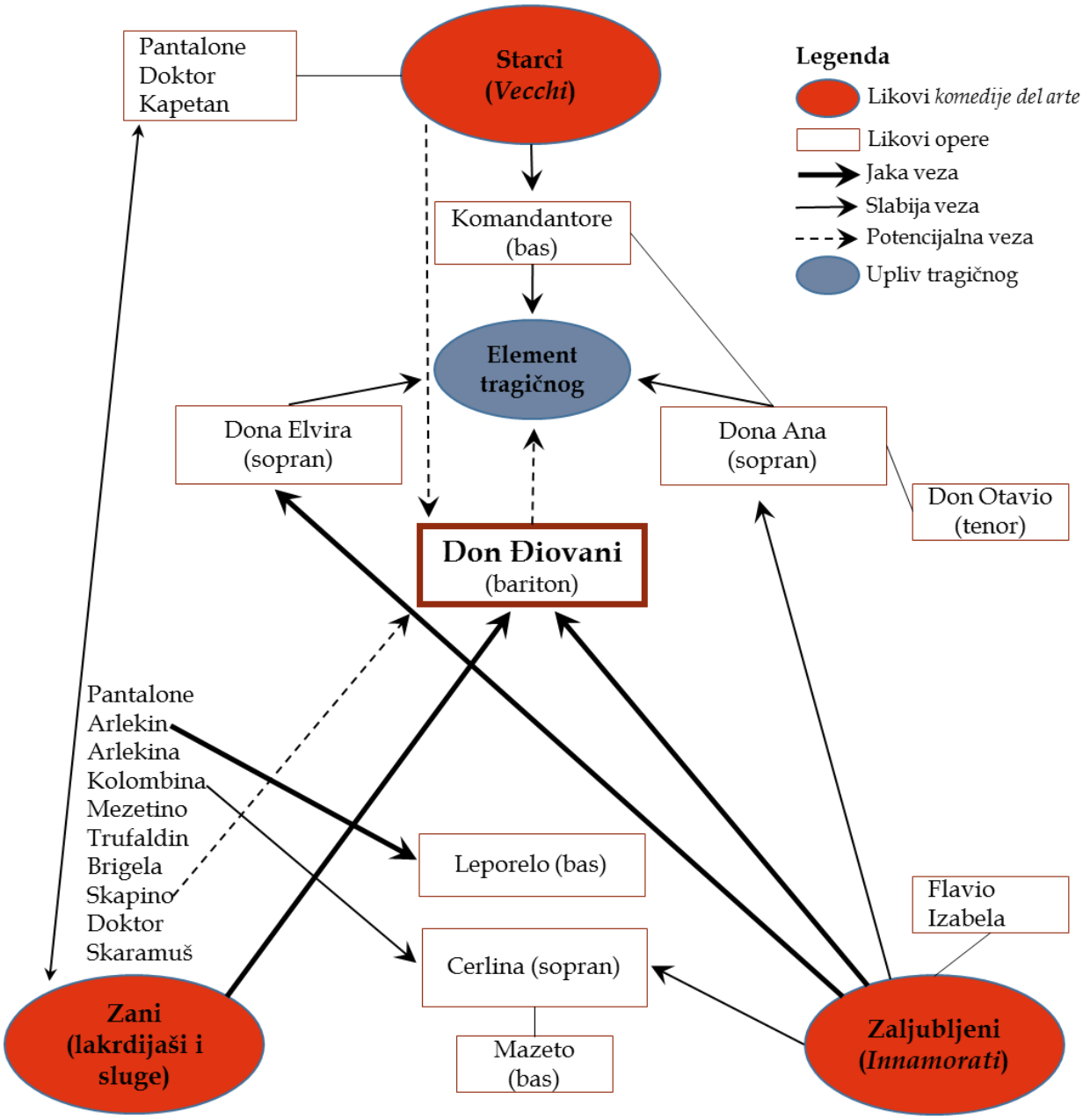
Zatim, dvostruka ličnost (*di mezzo carrattere*), koja kao pojam vodi poreklo iz Goldonijeve *drame đokoze*, može se identifikovati i kod ostalih likova opere *Don Đovani*. Dona Ana, koja s razlogom željno iščekuje osvetu, pokazuje momente nežnosti i svoja plemenita osećanja u rondu *Nemoj mi reći, moj prelepi idolu* („Non mi dir, bell'idol mio"). Slično je i sa Dona Elvirom, kod koje naviru tužna osećanja zbog neuzvraćene ljubavi, a koja su potisnuta snažnom uvredom i povredom svog ponosa. Dona Elvirina uloga pripada izazovnijim karakterima opere, posebno iz razloga što ovaj karakter balansira između lika *komedije del arte* i tragičnog lika, a što se kao krajnji rezultat naginjanju jednom od ova dva karaktera, upisuje kroz izraz sopranske uloge.[50]

---

[49] Cf. Abram Loft, "The Comic Servant in Mozart's Operas", *The Musical Quarterly*, Vol. 32, No. 3, 1946, 385.

[50] Trevor Gillis, "Don Giovanni @ Metropolitan Opera, Live in HD", *In Review*, post od 25. oktobra 2016, na linku:
https://www.operasense.com/don-giovanni-review-metropolitan-opera/

Dijagram 1, Intertekstrualno 'čitanje' likova opere *Don Đovani* posredstvom likova iz *komedije del arte*



Scena *Poslednje večere* (gde Don Đovani obavlja svoj poslednji obrok pred smrt) nosi u sebi mnoštvo skrivenih potencijala, koji se na osnovu analize muzičkih rešenja, a pre svega tumačenjem muzičkih citata, mogu tek shvatiti kao izuzetno važno mesto u dramskom razvoju cele opere. Prvo je važno ukazati na povezanost muzičkog segmenta finala drugog čina i *muzikom za sto* u kojem se javljaju muzičke reference sa segmentom iz finala prvog čina i smenom plesova, gde se sada upisuju

nova značenja koja se stavljaju u kontekst njihovih intertekstualnih veza, uspostavljenih sa muzičkim i vanmuzičkim referencama.

I pored toga što mnogi autori smatraju da se muzički materijal, izabran za scenu u kojoj Don Đovani jede svoju poslednju večeru (uz orkestar koji izvodi *muziku za sto*), može shvatiti ili kao želja kompozitora da inkorporira popularne arije i time obogati svoju muziku ili samo kao puka pošalica sa svojim muzičkim savremenicima, postoje i drugačija mišljenja koja muzički materijal iz ove tri igre stavljaju u širi kontekst, funkcionalizujući ih u skladu sa dramaturškim planom opere.[51] Naime, grupa ovih plesova se može posmatrati i kao anticipacija segmenta opere u kojoj orkestar za vreme Don Đovanijeve opere izvodi *muziku za sto*. Zato se, prema mišljenju Alanbrukove, može reći da „plesovi i *muzika za sto* obuhvataju dve realne životne radnje koje su stavljene u kontekst opere i koje su njome [operom] interno uokvirene kao dramsko sredstvo, poput komada u komadu".[52] Zatim, Alanbrukova (Wye Jamison Allanbrook) navodi da se svaki citat iz *muzike za sto* može povezati sa jednim od plesova iz prvog čina, čak i ako se metrički ne pojavljuju u istom redu.[53]

Sličnost muzičkog materijala ova dva segmenta očitava se i na nivou metra gde igrački ritam plesova prati ritam instrumentalnih numera preuzetih iz drugih muzičkih izvora, ali i na tonalnom planu gde je došlo do izvesnih harmonska odstupanja od originala preuzetih numera – prvi citat je u istom De dur tonalitetu kao i originalna arija, dok su druge dve arije promenile osnovni tonalitet, ali je u njima sačuvana logika harmonskog plana.[54] Na osnovu ovakvih pokazatelja može reći da su muzički citati koje je Mocart inkorporirao u operu, uticali na njen dramaturški plan organski povezujući oba čina.

---

[51] Cf. Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 12.
[52] Barbara R. Barry, "The Spider's Strategem: The motif of Masking in *Don Giovanni*", *Opera Journal* 29, no. 2, 1996, 48
[53] Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, 378.
[54] Daniel Heartz, "*Don Giovanni:* Conception and Creation", u: Thomas Bauman (ur.), *Mozart* s *Operas*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990, 169, prema: Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 15.

Tabela 2, Paralele između plesova finala I čina i *muzike za sto* iz finala II čina

Finale I čina **Plesovi**	**Finale II čina** **Muzika za sto**
Prvi ples - Menuet (takt 3/4)	Citat iz *Fra i due litiganti il terzo gode* (takt 3/4)
Drugi ples - kontradanca (takt 2/4)	Citat iz *Figara - Non piu andrai* (takt 2/2)
Treći ples – Alemanda/*Teitsch* (takt 3/8)	Citat iz *Cosa Rara* (takt 6/8)

Izvor: Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 13.

Ipak, ono što je iz aspekta intertekstualnosti najvažnije jeste značaj preuzetih izvora i (spoljašnje) veze koje se uspostavljaju između originala i *Don Đovanija*. Prvo treba imati u vidu to da su sve tri opere komičnog karaktera sa tim što opere *Retka stvar* ili *Lepota i Poštenje* i *Dok se dvoje svađaju, treći uživa*, pripadaju *drami đokozi* (isto kao i *Don Đovani*), dok *Figarova ženidba* pripada žanru komične opere. S obzirom na to da u bufo operi „pronalazimo gestove i scene iz opere serije i *lirske tragedije* (*tragedie lyrique*), kao i citate iz drugih bufo opera ili referiranja na njih",[55] veoma važno pitanje se odnosi na značaj intertekstualnih značenja u bufo operi, te bi u tom kontekstu trebalo tretirati pojavu *muzike za sto* u finalu *Don Đovanija*. Naime, upravo je scena sa *muzikom za sto* uokvirena dvema ozbiljnim scenama (ulaz Dona Elvire i susret sa statuom mrtvog oca, a zatim i smrt Don Đovanija), što govori o tome da se „komedija ovde upadljivo suprotstavlja tragediji".[56] Kako je *smisao muzike za sto* da razonodi slušaoce (što je uostalom i funkcija divertimenta), kao i to da je Mocart izabrao materijale iz u ono vreme poznatih opera (dve u kojima se susreću komično i tragično i jedne komične opere), nema sumnje u to da je kompozitor ovde želeo da napravi jasnu strukturalnu granicu i time postavi splet ove tri scene (sa divertimentom i citatima) kao centralne za konstrukciju opere.

[55] Mary Hunter, "Some Representations of *Opera seria* in *Opera Buffa*", *Cambridge Opera Journal* 3, no. 2, 1991, 89-108, prema: Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 15.
[56] Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 29.

Čong takođe ističe još jedan važan aspekt unošenja poznatih muzičkih referenci. Prepoznavanjem izabranih muzičkih referenci, publici je data šansa da učestvuju u intertekstualnoj komuniciraju i da otkrivanjem značenja koje te reference imaju u novom kontekstu. Pošto „citat ili aluzija postoje u više od jednog muzičkog dela, onda slušalac smešta različita dela u međusobnu komunikaciju. Zato treba istaći da se ova komunikacija nužno odvija u svetu slušaoca."[57] Tako je slušalac taj koji opaža intertekstualnu komunikaciju. On je medij kroz koji se ta komunikacija odvija. Na ovaj način, Čong pokušava da problematizuje *muziku za sto* u *Don Đovaniju* kao mesto gde se ukida zavesa između umetnika (pevača/glumca) i publike, naglašavajući da je ovaj Mocartov postupak ništa drugo nego preteča Brehtovog zahvata u teatru u kojem je uklonjen zid koji deli publiku od glumca.[58]

Jedan od najautentičnijih momenata u celokupnoj istoriji opere jeste početak *Don Đovanija*. U operi koja je gotovo u celosti napisana u vedrom durskom tonalitetu, harmonska veza I i VII stupnja de mola data već u prvim taktovima opere u startu izaziva nemir. Iako je, ubrzo zatim, uznemiravajući mol zamenjen De durom, tonični akord de mola je dao znak svog prisustva, objavivši da je predodređen da se ponovo pojavi u trenutku dramskog raspleta opere. Ovaj početak tonikom de mola u Čehovljevsko-Lotmanovskom (Антон Павлович Чехов; Юрий Михайлович Лотман) smislu, asocira na pušku koja se na početku neke drame, pripovetke ili filma prikazuje na zidu, i koja će do kraja morati i da opali.[59] Upravo je dolazak kamenog gosta praćen akordom de mola koji će zatim ostati trajno urezan u podsvesti gledaoca/slušaoca, kao večno saznanje o događaju koji se zbio pred njima i izvan domašaja njihovih želja ali i kao znak predskazanja neizbežne tragedije.

Upravo ovaj akordski 'blesak', kao skriveni okidač, repetiraće se samo još dva puta u operi, i to: 1) prilikom pojave Komandanta, odnosno u sceni dvoboja, i 2) kao

---

[57] Ibid., 34.

[58] Ibid., 30-32.

[59] Ovu čuvenu preporuku razmatra i Umberto Eko, tvrdeći da nije pravi problem u tome hoće li puška stvarno da opali, već to što upravo ne znamo hoće li pucnja i biti, te zbog toga zaplet dramske radnje dobija na težini. Eko smatra da otkriće da li je do pucnja do kraja došlo, i nije toliko vredan podatak, već da je potrebnije staviti glavni akcenat na „saznanje otkrića da se nešto dogodilo", i to „zauvek, na jedan određeni način, izvan domašaja čitaočevih želja". Cf. Umberto Eko, "O nekim funkcijama književnosti", u: *O književnosti*, Beograd, prevela: Milana Piletić, Beograd, Vulkan, 2015, 19.

vrhunac dramske radnje na samom kraju opere, uz dolazak kamenog gosta, kada najavljuje smrt protagoniste. Kroz 'motiv' de mola, koji je postao Don Đovanijev simbol (nazvan *don-đovanijevski akord*), publika 'proživljava' prethodnu uzburkanost dramskog toka.[60] Zato se sa pravom može postaviti pitanje o tome da li se kroz ovaj motiv emituje moralizatorska poruka koja potražuje ponovnu introdukciju moraliteta, ili je prikazani (zahtevani) moralitet samo banalna konvencionalnost kojoj se Don Đovani odupire[61] i čime 'trijumfalno', po poslednji put, upire prst u lice celokupnoj društvenoj zajednici?

Pre davanja odgovora na ovo pitanje, trebalo bi da se razmotri i značaj poslednjeg ansambla finala opere – scena koja nastupa nakon smrti Don Đovanija – a čije uključivanje u operu zavisi od aspiracija/interpretacije samog dirigenta; ukoliko dirigent odluči da izostavi ovaj deo, opera se onda završava smrću Don Đovanija. Alternativna rešenja kojima se može završiti *Don Đovani* ostavljaju operu otvorenom za različita izvođenja, a samim tim i za drugačije interpretacije opšte poruke/pouke. Na primer, u postavci Kraljevske operske kuće (The Royal Opera House) iz Londona iz 2015. godine, *Don Đovani* se završava smrću protagoniste – „Don Đovani odlazi u pakao i opera se završava".[62] Ovo odgovara Mocartovoj adaptaciji opere za bečku premijeru, održanu 1788. godine, kada je bila isključena celokupna finalna scena. Međutim, verzija koja je krajem oktobra 1787. godine izvedena na premijeri u Pragu, uključila je poslednju scenu koja, iako u dramaturškom smislu umanjuje naboj tragičnog događaja koji joj je prethodio, donosi snažnu moralističku kritiku od strane

[60] De mol je takođe najčešće upotrebljavani tonalitet duhovnog žanra rekvijema, koji predstavlja jedan od toposa smrti, poniznosti i stradanja. Ovaj topos je veoma upečatljiv kod žanra rekvijema i posebno je razmatran na primeru Mocartovog *Rekvijema* u de molu (K.626). Cf. Јана Димитријевић, "У потрази за значењима Реквијема Волфганга Амадеуса Моцарта", *Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи*, Музиколошке студије – зборници радова студената музикологије, св. 5/2014, Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 86. Ovo je još jedan od načina gde dolazi do prepoznavanja istog toposa u okviru različitih žanrova, ali uz zadržavanje njegovog važećeg statusa koji ima za interpretaciju. Tako je de mol, kao glavni tonalitet *Rekvijema*, a kojem je pripisan simbol smrti i tuge – koji je predstavljen retoričkim figurama kojima se aludira na stradanje i strah – prisutan još i u *Klavirskom koncertu* br. 20 u de molu (K.466) ali i u brojnim Mocartovim delima, među kojima se nalazi i *Don Đovani*.

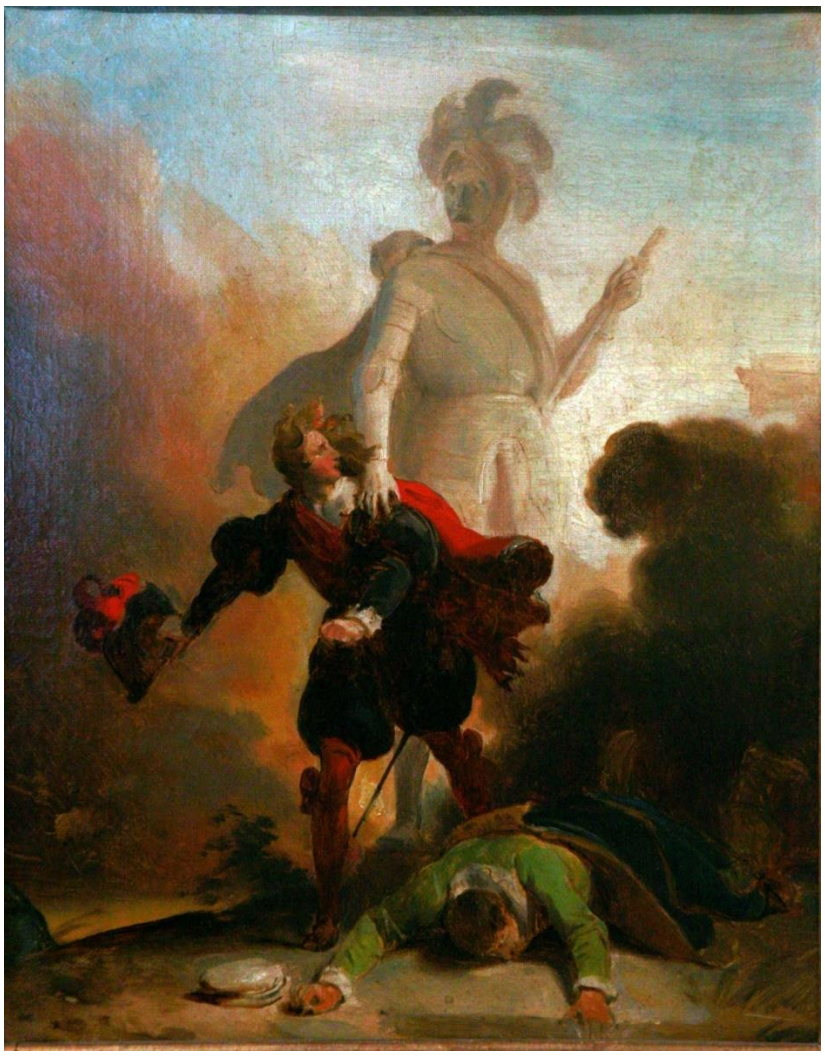
[61] Ingrid Rowrand, "Don Giovanni: And what communion hath light with darkness?", u: Lydia Goehr, Daniel Herwitz (ur.), *The Don Giovanni Moment – Essays on the legacy of an opera*, New York, Columbia University Press, 2006, 16.

[62] Rachel Beaumont, "The finale mystery: Ending Don Giovanni. Mozart's masterpiece has more than its fair share of alternative endings.", post od 11. juna 2015, na linku: http://www.roh.org.uk/news/the-finale-mystery-ending-don-giovanni

zajednice, koja, nakon što se oslobodi od opasnosti kojoj je bila izložena, nastavlja svoj 'bezbrižan' život. Mocart je izvanredno muzički rešio smenu ove dve scene, te je putem harmonskog jezika potpuno promenio dramski ambijent i kraj opere odveo u potpuno suprotnom smeru: iz tragičnog u veselo raspoloženje. Tako je tonika de mola, nad kojim se odvija Don Đovanijev 'odlazak' u plamenu, preinačena u dominantu Ge dura, na čijem svetlom fonu, okupljena i najzad bezbrižna zajednica, započinje moralizatorsku horsku numeru.

Otpadnik je ekskomuniciran, zajednica je sačuvana, drama postaje đokoza!

Ilustracija 2, Aleksandar Evarist Fragonar (Alexandre-Évariste Fragonard, 1780–1850), *Don Đovani* se suočava sa kamenim gostom, 1830-35 (Muzej lepih umetnosti, Strazbur)



4.3. Intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte* u sekstetu *Muzička šala*

4.3.1 Metajezik kao sredstvo intertekstualnog čitanja instrumentalne muzike

Otkrivanje intencionalnosti u 'čistoj'/instrumentalnoj muzici omogućilo je nove vidove interpretiranja muzičkog dela. Sam pristup, shvatanje i analiziranje ekspresije humora u svim njegovim implicitnim formama, značajno se razlikuje od onog u eksplicitnim formama, prvenstveno zbog tekstualne podloge koju ove druge sadrže. Taj pristup se oslanja na:

- sam naslov kompozicije (ukoliko je on, naravno, prisutan), a kroz koji kompozitor odmah na početku ukazuje na pojavu intencionalnosti i potencijalnih skrivenih strana interpretiranja, ali i na
- tehnički aspekt kompozicije, odnosno pokazatelje koji utiču na karakter i estetski doživljaj muzičkog dela.[63]

Prepoznavanje elemenata humora u neverbalnoj komunikaciji, u kojoj je, na primer, glavno sredstvo komuniciranja muzički jezik u kojem komuniciraju kompozitor i slušalac preko muzičkog dela, može se shvatiti i na način prepoznavanja tih elemenata u verbalnoj komunikaciji u kojoj verbalni (govorni) jezik predstavlja glavno sredstvo sporazumevanja. Tako se smatra da upotreba neočekivanih reči u književnosti izaziva začuđujuću ili, čak, smešnu reakciju, međutim, „u muzici, neočekivan akord proizvodi bilo divljenje, bilo odbojnost, ali nikada smeh".[64] Prethodna konstatacija se ipak treba uzeti sa rezervom, jer upravo ono što je začuđujuće – odnosno ono što ruši stereotipe ili zaobilazi nešto našta je uvo 'naviknuto', a što je kognitivni aparat spreman da obradi – može izazvati komične predstave (doživljaje). Na primer, muzički 'galimatijas', zastupljen u bilo kojoj muzičkoj komponenti, ali najpre u melodijsko-ritmičkoj, može proizvesti različite vrste humora, što će se u nastavku teksta upravo pokazati. Zato se postavlja pitanje kakve to karakteristike treba da ima instrumentalna muzika da bi se smatrala humorističkom? Na osnovu jedne od premisa Mejerove teorije humora u instrumentalnoj muzici, a koju su dalje sledili i drugi autori, humor podrazumeva

[63] Cf. Randal Moore, David Johnson, "Effects..., op. cit., 31.
[64] Alexander Brent-Smith, "Humour and Music", *The Musical Times*, Vol. 68, No. 1007, 1927, 21.

iznenadnu promenu očekivanog *pravca* kretanja muzičkog toka i prepoznatljivih modela po kojima su organizovane muzičke komponente (melodija, harmonija, ritam, boja i drugo). To znači da humor nastupa kao posledica nagle promene očekivanog sleda događaja.[65]

Zatim, elementi humora mogu biti locirani i unutar „metamuzičkih" slojeva, to jest, mogu se otkrivati tek uz pomoć „metamuzičkog" i „metareferentnog" („metareferencijalnog") aparata koji uključuje „samoreferencu" i „samorefleksiju" u muzici. Najintrigantnije, a ujedno i najzanemarenije polje muzičkog „metareferiranja" nalazi se u instrumentalnoj muzici. Upravo će ova platforma, koja svoje korene ima u teoriji književnosti, biti teorijski razmotrena u nastavku, a zatim i praktično primenjena na primeru Mocartovog seksteta – *Muzičke šale*. Tako će se na ovom primeru videti u kojoj meri su „metareferenca", „samoreferenca" i „samorefleksija" važne za instrumentalnu muziku, i kakva je svrha identifikacije „metamuzike" u imlicitnim muzičkim formama, odnosno onoga što bi se u Ekovom smislu nalazilo u okviru strategije „metanarativnosti".

Pored toga, u fokusu ovog dela studije se takođe nalazi i potencijalno prepoznavanje i tumačenje ukrštanja implicitnih sa eksplicitnim formama, odnosno nečega što otvara nove mogućnosti intertekstualnog tumačenja humora u instrumentalnoj muzici, i to kroz prizmu muzičko-scenskih (opere) ili scensko-muzičkih (*komedije del arte*) žanrova. Zahvaljujući ovakvom ukrštanju, izvršiće se jedno višeslojno intertekstualno i intermedijalno 'čitanje' humora, sa donjim, nosećim slojevima koje čine *komedija del arte* i opera *Don Đovani*, i krovnim nivoom, oličenim u sekstetu *Muzička šala*. Time se nastoji prokrčiti put jednom novom metodološkom okviru – novom pristupu tumačenja humora, koji bi sada integrisao tri žanrovsko-interpretativna nivoa, horizontalno (vremenski i žanrovski) različita, ali vertikalno (sadržajno i interpretativno) koherentna. Namera je uspostavljanje novih pokazatelja i kriterijuma u funkciji žanrovskog intertekstualnog umrežavanja i intermedijalnog ukrštanja, odnosno utemeljenje sveobuhvatnijih pristupa interpretacije instrumentalne muzike.

[65] Cf. Leonard B. Meyer, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, 32.

Koncept „metamuzike" označava muziku koja je „samorefleksivna", bilo kao medij, artefakt ili kao umetničko delo.[66] Postoje dva vida implicitne manifestacije „metareference" koje se suštinski razlikuju u pogledu kompozicionog postupka ili u pogledu izvođenja te muzike. Kada se govori o kompoziciono-tehničkim postupcima i formi, implicitna „metareferenca" može biti realizovana putem:

- procesa preosmišljavanja standardizovane prakse posredstvom 'iznenađenja', odnosno, iznenadnim i neočekivanim pojavama, u smislu iskoraka od tih standarda, bilo preko upadljivog nedostatka i/ili zaostajanja za standardnim modelom;
- 'intermuzičke reference', bilo u formi individualnih kompozicija ili u formi 'sistema reference' – referiranjem na istorijski ili kompozicioni stil ili referiranjem na individualne muzičke žanrove ili kompozicione tehnike i slično.[67]

Isto kao književna intertekstualnost, 'intermuzičke' reference mogu se pojaviti u različitim funkcionalnim varijantama: mogu biti kritičke ili nekritičke (kao „metareferenca"), ili se mogu fokusirati na 'pre-tekst' ili na delo u kojem se citat pojavljuje.[68] Međutim, ne mogu se sve 'devijacije' koje se uočavaju u muzičkom delu ili izvođenju smatrati „metareferencama"; one, kao 'akcidenti', mogu proizilaziti iz nespretnog poteza kompozitora. Sve ove 'devijacije' zavise od kulturnog, socijalnog i istorijskog okruženja i konteksta, kao i slušaočeve svesti o njima.[69]

---

[66] Muzikološka istraživanja novijeg datuma pokazuju tendenciju ka izjednačavanju termina „metamuzika" sa terminima kao što su „muzika o muzici", ili „muzička samorefleksivnost". Tako se prema pojedinim shvatanjima Betovenova klavirska sonata op. 31. br. 3 u Es duru može tumačiti kao sonata o sonati, dok se prema Mitmanu (Jörg-Peter Mittmann) termin „samorefleksivnost" može primeniti na Kagelovu (Mauricio Kagel) kompoziciju pod nazivom *Metakomad* („Metapiece", 1961). Cf. Werner Wolf, "Metafiction and metamusic: Exploring the limits of metareference", u: Winfried Nöth, Nina Bishara (ur.), *Self-Reference in the Media – Approaches to Applied Semiotics*, 6. Berlin, De Gruyter, 2007, 318.

[67] Ibid., 14.

[68] Ibid.

[69] Ibid., 16.

4.3.2. Muzički parametri kao elementi intertekstualnog interpretiranja značenja u *Muzičkoj šali*

Neobičan naslov Mocartovog seksteta *Muzička šala*, koji je inače pisan u žanru serenade ili divertimenta, u prvi plan istura potencijalnu „metamuziku". Taj potencijal dodatno pojačavaju pridodati podnaslovi kao što su *Sekstet za seoske muzičare*, *Muzika rudara* ili *Seoska simfonija*.[70] Sam naslov i podnaslovi samo su otvorili put daljem ispitivanju kompoziciono-tehničkih aspekata ovog dela, a tek sa njihovom analizom može se pokazati u kojem stepenu je sadržan humor, koji su izvesni pravci njegovog pružanja, na koga se humor odnosi i kome je namenjen. Konačni cilj ovakvog, naizgled hermeneutičkog tumačenja, jeste uspostavljanje intertekstualnih relacija između elemenata humora koji se čitaju unutar muzičkog sadržaja koga čine verbalni i neverbalni znakovi.

Specifičnim humorističkim naslovom i podnaslovima seksteta, autor, pored toga što ukazuje na princip igre/šale sa muzičkim jezikom, zauzima jedan specifičan ironizirajući stav u kojim upire satiričnu oštricu ka muzičarima, publici, stilu i ukusu. Ovim, više nego očiglednim 'migom', autor sam pokreće raspravu sa svetom u kojem se pojavljuje i egzistira muzičko delo i sa svakim interpretiranjem seksteta koji će nastupiti. Alfred Ajnštajn (Alfred Einstein) govori o *Muzičkoj šali* kao o izvanrednoj satiri na račun neveštog/neukog komponovanja, kojom je Mocart svesno uznemirio kosmički sistem 'perfekcije',[71] da bi nešto kasnije Folker Kališ (Volker Kalisch) kritički razmatrao isto delo u kontekstu između savršenstva i kiča u umetnosti.[72] Sekstet je dovršen 14. juna 1787. godine, samo par meseci pre održavanja premijere opere *Don Đovani* u Pragu 29. oktobra 1787, a Mocart ga je označio kao muzički divertimento za dve violine, violu, dve horne i kontrabas, koji se sastoji od četiri stava, i to: 1. *Allegro*, 2. *Menuetto*, 3. *Adagio cantabile* i 4. *Presto*.

Na ironičan način i kroz postojanje izvesnih 'devijacija', *Muzička šala* aludira na neuke kompozitore, istovremeno se obraćajući i izvođačima, ali i publici, kritikujući opšti ukus toga vremena. Time kompozitor predstavlja razmišljanje

---

[70] Irving Godt, "Mozart's Real Joke", *College Music Symposium*, Vol. 26, 1986, 28.
[71] Алфред Ајнштајн, *Моцарт - личност и дело*, Београд, Нолит, 1990, 271.
[72] Volker Kalisch, "Mozart und Kitsch: 'Ein musikalischer Spaß'?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23, No. 1, 1992, 60.

samog muzičkog teksta o sebi i svojoj prirodi, te time upliće svoj autorski glas putem „metanarativnosti". Iz pozicije Ekovih strategija interpretiranja, može se reći da se ovde preklapaju čak tri strateška svojstva – „metanarativnost", „dvostruko kodiranje" i „intertekstualna ironija". Dok se strategija „metanarativnosti" očitava isključivo na nivou muzičkog jezika (kompozicione tehnike i specifičnog orkestracionog rada) i muzičke forme, „dvostruko kodiranje" i „intertekstualna ironija" se kao strateške igre pojavljuju kako u verbalnoj ekspresiji, tako i u vidu neverbalnih znakova u partiturnom zapisu.

Muzički jezik seksteta prepun je upadljivih situacija koje nisu u skladu sa opšteprihvaćenim konvencijama kompozicione tehnike, orkestracije i forme toga vremena. Sama struktura dela ima nesvakidašnji raspored, gde je drugi stav pripao *Menuetu*, nakon kojeg sledi lagani *Adagio*. Svaki stav sadrži neke osobenosti koje mu daju „metamuzički" značaj, ali da li svaka „metamuzika" u instrumentalnoj formi mora biti humoristička? Odgovor na ovo pitanje je 'da', ali samo ukoliko je kritički funkcionalizovana. U suprotnom, ona može ležati na ozbiljnoj 'metasferi', posebno ako ima epistemološki ili didaktički značaj; zatim, ako se njom referira na neke određene situacije koje nemaju bezazlene posledice (na primer, na nemile događaje), ili na ljude iz prošlosti kojima se daje omaž. Pored muzički nerazvijene misli prve teme, banalne i istovetne ritmičke pratnje prvog stava, u ostalim stavovima su takođe prisutna nesvakidašnja kompoziciona rešenja i elementi koji pripadaju „duhu popularne muzike sa ulice, muzike sa repertoara seoskih i kafanskih bandi".[73]

Dalje, muzička „intertekstualna ironija" očitava se u vidu različitih kompoziciono-tehničkih, tematskih, strukturalnih i drugih referenci koje muzički jezik povezuju sa vanmuzičkim sadržajem, dok se istovremeno vrše intertekstualna i intermedijalna povezanost, ne samo sa elementima *komedije del arte*, već i sa turskom muzikom. Ova poslednja (muzička) referenca je posebno manifestovana u četvrtom stavu seksteta. Dok se u drugom stavu istovremeno javljaju groteska na herojsku fanfarnu muziku, zatim satira na (ne)vešto napisanu etidu za 'solo' violinu od strane

[73] Cf. Tijana Popović Mlađenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Muzikološke studije – disertacije, sveska 2, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 426.

quasi kompozitora, treći i četvrti stav predstavljaju parodiju na nespretne kompozitore ili stariju i početničku praksu muziciranja, koji se manifestuju u vidu nerazvijenog fugata i neusklađenog dvostrukog kontrapunkta.[74] Svakako, ne treba zaboraviti činjenicu da je poznavanje muzičkih tehnika i prepoznavanje stilskih karakteristika najznačajnije za prepoznavanje „intertekstualne ironije" i interpretaciju intertekstualnih muzičkih slojeva koji se očitavaju kroz tehnike, prakse i stilove), a preko kojih je moguće iščitavanje intertekstualnih relacija muzičkog sadržaja i značenja.

Uočavanje uličnog ambijenta i vreve koja dopire iz 'krčme', ovde nije samo puki subjektivni doživljaj, već sada dobija jedan daleko dublji kontekst. *Muzička šala* više nije samo jedna apstraktno zamišljena 'pobuna', već je to Mocartova živa tvorevina – zajednica neraskidivo povezanih i isprepletenih, a opet nezavisnih individua. Ovde instrument nije instrument, on se ne tretira samo kao izvor koji proizvodi zvuk, već postaje 'živa slika' koja diše, misli i kazuje. Slike koje nam se obraćaju, nalik su na scene u kojima su se nekada nadmudrivali Don Đovani, Leporelo, Dona Ana, Dona Elvira, Komandant i drugi likovi iz *Don Đovanija*, odnosno Flavio, Izabela, Pantalone, Arlekin, Kapetan Spaventa, Kolombina i drugi stanovnici *komedije del arte*.
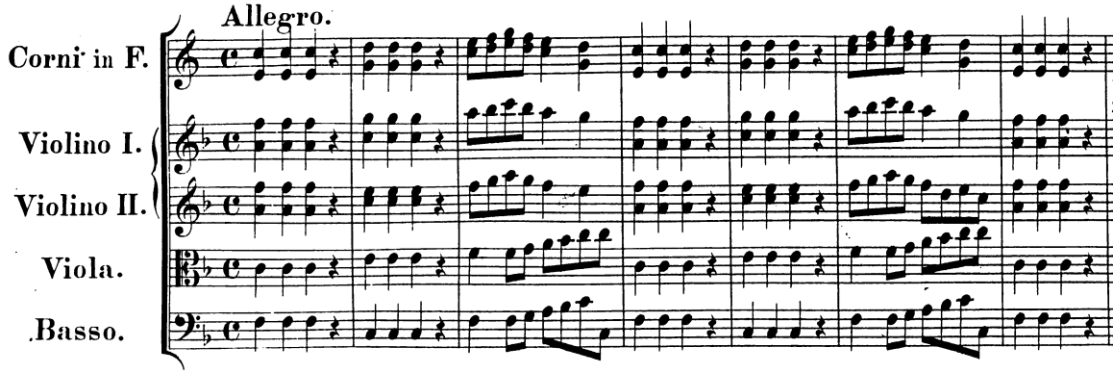
Scenario *Muzičke šale* ima sve elemente da postane scenario *drame đokoze* ili *komedije del arte*. To pokazuje razvoj njegovog dramskog toka, sa vrlo jednostavnom i nepretencioznom temom, u kojoj se, ekspozicijom motiva od tri takta, na sceni odmah pojavljuju svi učesnici. Još uvek niko od učesnika ne preuzima primat, a tek nakon ponovljenog motiva (datog u trotaktu), počinje postepeno izdvajanje uloga, i naziranje, reklo bi se, svih karakterističnih likova *komedije del arte*. Celokupnim prvim stavom, koji je sonatnog oblika i znatno manjih dimenzija od uobičajenih dimenzija prvog stava, dominira prva tema asimetrične strukture od sedam taktova izvajana u kružnom (cikličnom) obliku, gde je njen početak ujedno i njen kraj. Nastup prve teme Irvin Got (Irving Godt) naziva „pratnjom bez melodije",[75] koja je

[74] Ibid.
[75] Cf. Irving Godt, "Mozart's Real...", op. cit., 29.

organizovana kao svojevrsni beskrajni kanon na principu 'lošeg' fraziranja (primer broj 11).

Primer 9

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß"), K. 522, prvi stav (t. 1–7)



Ako bi se ekspozicija prvog stava intertekstualno tumačila u kontekstu *komedije del arte*, onda bi ona mogla da se tumači kao 'muzička scena' na kojoj se predstavljaju likovi koje zastupaju instrumenti u ansamblu. Već od motivskog razvoja prve teme (takt 7), a posebno u mostu (takt 12–16), instrumenti, ili u ovom slučaju likovi, počinju da se izdvajaju. Nastup druge teme (takt 20) donosi dijalog između prve i druge violine, u kojem prva violina započinje udvaranje kroz istrajnu figuru albertinskog basa (što je neobično za najviši instrument), naspram prateće druge violine koja joj se postepeno približava. Za Mocarta dve violine postaju par – poput dueta saglasnosti u operi, a priča koju oni proživljavaju predstavlja glavnu okosnicu prema kojoj su svi drugi likovi podređeni. Ovo nisu samo zaljubljeni Flavio (solo violina), koji se nameće kao centar kome sve gravitira, i Izabela (prateća violina), koja mu se, još uvek nesigurna i naivna u ljubavi, postupno približava, već se ovde uspostavlja odnos između dominantnog ljubavnika (Don Đovanija) i svih onih dama koje konstantno ka njemu gravitiraju (Dona Ane, Dona Elvire i Cerline).
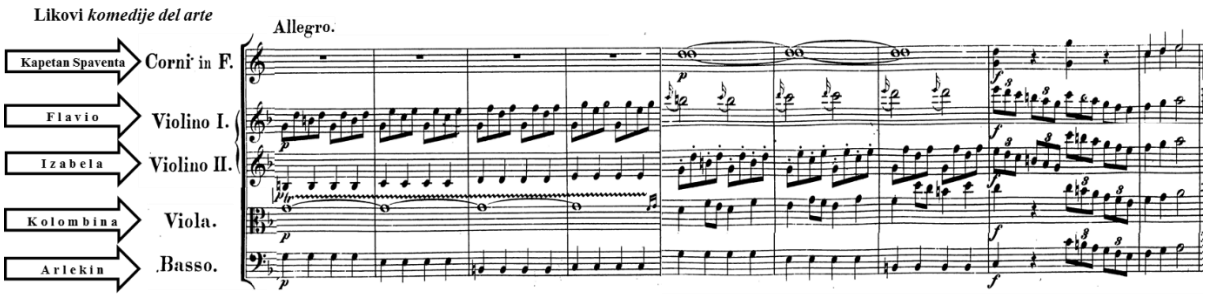
I, kakva bi to društvena zajednica bila kada se pored ovih centralnih ličnosti ne bi nalazio neki sluga (kontrabas) i subreta Kolombina (viola) iz *komedije del arte*, odnosno Leporelo i Cerlina iz opere *Don Đovani*, što ovoj sceni omogućava specifičan vid interpretiranja, i to, u Dženksovom i Ekovom smislu reči, preko strateškog

svojstva „dvostrukog kodiranja". Na način „dvostrukog kodiranja", ova scena ima dualnu prirodu, gde se na jednoj strani obraća manjinskoj publici koja raspoznaje kodove koji otkrivaju elemente *komedije del arte* i opere *Don Đovani*, ali i one kodove, koji zadovoljavaju potrebe šire slušalačke publike.

Svi likovi koje je moguće tumačiti posredstvom intertekstualnog čitanja se na veoma karakterističan način predstavljaju, uz izbor muzičko-izražajnih sredstava koja ih realistički dočaravaju. Viola ovde ima jedan jedini ton koji je ornamentiran kroz četiri takta, da bi se zatim nešto slobodnije, u vidu kontrapunkta, približila glavnim instrumentima koji prezentuju zaljubljene. I kako bi dramski tok postao dinamičniji, na scenu stupaju horne, i to u registru koji razdvaja i širi opseg između dve violine, odnosno sa tendencijom remećenja i udaljavanja zaljubljenih. Ova scena bi mogla predstavljati reminiscenciju na scenu iz *Don Đovanija* u kojoj se pojavljuje Komandant, otac Dona Ane, u želji da zaštiti svoju ćerku i ukloni je od okrutne požude njenog ljubavnika.

Primer 10

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß"), K. 522, prvi stav, početak 2. teme (t. 20–28)

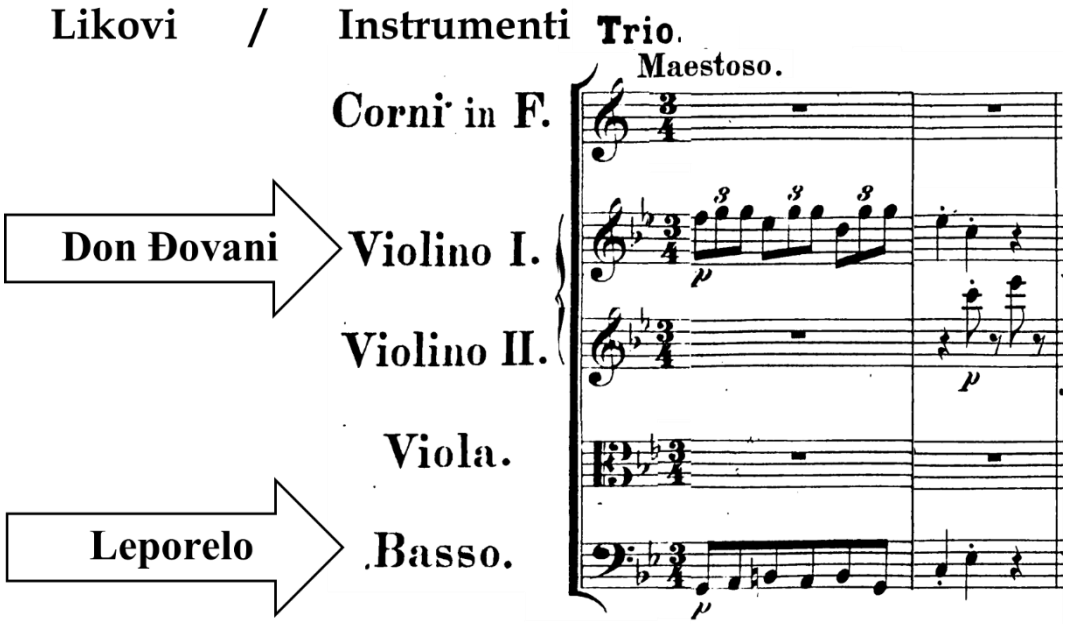


Sam izbor instrumenata sa dve horne, i kontrabasom umesto violončela, potvrđuje nameru da se ova društvena zajednica proširi. Upravo ovi instrumenti na najbolji način parodiraju i slikaju pojedine likove, odnosno njihove karaktere. Tu je Arlekin/Leporelo, koji je na momente upečatljivo psihološki individualizovan, ali i jedan od onih likova koji, kao u *komediji del arte*, imaju najveći prostor za improvizaciju. Bas koji peva Leporelo, ponekad brbljivo negoduje svome gospodaru (nalik deonici bufo basa), kao u triju drugog stava. U ovakvim slučajevima, bas sledi

deklamacioni stil pevanja, koji u *Muzičkoj šali*, aktiviranjem muzičke komponente artikulacije ili skokovitošću melodijske linije, imitira kontrabas. Parodijski tretman instrumenta i humorističnost ove scene pojačavaju i stakato tonovi violine (primer broj 13).

Primer 11

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß"), K. 522, *Trio* iz drugog stava, (t. 20–28)
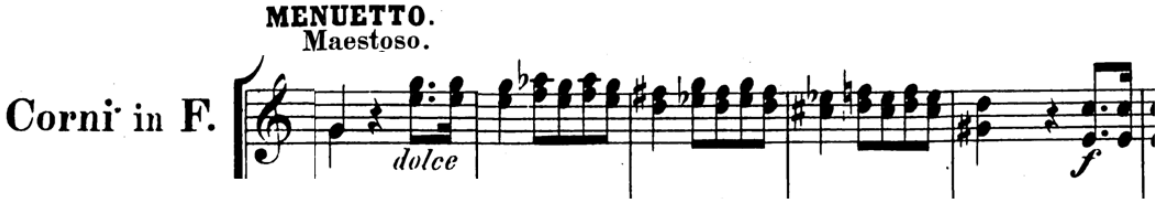


Horne tokom cele kompozicije imaju posebnu ulogu u iskazivanju dosetki, i to pre svega u atipičnim harmonskim i melodijskim konstelacijama. Tako se odmah u mostu ekspozicije prvog stava javljaju sazvučja oktave (t. 17–19), ali i sazvučja umanjenih intervala (umanjena terca i umanjena kvinta – t. 18–20), a neretko se, kao što je to slučaj u *Menuetu* drugog stava, hromatskim pokretima na rastojanju terci između prve i druge horne, upućuje na problem intonativne (ne)sinhronizacije sa drugim instrumentima, kao i između njih samih (primer 14).[76] I kao da ova kratka, intonativno 'poremećena' i strukturalno nezavisna scena, predstavlja jedan laci koji

[76] U finalu seksteta, horne imaju lovački topos sa izrazitim ritmom što nalikuje na Kapetana Spaventu koji se pravi važan sećajući se svojih podviga iz prošlosti.

izvode brbljivi starci u disonantnom saglasju i u nameri da razdvoje ljubavnike što dalje jedne od drugih.

Primer 12

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß"), K. 522, *Menuet* iz drugog stava (t. 16–20)



Duhovitost, a ne kič unutar seksteta, dolazi do izražaja tek kada ovo delo posmatramo kao Mocartovu fikciju, odnosno kao nešto što nije napisao on, već neko drugi. To je izmišljeni 'preambiciozni' heroj, kapelmajstor malog gradskog orkestra – prva violina, koji izvodi svoj sopstveni divertimento, ali od prevelike želje i radosti, potpuno je nesvestan ukusa koji očekuju prosvećeni i istančani aristokratski pokrovitelji.[77] Neuspeh kompozitora, izvođača ili muzičkog dela u smislu ispunjenja očekivanih rezultata, ovde čini samu srž humora.[78]

Dispozicijom muzičara (kompozitora i izvođača) i publike toga vremena, Mocart nije samo ilustrovao tadašnje vreme, već je poslao dalekosežniju poruku u budućnost. Ova poruka danas poprima dvosmislenu konotaciju. Zato se može postaviti pitanje o tome da li je Mocart uputio ironiju parodiranjem na neuvežbane i nesposobne kompozitore/izvođače, ili se satirično podsmevao ukusu toga vremena, odnosno publici koja je bila u stanju sve da prihvati. Na taj način, „metareferenca" ovde dobija funkcionalni značaj, kao kritika savremene prakse ili kao kritika 'bezlične' publike. Ovim se otvara još jedna strana tumačenja intertekstualne produktivnosti i to kao strateško svojstvo „dijalogizma" u kojem kompozitor poziva

[77] Na sličan način kritiku opšteg ukusa publike na satiričan i ironizirajući način koriste Hugo fon Hofmanstal i Rihard Štraus u *Arijadni na Naksosu*, pokazujući da viši bečki građanski stalež baš i nema senzibilitet, niti strpljenja za visoku umetnost i uvažavanje muzike i kompozitora, što potvrđuje i *ad hoc* zamena programa i neumesni zahtev kompozitoru od skorojevića – bečkog građanina-plemića. Cf. Predrag, I. Kovačević, "Ples mitova..., op. cit., 14.

[78] Cf. Irving Godt, "Mozart's Real...", op. cit., 28.

publiku (tadašnju, sadašnju i buduću) da mu se pridruži u vođenju dijaloga o muzici i muzičkom ukusu.

Humor u *Muzičkoj šali*, kao što je bio slučaj i u *Don Đovaniju*, teži da se na pojedinim mestima kreće putanjom na kojoj se susreću ozbiljnost i komičnost. Nigde nisu prisutnija međužanrovska preplitanja – „samorefleksija", kao u trećem stavu *Adagio*. „Samorefleksija" se ovde manifestuje dvostruko, i oba načina ispoljavanja prolaze kroz vizuru 'ozbiljnog', te se može reći da ovde i humor postaje 'ozbiljan'.
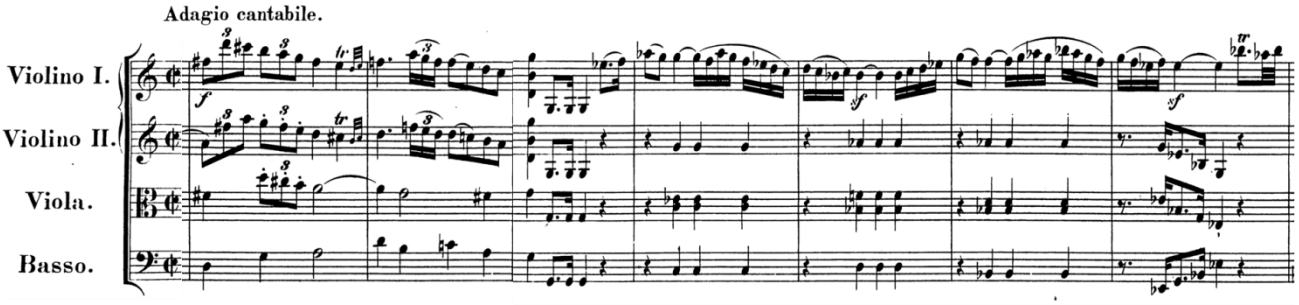
U trećem stavu horne se povlače, i ostaju četiri gudačka instrumenta, čime se problematizuje svest o razvoju kamernog žanra, tačnije kvarteta, koji je tokom XVIII veka doživeo ogromnu ekspanziju i progresiju, i to u žanrovskom, stilističkom, estetskom, kompozicionom, izvođačkom, ali i socijalnom pogledu. Ovde se kvartet koristi kao medij kroz koji se šalje poruka. Treći stav je suptilna kavatina, i priprema raspleta drame. Solistički instrument, koji je u najvišoj lagi (u ovom slučaju je to prva violina), asocira na ženski lik – na sopran čija arija 'plače' (slično grofičinoj ariji *Gde su* / „Dove sono") iz Figarove ženidbe ili pak ariji Dona Ane, *Nemoj mi reći* („Non mi dir"), što sve govori u prilog tome da su se ovde sudarili komičan i ozbiljan sadržaj.

Da li može da se ospori tvrdnja da je Mocart svesno uneo tragične elemente u ovu ariju, kao što je to slučaj sa posmrtnim maršem i njegovim teškim ritmom, nad kojim se povijaju melodijski lukovi koje turobno iznosi 'bolećiva' boja soprana/prve violine. Dok u prvom slučaju („samorefleksija" sa žanrom kvarteta), humor ima didaktičku ulogu, u drugom slučaju (referiranje na ariju) se, po uzoru na Natijeovu (Jean-Jacques Nattiez) klasifikaciju, može konstatovati postojanje estetske interpretacije humora – estetski humor.[79] Interesantan je i harmonski obrt koji prethodi 'posmrtnom maršu', gde se nakon kadence (u 34. taktu) očekuje tonika De dura, međutim tada nastupa promena tonskog roda: de mol se ubrzo utapa u Ge dur, čija tonika, potom, postaje dominanta ce mola, tonaliteta posmrtnog marša (primer broj 15).

[79] Prema Natijeovoj klasifikaciji postoje dve vrste humora: poietički humor, i estetski humor, dok se uopšteno smatra da humor nikada ne može biti neutralan. Cf. Rossana Dalmonte, "Towards...", op. cit., 168.

Primer 13
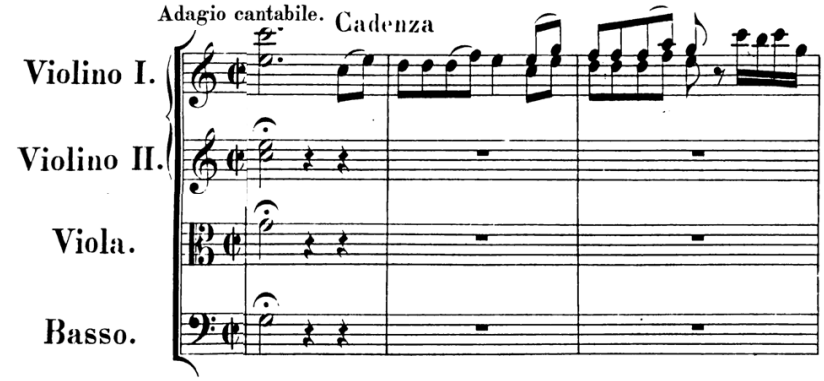
V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß"), K. 522, treći stav *Adagio* (t. 34–40)



Nastup rečitativa, u vidu solističke kadence, koji je sve vreme bio pripreman kavatinom, još jednom samo potvrđuje intermedijalnu vezu instrumentalnog sa operskim žanrom, a što se u konceptu „metamuzike" označava kao međužanrovska refleksija – „samorefleksija".[80] Muzički tok ovog 'rečitativa' poprima virtuozni izraz i postaje neka vrsta barokne tokate za violinu (upotrebom skrivenog dvoglasa, registarskih preloma i drugog), čime Mocart parodira stare majstore i učeni stil.

Primer 14

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß"), K. 522, treći stav *Adagio* (t. 63–65)



Slično ansamblima u scenskim i muzičko-scenskim žanrovima, u kojima svaka ličnost ostaje dosledna svom karakteru, upravo u četvrtom stavu *Muzičke šale*,

[80] Sličan primer „samorefleksije", gde kamerni žanr referira na operski, nalazimo u petom stavu Betovenovog kvarteta op. 130, gde kavatina priprema nastup *quasi* rečitativa (t. 40).

svaki instrument na način individualnog ispoljavanja muzičkog materijala, ima svoj nezavisni položaj, verno ističući svoje osobine. Sada su, kao i u finalu i raspletu dela/drame, na okupu sve ličnosti na istom mestu i u međusobnoj interakciji.

Vrhunac snage, koju poseduje implicitna muzička forma, isplivava na površinu na samom kraju seksteta, gde se, sintezom muzičko-izražajnih/harmonskih (politonalnost) i dramskih elemenata (finalni ansambl sa likovima), izlazi iz okvira očekivanog/klasičnog završetka muzičko-dramskog toka. *Don Đovanijev* kraj, koji se odigrava van klasičnih principa drame (Don Đovanijev odlazak u plamenu), u muzičkom pogledu u potpunosti je u skladu sa principima harmonsko-tonalnog mišljenja (tonalitet de mola). Međutim, mesto gde Mocart 'razgrađuje' ove principe jeste kraj *Muzičke šale*. Ovde se ispoljava specifičan vid humora u vidu kadence koja predstavlja akordski i tonalni 'galimatijas'. Pred poslednja tri takta dolazi se do promene predznaka, gde svaki instrument/'glas'/lik teži da se tonikalizuje u svom 'prirodnom' okruženju, odnosno centru kojem (tonalno) gravitira (primer broj 17). Ovakav vid 'nasilja' završne kadence, pored toga što nastoji da zbuni slušaočevu svest, naviknutu na jedan sasvim specifičan kraj muzičkog toka, može se tumačiti i kao osvajanje novog muzičkog jezika, jezika koji se tek oformio u muzici XX veka.

Na ovaj način, anticipiranjem inovatorskih ('avangardnih') kompozicionih rešenja, Mocart započinje jednu intertekstualnu igru sa budućim kompozitorima kod kojih će ovakav muzički jezik postati uobičajena kompozitorska praksa. Zatim, ovakav akordski 'galimatijas' i oslobađanje svakog tona na samom kraju kompozicije, može se posmatrati i iz aspekta karnevala i karnevalesknog, gde dolazi do suspenzije hijerarhijskih odnosa, prohibicija, privilegija, normi i svega drugoga. I upravo krajnja kadenca kompozicije koja je podržana takvom suspenzijom, referira na oblike parodije, travestije, ironije, burleske, karikature, grimase kao i na oblike ponašanja kao što su ponižavanje, ruganje, ismevanje, nipodaštavanje, imitiranje i drugo.

Raspravu o 'avangardnim' muzičkim sredstvima koje su kompozitori ranijih epoha unosili u muzički jezik, na provokativan način poveo je Teodor Adorno (Theodor W. Adorno), koji pretpostavlja da je „kompozitore već davno pre preloma

dvadesetog veka, disonanca primamljivala i da su se od nje suzdržavali samo zahvaljujući konvenciji da zvukovi budu izraz subjektivne patnje, čime sekstet *Muzička šala* dobija mnogo veći značaj nego šala u nekakvoj ekscentričnoj igrariji."[81]

Ukoliko bi se tekst *Muzičke šale* posmatrao iz aspekta dijaloškog 'sučeljavanja' muzičkih tekstova (što je objašnjeno u potpoglavlju "Od teksta do muzičkog (inter)teksta. Muzički 'poligoni' za igru tekstova"), moglo bi se konstatovati da on (muzički tekst), zbog svog naprednog i slobodno tretiranog muzičkog jezika, dobija status *anticipatora* kojem su, ukoliko se muzika bude progresivno razvijala, otvoreni horizonti budućeg muzičkog ('avangardnog') pisma i konteksti u kojima će on biti nastanjen.

Takođe, ceo četvrti stav seksteta predstavlja paradigmatičan primer osvajanja slobode i na planu forme, kompoziciono-tehničkih postupaka i muzičko-izražajnih sredstava, što se može potvrditi i ukoliko se poslužimo teorijom toposa u muzici. Naime, Metju Hed (Matthew Head) zauzima stav da, kroz mimikriju, lažno predstavljanje i bezličnost, Mocartova turska muzika zadobija status scenskog aktera preko kojeg se odlazi u drugi identitet, u onaj, koji odbacuje prefinjenost, i koji preko „karnevalske maske", doživljava radost inverzije.[82] Topos turske muzike (stil *ala turka*) se u sekstetu *Muzička šala* reprezentuje u poslednjem stavu izobličenog marševskog ritma, gde se sintezom muzičko-izražajnih/harmonskih (politonalnost) i dramskih elemenata izlazi iz okvira očekivanog/klasičnog završetka muzičko-

---

[81] Cf. Theodor, W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, 177. Adorno podvlači Mocartovu neodoljivu strast ka disonanci, ne samo u *Muzičkoj šali*, već i u drugim delima, što je upravo dovelo do toga da njegov stil savremenicima bude čudan. Ibid. Za Adorna je disonanca od samog početka bila nosilac značenja za sve što je potpadalo pod tabu poretka, dok se njome ispoljavao nagon koji je bio cenzurisan. I pored toga što je težnja kompozitora ka emancipaciji disonance pratila sveukupnu građansku muziku počev još od Venoze (Gesualdo da Venosa) i Baha, Mocartov sekstet *Muzička šala* predstavlja 'ranu' anticipaciju upravo onog jezika koji će karakterisati avangardne kompozitore poput Stravinskog. Ibid., 178.
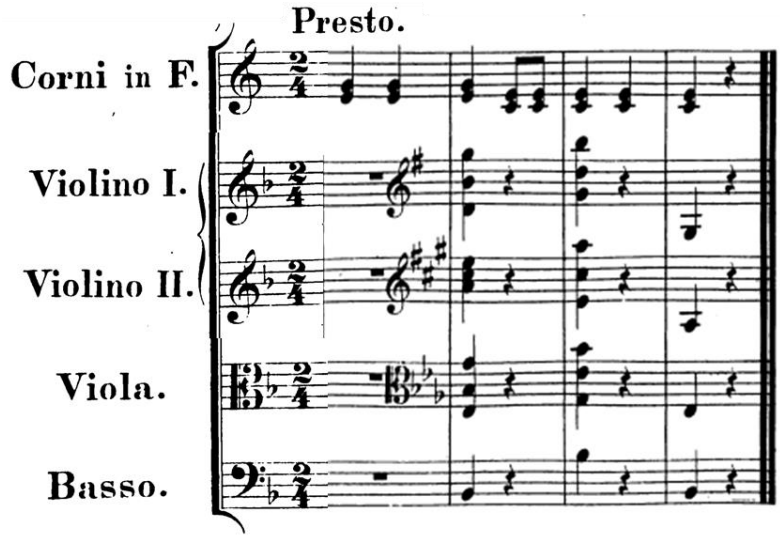
[82] Cf. Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, London, Royal Musical Association, 2000, 91. Ono što potvrđuje povezanost između karnevala, maskarade i drugih oblika prikrivanja i turske muzike, jeste sižejna osnova Mocartove pantomime (K. 446/416d), koju je napisao za Bečki karneval 1783. godine. U pantomimi učestvuju četiri lika koja dolaze iz čarobnog sveta *komedije del arte*, a priča je zasnovana na borbi između trojice muškarca (Arlekina, Pjeroa i starca doktora) koji se, nadmudrujući jedan drugog, bore za osvajanje koketne Kolombine. U jednom delu skice za *Pantomimu* nazire se pretnja Turaka koja je uperena ka Kolombini (u skladu sa konkurencijom između njenih udvarača), čime *Pantomima* posredno, preko tematike i elemenata *komedije del arte*, referira na *Otmicu*, stvarajući još jednom intertekstualnu relaciju između muzičkih žanrova.

dramskog toka. Ovde, kao i u drugim stavovima seksteta, mnogobrojna ponavljanja jednostavnog muzičkog materijala izgledaju kao da se želi obesmisliti jasna i utvrđena klasičarska ravnoteža, a što se upravo nastoji uraditi putem toposa turske muzike, pri čemu se prepoznaje još jedan vid ispoljavanja intertekstualnih relacija.

Tako je žanr marša (i marševski ritam) ovog stava potpuno poremećen promenom akcenta na drugi, nenaglašeni deo takta, kao i konstantnim dinamičkim osciliranjem između forte i pijano dinamike – ne samo između fraza već i unutar njih poput naglih upada bučnog '*tutti*-ja'– ili jednostavnim melodijsko-ritmičkim modelima, koji, kroz učestale promene, donose specifičnu dinamiku transformacija što intenzivira (usporava i ubrzava) harmonski ritam. Takođe, kao tipična obeležja turske muzike ovde se prepoznaju specifične melodijske linije u kojima se nalaze brojni predudari i trileri koji su nekad doneseni na violini, a ponekad zvukom horne.

Primer 15

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß"), K. 522, četvrti stav (t. 246-249)



Na osnovu svih pokazatelja iz prethodnog potpoglavlja, *Muzička šala* krije mnoge intertekstualne reference koje se isključivo na način intertekstualnog čitanja mogu i intertekstualno interpretirati. Pored naziva i podnaslova seksteta koji predstavlja „intertekstualnu ironiju", u muzičkom jeziku ovog dela nalaze se „metamuzički" nivoi koji prizivaju kamerne žanrove prošlih epoha ili otkrivaju

'manjkavosti' kompozitorske prakse, čime se Mocart kritički odnosi ka muzičkom ukusu toga doba. Ipak, ako ovaj divertimento pronalazi sličnosti sa divertimentom iz finala drugog čina *Don Đovanija*, u kojem se Don Đovaniju servira poslednja večera uz zvuke živog orkestra *muzike za sto*, onda bi ova kompozicija takođe mogla da se tumači kao jedna scena iz *komedije del arte* u kojoj su instrumenti i njihov muzički jezik zastupnici likova (poput glumaca i igrača u instrumentalnom/muzičkom teatru). Pored ovih identifikovanih intertekstualnih relacija, u *Muzičkoj šali* su locirani brojni toposi turske muzike, čime je ovde, na način interpretiranja „dijalogizma" kao strateškog svojstva, prepoznat Mocartov dijalog sa orijentom.

5. *EGZODA* – POLIFONIJA INTERTEKSTUALNOG ČITANjA

Kako krčiti nove puteve koji se pred nama naziru, ukoliko iza sebe nismo ostavili utabane staze čije smo strmine i padove negde u nama sačuvali? O nekim stazama smo samo slušali, o nekima maštali! Jedne smo selektivno odstranili, druge trajno zadržali... Treće nostalgično dozivamo/li.

Čini se da dozivanje prošlih vremena nikada nije bilo tako glasno kao što je to danas. Jačina tog dozivanja ne zavisi samo od poznavanja prošlosti već i od mašte koja tu prošlost može da ovaploti. I kao što otkopavanjem arheoloških slojeva kopamo sve dublje (i dublje) u istoriju – uobičajeno je da ćemo ispod jednog arheološkog nalazišta pronaći drugo koje je još starije od prethodnog – tako zadiranjem u prošla vremena bivamo još više odgurnuti u ona koja su prvima prethodila.

Najčešće do ovih udaljenih svetova (i onih iza njih) možemo doći putem (pisanog) traga koji je o/za njima ostavljen. Tragovi su, kao i druge materijalne (i nematerijalne) stvari, podložne promeni, i ukoliko se ne održavaju, ne neguju i ne štite, postoji opasnost da će ostati neprimetni, zaboravljeni, pogrešno iskorišćeni ili, u najgorem slučaju, uništeni. Pisani tragovi se prenose kroz vreme i iz epohe u epohu, bivaju okupani zracima svetlosti koju na njih baca novo vreme. Na isti način, novi tragovi koji nastaju pisanjem, koriste odsjaje tragova svojih prethodnika, prisvajajući ih, ponavljajući ih i utapajući ih u svetlost kojom su obasjani.

Prateći tragove prethodnih vremena suočavamo se sa prošlošću, vodimo dijaloge sa tradicijom i preispitujemo svoju sudbinu. Oni nam takođe pokazuju 'dvosmerni' pravac na osnovu kojeg može nastati 'vremenski vakuum' u kojem obitava sav onaj nasleđeni humus ali i anticipacija svega onoga što će tek nastupiti. Smatramo da su na sličan način razmišljali i Bahtin, Kristeva, Bart, Eko i svi oni autori sa kojima smo vodili nadahnute dijaloge, od kojih smo apsorbovali kreativne ideje i pristupe, pozajmili pragmatična metodološka uputstva i čije smo aplikativne alate primenili u cilju ispitivanja mogućih intertekstualnih čitanja elemenata *komedije del arte* u 'vremenskom vakuumu' u kojem su nastali opera *Don Đovani* i sekstet *Muzička šala*.

„Divna je ljubav živih prema mrtvima."

Ono sa čime smo ušli u igru otkrivanja tragova i elemenata prošlosti jeste to da, razgledanjem različitih površina jednog teksta podstičemo druge tekstove na komunikacijski proces, kao i da tekst ostaje uvek otvoren i nikada dovršen značenjski sistem. Pored toga što svaki tekst može voditi dijalog sa istorijom, religijom, filozofijom, kulturom ili umetničkom kreacijom, on takođe može dijalogizirati i sa receptivnom stranom subjektivnog doživljaja koji je determinisan intelektualnim, mentalnim, iskustvenim ili nekim drugim vrednostima pojedinca. Na taj način, i kontekst u kojem se struktura javlja, postaje takođe tekst koji je, iz sociološkog aspekta, kulturološki uslovljen.

Nije retko da čujemo nečiju ispovest u kojoj se muzici priznaje (moć) da upravlja njime, i to na psihološkom (mentalnom), emocionalnom ali i na somatskom nivou. Upravo je univerzalnost muzike njena najveća vrlina prema kojoj se ona ne odvija jedinstveno na individualnom planu svakog slušaoca. Zato je Muzika *Čarolija*. „U toj se Čaroliji živi slobodno, lepo ludo..." Ispod je *Besmrtna*. „Možeš da maštaš. Izmišljaš..."

Kao i svaki drugi tekst, muzički tekst vodi dvostruki dijalog, kako sa drugim muzičkim tekstovima, tako i sa celokupnom materijalnom i nematerijalnom kulturno-duhovnom zaostavštinom. Ipak, ono što u najvećoj meri određuje muzički tekst, jeste njegova intencionalnost, koja može da se razmatra na tri nivoa. Iz intencionalne strane kompozitora, teksta ali i iz intencionalne strane slušaoca/interpretatora čija je namera (*intentio intertextualitatis*) da svoje muzičko znanje dovede u vezu sa muzičkim tekstom.

Oblici i elementi humora u muzici predstavljaju važno sredstvo u sprovođenju i realizaciji intencionalnog čina. Takođe, smatramo da je korišćenje elemenata humora prilikom interpretiranja muzičkog dela, važan vid intencionalnog čina. Ipak, intencionalnost u interpretaciji mora biti praćena argumentovano potkrepljenim iskazima i konstatacijama.

Nastojanja u ovoj studiji su se upravo odnosila na argumentovano nuđenje jedne nove interpretacije dva Mocartova ostvarenja. Tako su trasirani mogući izvori

uticaja na operu *Don Đovani*, prema kojima oni leže u pozorišno-muzičkim žanrovima prethodnih epoha od kojih je najplodonosniji resursni potencijal pružila *komedija del arte*. Na drugoj strani, identifikovanje i tumačenje elemenata iste scensko-muzičke forme u sekstetu *Muzička šala* vršeno je putem uspostavljanja jedne nove intertekstualne žanrovske korelacije koja je ovoga puta zasnovana ne samo na ukrštanju dva žanra – *komedije del arte* i seksteta - već na jednoj poližanrovskoj i polimedijalnoj komunikacionoj osnovi gde jedni žanrovi prolaze kroz filtere drugih, ostavljajući u njima svoje prepoznatljive obrise. Elementi i likovi opere *Don Đovani* su zaposeli kamerni medij, stvorivši unutar instrumentalnog žanra svojevrsnu muzičko-scensku dramu. Slikovite predstave odnosa likova koji nam se u sekstetu obraćaju „nalik su na scene u kojima su se nekada razigrano nadmudrivali Don Đovani, Leporelo, Dona Ana, Dona Elvira, Komandant i drugi likovi iz *Don Đovanija*, odnosno Flavio, Izabela, Pantalone, Arlekin, Kapetan Spaventa, Kolombina i drugi stanovnici *komedije del arte*".

Na način intertekstualnog tumačenja elemenata i oblika humora u muzici mogli smo da prepoznamo elemente *komedije del arte* u operi *Don Đovani* i sekstetu *Muzička šala*. Tako, Mocartovo muzičko-scensko ostvarenje nije posmatrano samo kao težnja da se kroz ironiju, satiru, parodiju i druge oblike humora, uspostave novi društveni odnosi ili revidiraju stari, već da se ukaže i na prisustvo drugih (skrivenih) funkcija humora, čime su se u operi istovremeno konfrontirale i stopile napetosti koje reflektuju komično i tragično, kao dve emotivno-psihološke suprotnosti.

Sve prepoznate karakteristike, koje potiču iz *komedije del arte*, u *Don Đovaniju* su filtrirane i presvučene spoljnim (scenografijom, kostimografijom i slično), i obogaćene unutrašnjim ambijentom (muzikom, libretom, glumom, interpretacijom i drugo). Najveći upliv elemenata *komedije del arte* pronalazi se u ulozi njenih likova, koji, ponovo probuđeni, postaju glavni nosioci humora. Kompleksnost pojedinih likova, kao što je slučaj sa *Don Đovanijem*, predstavlja problemsko mesto u otkrivanju porekla njegovog karaktera. Međutim, došlo se do zaključka da su upravo promenljivost karaktera, i prilagodljivost svim situacijama i društvenim staležima, omogućili Don Đovaniju da jedini poseduje moć mimezisa svake od tri grupe tipiziranih likova iz *komedije del arte*. I pored toga što je on simbol seksualne moći,

Don Đovani se javlja i u vidu karikature koja oponaša predstavnike zaljubljenih (*Innamorati*). Iako neprestano zastupa društveno-političku provokaciju, ponekad maskiran 'rekonstruiše' prošlost, izazivajući tada preostale dve grupe likova (starce i sluge).

„Samo ga nisi još otkrio."

I kao što u *Don Đovaniju* nedvosmisleno čujemo eho *komedije del arte*, *Muzička šala* je u operskom žanru, a posredno i u *komediji del arte*, pronašla nepresušno vrelo izražajnih sredstva, koja su na transparentan, ali i skriven način, manifestovana u spoljašnjem svetu. *Muzička šala* je Šala oštra kao britva, drska kao preteća bolest, repetirana poput puške (pogledati fusnotu 157, *prim. aut*), ona je simfonija toplog seoskoga doma koja je likovima opere i *komedije del arte* srdačno otvorila vrata. Jer da nije njih, ni ona ne bi bila ekstravagantna i intertekstualno ironična. Ulaznica za nju je odlazak u udaljenu prošlost. Iz nje dopiru zvuci sa venecijanske karnevalske ulice. Ona ispušta mirise koji podstiču otvaranje naše senzualnosti egzotičnom '-putovanju'- po Orijentu. Sav taj intertekstualni vakuum koji tvori, stvara osećaj da nam je u isto vreme privlačna i odbojna.

.... izlazak hora sa scene!

Mogu da pretpostavim da ste već negde čuli da se „većina nas više identifikuje sa epohom renesanse, nego sa današnjicom, što je naše jednokratno bekstvo u bolji svet"!?

Ipak, ubeđen sam da je najveći deo vas, čitajući ovaj moto, makar i na trenutak, osetio duh zajedništva i Veru u (naše) zajedničko putovanje! Rekao bih da se po ovom geslu prepoznajemo, razumemo, cenimo, želimo, volimo...

A Vama, koji želite samostalno da se ukrcate na kruzer koji će zaploviti u neka druga (prošla ili buduća) vremena, dajem u ruke Vremeplov, uveren da je on upravo stvoren za Vas i da je čekao sve ovo vreme da ga upotrebite.

Vama posebno želim svu sreću na izabranom putovanju! Malo je takvih kao Vi! Gotovo da sam siguran da sam samo jedanput imao priliku da se sretnem sa Vama! Sa Vama, sa kim se opraštam uz prvi akord de mola!

6. LITERATURA

Adorno, Theodor, W.: *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit. 1968.

Ајнштајн, Алфред: *Моцарт – личност и дело*. Београд: Нолит. 1945/1990.

Allanbrook, Wye Jamison: *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press. 1983.

Ammon, Frieder von: "Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre". У: Bernhart, Walter, Wolf, (ур.). *Werner Self-Reference in Literature and Music*. Word and Music Studies. Amsterdam/New York: Rodopi. 2010, 65-85.

Apollonio, Mario: *Povijest Komedije dell' Arte*. Preveo: Čile, Frano. Zagreb: Centar za kulturnu delatnost. 1985.

Арнаутовић, Јелена: "Фантазијски принцип у карневалима". *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*. IX. број 21. 2012, 125-138.

Barry, Barbara R.: "The Spider's Strategem: The motif of Masking in Don Giovanni". *Opera Journal* 29. No. 2. 1996, 38-55.

Barthes, Roland: "The Death of the Author". У: *Image – Music – Texte*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press. 1977.

Beaumont, Rachel: "The finale mystery: Ending Don Giovanni. Mozart's masterpiece has more than its fair share of alternative endings.". Post od 11. juna 2015, na linku:
http://www.roh.org.uk/news/the-finale-mystery-ending-don-giovanni

Brent-Smith, Alexander: "Humour and Music". *The Musical Times*. Vol. 68. No. 1007. 1927, 20-23.

Brockett, Oscar, Ball, Robert J.: *The Essential Theatre*. 8th Edition. Boston MA. Boston: Wadsworth Publishing. 2004.

Brown, Howard M., Stein, Louise K.: *Glazba u Renesansi*. Preveo: S. Tuksar. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 2005.

Bukofzer, Manfred F.: *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company inc. 1947.

Bužinjska, Ana, Markovski, Mihal, Pavel: *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik. 2009.

Chandos Booklet: *Croce Giovanni (1557–1609). Carnevale Veneziano: Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnevale & Triaca Musicale*. Il Fagiolini. CHAN 0665.

Chong, Nicholas Junkai: "Music for the Last Supper: The Dramatic Significance of Mozart's Musical Quotations in the Tafelmusik of Don Giovanni". *Current Musicology*. No. 92. 2011, 7-52.

Commedia dell'arte – a study guide for students for the improvisational theater style „Comedy of skills". На линку:
http://fliphtml5.com/fhye/uouh/basic

Culler, Jonathan: *The Pursuit of Signs: Semiotics. Literature. Deconstruction*. Ithaca/New York: Cornell University Press. 1981.

Dalhaus, Karl: "Muzička estetika". *Treći program*. Zima. 1972, 419-508.

Dalmonte, Rossana: "Towards a Semiology of Humour in Music". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 26. No. 2. Zagreb: Croatian Musicological Society. 1995, 167-187.

De Sosir, Ferdinand: *Kurs opšte lingvistike*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 1996.

Derrida, Jaques: *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press. 1997/1967.

Димитријевић, Јана: "У потрази за значењима Реквијема Волфганга Амадеуса Моцарта". *Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи*. Музиколошке студије – зборници радова студената музикологије. Св. 5/2014. Београд: Универзитет уметности у Београду. Факултет музичке уметности.

Dolar, Mladen: "If music be food of love". I deo. Prevela: T. Marković. *TkH. Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*. Broj 4. Beograd. 2002, 152-168.

Dolar, Mladen: "If music be food of love". II deo. Prevela: T. Marković. *TkH. Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*. Broj 6. Beograd. 2003, 82-98.

Eco, Umberto: *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. The Tanner Lectures On Human Values. Delivered at Clare Hall. Cambridge University. March 7 and 8. 1990.

Eko, Umberto: "Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja". У: *O književnosti*. Prevela: Milana Piletić. Beograd: Vulkan. 2015.

Eko, Umberto: "O nekim funkcijama književnosti". У: *O književnosti*. Prevela: Milana Piletić. Beograd: Vulkan. 2015.

Fabbri, Paolo: *Monteverdi*. Cambridge/New York: Cambridge University Press. 1994.

Farahat, Martha: "On the staging of Madrigal Comedies". *Early music History*. Vol. 10. 1991, 123-143.

Farahat, Martha: "Villanescas of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'Arte". *Performance Practice Review*. Vol. 3. No. 2. 1990.

Fidler, Alison: "Montaža: poređenje Ibzen i Jelinek". У: *Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili stubovi društava*. Brošura za predstavu *Nora*. Reditelj Snežana Trišić. JDP. Sezona 14/15. 8-15.

Frow, John: "Intertextuality and ontology". У: Worton, Michael, Still, Judith (yp.). *Intertextuality – Theories and Practices*. Manchester & New York: Manchester University Press.1990, 1-44.

Gadamer, Hans, Georg: *Istina i metoda – osnovi filozofske hermeneutike*. Sarajevo: Veselin Masleša. 1978.

Gadol, Joan K.: "Did Woman Have a Renaissance". У: Bridenthai, Renate, Koonz, Clandia (yp.). *Becoming Visible: Woman in European History*. Boston: Houghton Mifflin Co. 1977, 175-201.

Gallarati, Paolo, Herklotz, Anna: "Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos". *Cambridge Opera Journal*. Vol. 1. No. 3. 1989, 225-247.

Gavito, Cory M.: *Carlo Mailanuzzi's Quarto Scherzo and Climate of Venetian Popular Music in the 1620s*. Thesis prepared for the Deegre of Master of Music. Denton. Texas: University of North Texas. 2001.

Gillis, Trevor: "Don Giovanni @ Metropolitan Opera, Live in HD". *In Review*. Post od 25. oktobra 2016, na linku:
https://www.operasense.com/don-giovanni-review-metropolitan-opera/

Grout, Donald J., Palisca, Claude V.: *The History of Western Music.* VI edition. New York**:** W. W. Norton. 2001.

Gwyneth Ross, Sarah: *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*. Cambridge: Harvard University Press. 2009, 193-194.

Glass, Wayne A.: *The Renaissance Italian Madrigal Comedy: A Handbook for Performance. Tucson*. Arizona: The University of Arizona. 2006.

Godt, Irving: "Mozart's Real Joke". *College Music Symposium*. Vol. 26. 1986, 27-41.

Graham, Allen: *Intertextuality*. London/New York: Routledge. 2000.

Hammond, Clare: "The relevance of Edward Said's theory of Orientalism to Mozart's Die Entführung aus dem Serail". У: *British Postgraduate Musicology*. Volume 8. Emmanuel College. Cambridge: University Of Cambridge. 2006. На линку: http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm8/bpm8-authors.html

Head, Matthew: *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. London: Royal Musical Association. 2000.

Heartz, Daniel: "*Don Giovanni:* Conception and Creation". U: Thomas Bauman (ur.). *Mozart* s *Operas*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1990, 157-178.

Heartz, Daniel: "Goldoni, Don Giovanni and the Dramma Giocoso". *The Musical Times*. Vol. 120. No. 1642. 1979, 993-998.

Heartz, Daniel: "The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera". *Proceedings of the Royal Musical Association*. Vol. 104. 1977, 67-78.

Herwitz, Daniel: "Kierkegaard Writes His Opera". У: Goehr, Lydia, Herwitz, Daniel (yp.). *The Don Giovanni Moment*. *Essays on the legacy of an opera.* New York: Columbia University Press. 2006, 119-136.

Henke, Robert: *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.

Hufnagel, Erwin: *Uvod u hermeneutiku*. Preveo: Filip Grgić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada. 1993.

Hunter, Mary: "Some Representations of *Opera Seria* in *Opera Buffa*". *Cambridge Opera Journal* 3. No. 2. 1991, 89-108.

Jenks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy. 1977.

Jenks, Charles: *What is Post-Modernism?*. London: Art and Design, 1986.

Jovanović, Smiljka: *Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. 2015.

Juvan, Marko: *History and Poetics of Intertextuality*. Indiana: Perdue University Press. 2008. Citirano prema: Sretenović, Dejan, S.: *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu. Filozofski fakultet. 2012, 8.

Juvan, Marko: *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga. 2013.

Kalisch, Volker: "Mozart und Kitsch: 'Ein musikalischer Spaß'?". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 23. No. 1. 1992, 43-60.

Katritzky, M. A.: *The Art of Commedia: A Study in the* Commedia Dell'Arte *1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam/New York: Rodopi. 2006, 360

Katritzky, M. A.: "The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents". *Early Theatre, A Journal Associated with the Records of Early English Drama*. Vol. 11/2. 2008, 142.

Kennard, Joseph S.: *Masks and Marionettes*. New York: The Macmillan Company. 1935.

Kierkegaard, Soren: *Ili Ili*. Sarajevo: Veselin Masleša. 1979.

Klein, Michael L,: *Intertextuality in Western Art Mu*sic. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 2005.

Koren-Bergamo, Marija: *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka*. Magistarski radovi. knjiga 3. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. Fakultet muzičke umetnosti. 1985.

Ковачевић, Предраг И.: "Поигравање топосима. Значај турског топоса у интерпретацији опере Отмица из сараја". У: Каран Гордана (ур.). *Музиколошке студије – Зборници радова студената музикологије. Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ*. Београд: Универзитет уметности у Београду. Факултет музичке уметности. Катедра за музикологију. 2017, 10-33. На линку: https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske_publikacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evroska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf

Ковачевић, Предраг И.: "Интертекстуалност и елементи комедије дел арте у музици". У: Каран Гордана (ур.). *Музиколошке студије – Зборници радова*

студената музикологије. *Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ*. Београд: Универзитет уметности у Београду. Факултет музичке уметности. Катедра за музикологију. 2017, 257-276. На линку: https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske_publikacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evroska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf

Kovačević, Predrag I.: "Ples mitova. Arijadna i Don Juan u plesu za život. Opera u operi i tonska poema Richarda Straussa". *Muzika – časopis za muzičku kulturu*. godina XVIII. broj 2. 2014, 8-36.

Kristeva, Julia: *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press. 1980.

Kristeva, Julia: *Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. Points Essais. 1969.

Kristeva, Julija: "Problemi strukturiranja teksta". *Delo*. XVII. br. 1. januar. 1971, 23-39.

Kvas, Kornelije: *Intertekstualnost u poeziji*. Beograd: Zavod za udžbenike. 2006, 16. Цитирано према: Лукић, Злата: "Књижевност и историја од Аристотела до историографске метафикције". *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*. Година IX. број 21. 2012, 37-48.

Lachmann, Renate: "Intertekstualnost kao konstitucija smisla – *Petrograd* Andreja Belog i 'tuđi' tekstovi". У: Maković, Zvonko i dr. (yp.). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 1988, 75-108.

Lippman, Edward A.: *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Vol. III. *The Twentieth Century*. Aesthetic in Muisic *Series* No. 4. Vol. III. New York: Pendragon Press. 1990.

Loft, Abram: "The Comic Servant in Mozart's Operas". *The Musical Quarterly*. Vol. 32. No. 3. 1946, 376-389.

Lowenthal, David: "Past Time, Present Place: Landscape and Memory". *Geographical Review*. Vol. 65. No. 1. 1975, 1-36.

MacNeil, Anne: "Commedia dell'Arte". У: Stanley, Sadie (yp.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan. 2006.

MacNeil, Anne: *Music and Women of the Commedia dell' Arte in the Late Sixteenth Century*. New York/Oxford: Oxford University Press. 2005.

Масникоса, Марија: "Драматуршка условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*". *Музички талас*. 4. 1996, 64.

Медић, Ивана Н.: "Ирониja, сатира, пародија и гротеска у стваралаштву Алфреда Шниткеа". У: Пајић, Сања, Каначки, Валерија (ур.). *Паганско и хришћанско у ликовној уметности & сатира у музици*. Зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Српски језик, књижевност, уметност. Књига 3. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац. 2014, 73-86.

Meyer, Leonard B.: *Emotion and meaning in music. Chicago*: University of Chicago Press. 1956.

Monelle, Raymond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press. 2000.

Moore, Randal, Johnson, David: "Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western ArtMusic". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. No. 149. Pioneering Inquiry in the New Century: Exemplars of Music Research. Part II. Champaign: University of Illinois Press on behalf of the Council for Research in Music Education. 2001, 31-37.

Noske, Frits: *The Signifier and the Signified – Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Martinus Nijhoff. 1977.

Palisca, Claude V.: *Barokna glazba*. Preveo: S. Tuksar. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 2005.

Pavličić, Pavao: "Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled". У: Maković, Zvonko i dr. (yp.). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 1988, 157-195.

Perišić, Periša: "Šta se dogodilo s Elfridom Jelinek ili razvojni put Nore Helmer (dramaturški intro)". *Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili stubovi društava*. Brošura za predstavu *Nora*. Reditelj Snežana Trišić. JDP. Sezona 14/15. 5-7.

Perrino, Denise, Buono, Vanessa, Wilson, Matthew R.: *Commedia dell'Arte: Curriculum Guide*. Fiction of Fools Theatre Company of Washington DC. 2011. На линку:
http://www.factionoffools.org/includes/Curriculum%20Guide%202011.pdf

Perl, Benjamin: "Mozart in Turkey". *Cambridge Opera Journal*. 12. 3. 2000, 219–235.

Pirrotta, Nino: "*Commedia dell' Arte* and Opera". *The Musical Quarterly*. Vol. 41. No. 3. Jul. 1955. 1995, 305-324.

Plavša, Dušan: "Intentionality in Music". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 12. No. 1. Zagreb: Croatian Musicological Society. 1981, 65-74.

Popović Mlađenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 2009.

Popović Mlađenović, Tijana: "Music has a Vision – Listening to Others and Oneself through it". U: Seebas, Tilman, Veselinović-Hofman, Mirjana, Popović Mlađenović, Tijana (yp.). *Identities: The World of Music in relation to Itself* Belgrade: Faculty of Music. 2012, 35-48.

Popović Mlađenović, Tijana: *Muzičko pismo*. Drugo izdanje. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 2015.

Popović Mlađenović, Tijana: "Improvisation as a call for communication". *New Sound – International Magazine for music*. 32. II / 2008, 24-31.

Поповић Млађеновић, Тијана, Стефанија, Леон "Музички текст као полифони траг другости". *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*. 54. Нови Сад: Матица српска. 2016, 57–79.

Rabinowitz, Peter, J.: "*What's Hecuba to Us?* The Audience's Experience of Literary Borrowing". У: Suleiman, Susan, R., Crosman, Inge, (yp.). *The Reader in the Text – Essays on Audiance and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press. 1980.

Ratner, Leonard: *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books. 1980, XIV.

Ravel, Jeffrey S.: "Review of Virginia Scott's The Commedia Dell' Arte in Paris 1644–1697.". *Theatre Journal*. Vol. 44. No. 4. 1992, 563-568.

Ристивојевић, Марија: "Бахтин о карневалу". *Етноантрополошки проблеми*. Год. 4. Св. 3. 2009, 197-210.

Robinson, Michael F.: *Opera pre Mocarta*. Preveo: D. Ilić. Beograd: Studio Lirica. 2004.

Русе, Жан: *Мит о Дон Жуану*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 1995.

Rowrand, Ingrid: "Don Giovanni: And what communion hath light with darkness?". У: Goehr, Lydia, Herwitz, Daniel (ур.). *The Don Giovanni Moment – Essays on the legacy of an opera*. New York: Columbia University Press. 2006, 1-19.

Sheinberg, Esti: *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the Music of Dmitry Shostakovich*. Aldershot/Burlington: Ashgate. 2000.

Silbiger, Alexander: "Chaconne". У: Stanley, Sadie (ур.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan, 2006.

Sretenović, Dejan, S.: *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu. Filozofski fakultet. 2012.

Sterling, Charles: "Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New Series. Vol. 2. No. 1. 1943, 11-32.

Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art. 2011.

Šuvaković, Miško: *Postmoderna* (73 pojma). Beograd: Narodna knjiga / Alfa. 1995.

Tylus, Jane: "Women at the Windows: 'Commedia dell'arte' and Theatrical Practice in Early Modern Italy". *Theatre Journal*. Vol. 49. No. 3. 1997, 323-342.

Веселиновић–Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике. 2007.

Вуксановић, Ивана: *Хумор у српској музици 20. века*. Музиколошке студије – Монографије. Београд: Универзитет уметности у Београду. Факултет музичке уметности. 2015.

Utterback, Sylvia Walsh: "Don Juan and the Representation of Spiritual Sensuousness". *Journal of the American Academy of Religion*. Vol. 47. No. 4. Oxford: Oxford University Press. 1979, 627-644.

Wilson, Rita: "The Space(s) of Hypertext Fiction". *Alternation*. 9. 2. 2002, 35-51.

Winifried, Smith: *The Commedia dell'arte – A Study in Italian Popular Comedy*. New York: The Columbia University Press. 1912.

Wolf, Werner: "Metafiction and metamusic: Exploring the limits of metareference". У: Nöth, Winfried, Bishara, Nina (yp.). *Self-Reference in the Media*. Approaches to Applied Semiotics 6. Berlin: De Gruyter. 2007, 303-324.

Wolf, Werner: "Metamusic? Potentials and Limits of 'Metareference' in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart's Ein musicalischer Spaß*)". У: **Wolf**, Werner, Bernhart, Walter (yp.) *Self-Reference in Literature and Music. Word and Music Studies*. 11. Amserdam/New York: Rodopi. 2010, 1-32.

Internet adresa

http://www.tim-shane.com/commedia-archives.htm

http://digital.library.mcgill.ca/featherbook/images/tavola110.JPG

Partiture i klavirski izvod

http://www.cpdl.org/wiki/images/7/7a/Malvezzi_O_fortunato_a_30.pdf

Mozart, W. A.: *Don Giovanni. An Opera in Two Acts*. Vocal Score. Including *Secco Recitativo.* New York: G. Schirmer, Inc.

Mozart, W. A.: *Ein musikalischer Spaß*. für 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner, Köch-Verz 522. Serie 10/13. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881.

Indeks imena

A
Abate, Kerolin (Carolyn Abbate), 89(fn)
Adorno, Teodor (Theodor W. Adorno), 131, fn. 198
Ajnštajn, Alfred (Alfred Einstein), 122
Akvinski, Toma (Tommaso d'Aquino), 26(fn)
Alanbruk, Vaja Džejmson (Wye Jamison Allanbrook), 114
Andreini, Virdžinija (Virginia Ramponi Andreini), 68, 71
Andreini, Đovani Batista (Giovan Battista Andreini), 68
Andreini, Izabela (Isabella Andreini), 54, 55, 72
Anri III od Francuske, 77, 78
Anri IV, 58
Ariosto, Ludoviko (Ludovico Ariosto), 51
Aristofan (Ἀριστοφάνης), 50
Armani, Vinćenca (Vincenza Armani), 71

B
Bah, Johan Sebastijan (Johann Sebastian Bach), 34, 45, 60(fn), 132
Bahtin, Mihail (Михаил Михайлович Бахтин), 15, 20, 23, 24, 27, 28, 32, 41, 135
Bajron, Džordž Gordon (George Gordon Byron), 95(fn)
Bardi, Đovani (Giovanni de Bardi), 69
Bart, Rolan (Roland Gérard Barthes), 15, 19, 23, 135
Bartok, Bela (Béla Viktor János Bartók), 45, 64
Beklin, Arnold (Arnold Böcklin), 76
Belini, Vinčenco (Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini), 76
Bembo, Pjetro (Pietro Bembo), 51
Beolko, Anđelo (Angelo Beolco, Il Ruzzante), 51
Berg, Alban (Alban Berg), 64
Betoven, Ludvig van (Ludwig van Beethoven), 45, 90, 91, 121, 130
Bifi, Karlo (Carlo Biffi), 105(fn)
Bokačo, Đovani (Giovanni Boccaccio), 51
Botičeli, Sandro (Sandro Botticelli), 76
Brams, Johanes (Johannes Brahms), 34, 90
Buzoni, Feručo (Ferruccio Busoni), 62, 88

C
Carlino, Đozefo (Gioseffo Zarlino), 69, 72
Cezare, Đulio (Giulio Cesare Monteverdi), 68

Č
Čaplin, Čarli (Charlie Chaplin), 63
Čarls II, 78
Čong, Nikolas, 15, 116
Čehov, Anton Pavlovič (Антон Павлович Чехов), 116

D
Dalhaus, Karl (Carl Dahlhaus), 30(fn)
Dalmonte, Rozana (Rossana Dalmonte), 83(fn), 87(fn), 129(fn)
Dante, Aligijeri (Durante degli Alighieri), 26(fn), 42(fn)
da Ponte, Lorenco (Lorenzo Da Ponte), 79
Dargomižski, Aleksandar Sergejevič (Александр Сергеевич Даргомыжский), 80
de Moline, Tirso (Tirso de Molina), 94
de Nitis, Đuzepe (Giuseppe De Nittis), 62
Debisi, Klod (Claude Debussy), 64
Derida, Žak (Jackie Derrida), 19, 36
Diltaj, Vilhelm (Wilhelm Dilthey), 80
Dišan, Marsel (Marcel Duchamp), 37(fn)
Doni, Đovani Batista (Giovani Battista Doni), 105(fn)
Doniceti, Gaetano (Gaetano Donizetti), 76
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (Фёдор Михайлович Достоевский), 26(fn)

Dž
Dženks, Čarls (Charles Jencks), 15, 41, 125
Džojs, Džejms (James Joyce), 26(fn)
Džonson, Ben (Benjamin Ben Jonson), 51

E
Efrem, Mucio (Muzio Effrem), 69
Eko, Umberto (Umberto Eco), 15, 41, 84, 85, 87(fn), 116(fn)
Eliot, Tomas Sters (Thomas Stearns Eliot), 38
Ensor, Džejms (James Ensor), 62

F
Fereti, Đovani Domeniko (Giovanni Domenico Ferretti), 62
Fiorili, Tiberio (Tiberio Fiorili), 57(fn)
Fore, Gabrijel (Gabriel Fauré), 64
Forkel, Johan Nikolaus (Johann Nikolaus Forkel), 81(fn)
Fragonar, Aleksandar Evarist (Alexandre-Évariste Fragonard), 118
Friš, Maks (Max Rudolf Frisch), 95(fn), 99(fn)

Frojd, Sigmund (Sigmund Freud), 39

G
Gabrijeli, Frančesko (Francesco Gabrielli), 72, 105(fn)
Gadamer, Hans-Georg (Hans-Georg Gadamer), 24
Galupi, Baldazare (Baldassare Galuppi), 92, 93(fn)
Givicani, Alesandro (Alessandro Ghivizzani), 69
Goci, Karlo (Carlo Gozzi), 79
Goldoni, Karlo (Carlo Goldoni), 72, 92, 93, 109(fn), 112
Goncaga, Vićenco (Vincenzo II Gonzaga), 69(fn)
Gris, Huan (Juan Gris), 62

H
Hajdn, Jozef (Franz Joseph Haydn), 93(fn)
Hačion, Linda (Linda Hutcheon), 89(fn)
Haten, Robert (Robert S. Hatten), 89(fn)
Hed, Metju (Matthew Head), 132
Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), 30(fn)
Hiler, Ferdinand fon (Ferdinand von Hiller), 34(fn)
Hitler, Adolf, 39
Hofman, Ernst Teodor Vilhelm (E.T.A. Hoffmann), 95(fn)
Hofmanstal, Hugo fon (Hugo von Hofmannsthal), 25(fn), 128(fn)
Huml, Johan Nepomuk (Johann Nepomuk Hummel), 34

I
Ibsen, Henrik (Henrik Johan Ibsen), 26(fn), 27(fn), 39
Ingarden, Roman (Roman Ingarden), 31

J
Jelinek, Elfrida (Elfriede Jelinek), 38
Juvan, Marko, 20(fn), 21(fn), 22(fn), 25(fn), 26(fn)
Jusupov, Benjamin (Benjamin Yusupov), 44

K
Kazanova, Đakomo Đirolamo (Giacomo Girolamo Casanova), 94
Kališ, Folker (Volker Kalisch), 122
Kavalijeri, Emilio (Emilio de Cavalieri), 70, 73
Kalo, Žak (Jacques Callot), 67(fn)
Kant, Imanuel (Immanuel Kant), 30(fn)
Kasti, Đambatista (Giambatista Casti), 86(fn)
Kastiljone, Baldasare (Baldassare Castiglione), 51

Kiton, Baster (Buster Keaton), 63
Kvas, Kornelije, 21
Kjerkegor, Soren (Søren Kierkegaard), 15, 95
Kiriko, Đorđo de (Giorgio de Chirico), 76
Koren-Bergamo, Marija, 87
Košut, Džozef (Joseph Kosuth), 13
Kremer, Lorens (Lawrence Kramer), 89(fn)
Krečmar, Herman (Hermann Kretzschmar), 82
Kristeva, Julija (Julia Kristeva), 15, 19, 20, 21, 23, 22, 24, 135
Kroče, Đovani (Giovan Croce), 72, 73

L
Landi, Stefano (Stefano Landi), 60, 61
Lenau, Nikolaus (Nikolaus Lenau), 95(fn), 99(fn)
List, Franc (Franz Liszt), 90
Lojd, Harold (Harold Lloyd), 63
Loren, Kristina (Christine of Lorraine), 58
Lotman, Jurij (Юрий Михайлович Лотман), 116
Luj XIV, 78
Lutoslavski, Vitold (Witold Lutosławski), 34

M
Maler, Gustav (Gustav Mahler), 45
Makijaveli, Nikolo (Niccolò di Bernardo dei Machiavelli), 51
Manconi, Alesandro (Alessandro Francesco Tommaso Antonio Manzoni), 43(fn)
Mediči, Eleonora, 69
Mediči, Ferdinand, 58, 73
Mediči, Marija, 58
Meknil, Ana (Anne MacNeil), 53, 74, 105
Merulo, Klaudio (Claudio Merulo), 69
Mijo, Darijus (Darius Milhaud), 64, 88
Miro, Žuan/Huan (Joan Miró i Ferrà), 76
Mocart, Volfgang Amadeus (Mozart, Wolfgang Amadeus), 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 57, 60, 74, 76, 77, 79, 80, 83, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137
Molijer, Žan Batist Poklen (Jean-Baptiste Poquelin, Moliere), 51, 56(fn), 75, 76, 95(fn)
Monel, Rejmond (Raymond Monelle), 36
Monteverdi, Klaudije (Claudio Monteverdi), 60(fn), 68, 69(fn), 72(fn), 74(fn), 105(fn)
Mošeles, Ignjac (Isaac Ignaz Moscheles), 34
Musolini, Benito, 39

N
Niče Fridrih Vilhelm (Friedrich Wilhelm Nietzsche), 26(fn)
Noske, Fric (Frits Noske), 102, 104

P
Pergolezi, Đovani Batista (Giovanni Battista Pergolesi), 57
Perl, Bendžamin (Benjamin Perl), 103(fn)
Pikaso, Pablo (Pablo Picasso), 62
Pirota, Nino (Nino Pirrota), 72, 91
Pisimi, Vitoria (Vittoria Piisimi), 71
Plaut (Titus Maccius Plautus), 50
Plavša, Dušan, 83(fn), 84
Prokofjev, Sergej (Сергей Прокофьев), 90, 91
Purbus Mlađi, Frans (Frans Pourbus dit le Jeune), 51
Puškin, Aleksandar Sergejevič (Александр Пушкин), 95(fn)

R
Rabinovic, Piter (Peter J. Rabinowitz), 38(fn)
Rahmanjinov, Sergej (Сергей Васильевич Рахманинов), 64
Ratner, Leonard (Leonard Ratner), 81
Rifater, Mišel (Michael/Michel Riffaterre), 13
Rikoboni, Luiđi (Luigi Riccoboni), 78
Rosi, Salomone (Salomone Rossi), 69
Rosini, Đoakino (Gioacchino Antonio Rossini), 57
Rubens, Peter Paul (Peter Paul Rubens), 69(fn)
Ruse, Žan (Jean Rousset), 94

S
Salijeri, Antonio (Antonio Salieri), 86(fn)
Sarti, Đuzepe (Giuseppe Sarti), 40, 110
Seneka (Lucius Annaeus Seneca), 50
Sezan, Pol (Paul Cézanne), 62
Skala, Flamino (Flaminio Scala), 51
Skot, Virdžinija (Virginia Scott), 57(fn)
Skruton, Rodžer (Roger Scruton), 29, 87(fn)
Soler, Martin i (Vicente Martín y Soler), 40, 110
Somov, Konstantin (Константин Сомов), 62
Sretenović, Dejan S., 32(fn), 37(fn)
Stravinski, Igor (Игорь Стравинский), 64, 88, 90, 132(fn)
Striđo, Alesandro (Alessandro Striggio), 69

Š
Šajnberg, Esti (Esti Sheinberg), 89, 90
Šekspir, Vilijam (William Shakespeare), 26(fn), 42(fn), 51, 77, 78
Šenberg, Arnold (Arnold Schoenberg), 63, 88
Šimanovski, Karol (Karol Szymanowski), 64
Šlajermaher, Fridrih (Friedrich Schleiermacher), 80
Šnitke, Alfred (Альфред Гарриевич Шнитке), 45
Šo, Džordž Bernard (George Bernard Shaw), 95(fn)
Šopen, Frederik (Frédéric François Chopin), 33, 34
Šostakovič, Dmitri (Dmitri Dmitriyevich Shostakovich), 45
Štefani, Johan Gotlib mlađi (Johann Gottlieb Stephanie), 86(fn)
Štraus, Rihard (Richard Strauss), 64, 75, 76, 88, 99(fn), 128(fn)
Šubert, Franc (Franz Schubert), 39
Šuman, Robert (Robert Schumann), 90

T
Taraskin, Ričard (Richard Taruskin), 90
Taso, Torkvato (Torquato Tasso), 51
Tinjanov, Jurij (Юрий Николаевич Насонович Тынянов), 20(fn)
Tjudor, Elizabeta I, 77, 78

V
Vagner, Rihard (Richard Wagner), 36(fn), 76
Vato, Antoan Žan (Antoine Jean Watteau), 62
Vedekind, Frank (Benjamin Franklin Wedekind), 39
Veki, Oracio (Orazio Vecchi), 72
Venoze, Đezualdo (Gesualdo da Venosa), 132(fn)
Verdi, Đuzepe (Giuseppe Verdi), 76
Vergilije (Publius Vergilius Maro), 50
Volton, Vilijam (William Walton), 64, 88
Vuksanović, Ivana, 86(fn), 87(fn)
Vulf, Verner (Werner Wolf), 15, 46(fn), 85

Summary

Intertextual 'reading' of the elements of Commedia dell' Arte in *Don Giovanni* and *A Musical Joke* by Wolfgang Amadeus Mozart

The principal point of this study is based on the idea that every artistic (as well as musical) creation can be seen as a text that appropriates, repeats, and absorbs other texts, i.e. the intertext is the work that is appropriated, repeated, and absorbed. Thus, intertextuality is treated as the relationship between texts in which one textual structure reads the other or is inserted into it. Given that intertextual phenomena are established through the activities of reading / listening / watching or interpreting, the study examines the intertextuality of the genre of Commedia dell'Arte in the two musical works by Wolfgang Amadeus Mozart – opera *Don Giovanni* (K. 527) and sextet *A Musical Joke* („Ein musikalischer Spaß", K. 522).

The discourse of intertextual interpretation in this study is established through 'dialogues' conducted with authors who laid out the theoretical foundation of the concept of intertextuality – among which are Bakhtin, Kristeva, Barthes, Eco, Jencks, Kierkegaard – but also with authors who expanded the strategic field of intertextual interpretation through their theoretical or practical work – such as Wolf and Chong in musical art, Juvan in the theory of literature or Sretenović in the theory of art. After the 'dialoguing' with the theoretical viewpoints of the mentioned authors, the musical text is accessed through the concept of 'polyphonic' interpretation and the search for the sources, references, influences, and autonomous voices of the composer Wolfgang Amadeus Mozart. The intertextual reading of the elements of Commedia dell'Arte in Mozart's works is also carried out through the interpretation of the musical text which is taken from Umberto Eco who used this model of interpretation of strategic procedures on the example of a literary novel. These are „meta-narrative", „dialogism", „double coding", and „intertextual irony".

The chapter of this study, entitled Parodos, considers the notion of text (literary, musical or text as a cultural /con/text), both from the perspective of divergent literary theories and from the musicological point of view that through an

interdisciplinary approach includes philosophical, aesthetic, sociological and other theories. One of the hypotheses set in this chapter concerns the identification of intertextual and intermedial references in instrumental music without any programme notes (absolute music/non-programming) and recognition of potential intermedia transfers from the theatrical and stage-music genres into instrumental music. In this regard, the method of appropriation – as a specific procedure of taking elements from one art and putting them into another or from one work to another within the same art – is 'read' through a strategy of intertextual interpretation of Mozart's sextet.

The third part of this study, called Agon, points to the socio-political and cultural environment in which Commedia dell'Arte appears, as well as to the importance and the role of music in the development of this genre. In the context of intertextuality, great consideration is given to the appropriation of elements and especially to the characters from Commedia dell'Arte in the operatic libretto and in instrumental music as well.

The central chapter, Parabasis, focuses on the intertextual reading of Commedia dell'Arte elements in two Mozart's works. By means of humour in music (by using forms such as caricature, grotesque, parody, irony, and satire), these elements are identified in *Don Giovanni* and *A Musical Joke*, and then their role in the construction of the dramaturgy of the works is examined. Their constructive function in the formal, thematic, tonal, and structural plan is pointed out. However, *Don Giovanni* also shows other (hidden) functions of humour, where two emotional and psychological opposites are confronted and merged – the comical and the tragic.
By manifesting humour in music, which is used as a critic for social, political, and cultural relations, the interpretation of intertextual phenomena is also approached from the perspective of the phenomenon of carnival in art and music. This is done in order to point to the fact that the characters from Commedia dell'Arte are represented through the world of fantasy where the carnival and fantasy principles meet.

As one of the possible directions of intertextual interpretation, the discussion on the issue of quotation in music is initiated as an important strategic procedure in

the realization of intertextual connections. In particular, it is discussed about the significance of the quoted materials that can be recognized in the finale of the second act of *Don Giovanni* which Mozart took from other operas (two by others and one of his own).

Unlike vocal-instrumental genres such as opera, humour in instrumental music can be realized through the use of „meta-music concept", that is activated by „metareference", „self-reference", and „self-reflection". By analyzing and interpreting compositional procedures and the organization of the musical form of the sextet, a musicological perspective of the role of „metareference", „self-reference" and „self-reflection" as intermediaries in interpreting intertextual phenomena in music is sketched.

The last chapter Exodus is written in the spirit of intertextual thinking, where, through the most concise summation of the results and the conclusions drawn from the previous chapters, some of the well-known quotations that were given to us as a 'gift' by famous thinkers are cited. As one of the quotations says: „It is a great love of the living to those who are dead", emphasizing the importance and at the same time the necessity of the intertextual connection, both in art and life.

Beleška o autoru: Predrag I. Kovačević je rođen u Aranđelovcu 1983. godine. Nakon okončanih osnovnih studija demografije i master studija geografije na Geografskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, završio je osnovne i master studije Muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu gde je nastavio doktorske studije. Njegova master teza, pod nazivom *Intertekstualno čitanje elemenata komedije del arte u Don Đovaniju i Muzičkoj šali Volfganga Amadeusa Mocarta*, plod je njegovog dugogodišnjeg bavljenja scenskim umetnostima i muzikom, a posebno proučavanja razvoja opere i žanra *komedije del arte*. Do sada je objavio nekoliko studija, dok je pojedina muzikološka istraživanja predstavio na međunarodnim naučnim konferencijama (Vroclavu, Solunu, Beogradu i tako dalje). Pokazujući interesovanje za savremena muzikološka i estetička pitanja i nove kompozitorske prakse, započinje istraživanje novih oblasti zvučne estetike koristeći i razrađujući koncept *Sveobuhvatnog slušanja* (*Deep Listening*) koji je skovala američka kompozitorka Pauline Oliveros, a čiju funkcionalnost je zatim ispitao na muzičkim delima Džona Kejdža, Filipa Glasa, *Deep Listening* benda, Jasne Veličković i drugih. Nastavljajući započetu liniju istraživanja scenskih žanrova u kojima muzika ima konstitutivnu ulogu, otvara bogatu riznicu savremenih eksperimentalnih teatarskih žanrova, fokusirajući se na žanr muzičkog teatra i predstavnike koji su ostvarili svoj doprinos u okviru njega (Kejdža, Kagela, Gebelsa, Kramba, Apergisa i mnogih drugih).

Tokom desetogodišnjeg rada, najpre u Republičkoj agenciji za prostorno planiranje, a zatim i u Ministarstva građevinarstva, saobraćaja i infrastrukture, Predrag je uzeo učešće u nekoliko međunarodnih projekata, objavljujući naučne i stručne radove iz oblasti demografskog i socioekonomskog razvoja. Bio je uključen i u organizacione poslove u okviru tima koji je organizovao muzičke događaje u Srbiji. Bavi se DJ-ingom i produkcijom elektronske muzike, a ranije je svirao klavijaturu u bendu.

Note on the Author: Predrag I. Kovačević was born in Arandjelovac (Serbia) in 1983. After finishing his undergraduate studies in Demography and graduate studies in Geography at the Faculty of Geography of the University of Belgrade, he completed

BSc and MA studies in musicology and continued musical education towards a Ph.D. His long-term interest in stage arts and music, and especially in the development of opera and *Commedia dell'Arte*, has resulted in the writing of his master thesis „The Intertextual Reading of Elements of *Commedia dell'Arte* in *Don Giovanni* and in the *Music Joke* of Wolfgang Amadeus Mozart". He has already published several papers and has done a few studies that were presented at international conferences in Wroclaw (Poland), Belgrade (Serbia), Thessaloniki (Greece), etc. One of the noteworthy results is his research in the field of sound/music aesthetics, namely the *Deep Listening* concept invented by the American composer Pauline Oliveros, combining in a unique way this concept with the pieces/compositions of John Cage, Philip Glass, Deep Listening Band, Jasna Veličković and others. Continuing the research of genres in which music plays a constituent role, he opens up a treasure of contemporary experimental theater genres, with the focus on the musical theater and representatives who have made their contribution within it (Cage, Kagel, Goebbels, Crumb, Aperghis and many others).

He has been working as a demographer in state administration for the past ten years and has taken part in several international projects. Predrag has also been involved in managerial jobs as part of a team that organized music events and electronic music festivals in Serbia. As a DJ, he has recorded several mixes and had played a keyboard in a band.

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER RAD

Stefan Savić

Žanrovsko-dramaturška problematika u *Kitežu* N.A. Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različitih tradicija ruske opere

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autora / 162

1. Uvod / 164
2. Romantičarska opera u kontekstu evolucije i sinteze operskih žanrova XIX veka / 168
3. Žanrovski pokazatelji u ruskoj operi XIX i XX veka / 171
4. Pokazatelji umetničkog roda u Kitežu / 173
   4.1. Trijadni sistem književnih rodova / 173
   4.2. Lirsko, epsko i dramsko kao „osnovni pojmovi poetike“ / 177
   4.3. Lirsko načelo / 180
   4.4. Epsko načelo / 183
   4.5. Dramsko načelo / 189
5. Autentično individualno-autorski žanrovski pokazatelji u Kitežu / 195
   5.1. Opera kao legenda / 195
6. Dramaturgija Kiteža / 197
7. Zaključak / 204
8. Prilog / 207
9. Literatura / 244

Indeks imena / 246

Summary / 249

Beleška o autoru/Note on the author / 251

Reč autora

Monografska publikacija *Žanrovsko-dramaturška problematika u „Kitežu" N.A.Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različitih tradicija ruske opere* nastala je na osnovu master rada pisanog pod mentorstvom redovnog prof. dr Sonje Marinković tokom akademske 2014/2015. godine i 2015/2016. godine, i odbranjenog 20. februara 2017. godine pred komisijom koju su činili red. prof. Vesna Mikić (predsednica komisije), red. prof. Dragana Jeremić Molnar i red. prof. dr Sonja Marinković (mentorka).

Veoma me raduje činjenica da je ovaj master rad prva monografska publikacija u domaćoj muzikološkoj zajednici posvećena Nikolaju Rimskom-Korsakovu i njegovom remek-delu *Legendi o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* (Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии, 1905). Istvoremeno to je jedan od retkih priloga te vrste posvećen proučavanju fenomena ruske operske muzike kod nas. Još je veće zadovoljsto što se radi o kompozitoru kome se izvan granica njegove zemlje ne pridaje ni izbliza dovoljno pažnje, kako stavljanjem njegovih dela na koncertne i operske repertoare, tako i njihovom analizom u muzikološkoj misli. S punim pravom Ričard Taruskin govori o Rimskom-Korsakovu kao „najpotcenjenijem velikom kompozitoru", a njegovo stvaralaštvo opisuje kao „san za semiotičare i noćnu moru za kritičare". Ovakav opis u potpunosti odgovara operskim delima Rimskog-Korsakova, s obzirom na hermetičnost značenjskih slojeva muzike i teksta, uronjenih u svet ruskih legendi i bajki, narodnih običaja i predanja. Najizrazitiji primer toga jeste *Kitež*, koji se može okarakterisati kao svojevrsni kompendijum brojnih i raznolikih muzičkih i poetskih žanrova iz oblasti narodnog, duhovnog i umetničkog stvaralaštva Rusije. Refleksija toga jeste poučni, religiozno-filozofski i herojsko-patriotski karakter sižea *Kiteža* smeštenog u istorijsko-legendarni ambijent drevne prošlosti ruskog srednjevekovlja. U isti mah *Kitež*, Korsakovljeva pretposlednja opera, predstavlja testament njegovog stvaralačkog života i veliku sintezu različitih tradicija ruske opere. Ta sinteza ogleda se u „kitežovskom" vidu preplitanja realnosti i fantastike, elemenata opere-bajke i istorijske opere, psihološke drame i epskog pripovedanja. Ovakva kompleksnost *Kiteža* uzročno-posledično je vezana sa poližanrovskim odlikama i dramaturškim

rešenjima u tekstu i muzici. Upravo sam zbog toga odabrao žanrovsko-dramaturšku problematiku kao polazište u argumentaciji hipoteze moga master rada. Osim toga pitanja žanra i dramaturgije ukazuju se kao temeljna i ključna pitanja u analizi operskih dela, a pogotovo u slučajevima nalik *Kitežu*. Ova publikacija predstavlja skromni pokušaj da se pruži odgovor na njih, čime se, verujem, mogu odškrinuti vrata ka razumevanju tog neobjašnjivo čudesnog i čudesno neobjašnjivog, vidljivog i nevidljivog sveta u *Kitežu* Rimskog-Korsakova.

Izuzetno zahvalnost dugujem svojoj mentorki, prof. dr Sonji Marinković, na velikom razumevanju i strpljenju, uloženom trudu i vremenu, pruženoj pomoći i podršci u svakom stadijumu rada, kao i na korisnim savetima i podsticajnim diskusijama. Iznad svega sam joj zahvalan na njenim nadahnutim predavanjima i našim inspirativnim razgovorima još od vremena osnovnih studija, koji su produbili i oplemenili moju ljubav prema ruskoj operi. Takođe, veoma se zahvaljujem članovima komisije prof. dr Vesni Mikić i prof. dr Dragani Jeremić Molnar, čije su dragocene sugestije i smernice doprinele daljem promišljanju i boljem razumevanju ove problematike.

Naposletku, zahvalnost dugujem urednicama edicije *Wunderkammer* i ovog izdanja, redovnom prof. dr Tijani Popović Mlađenović i redovnom prof. dr Mariji Masnikosi, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti, koji su omogućili publikaciju naših master radova.

1. UVOD

„Nad Bistrim Jarom sad ničeg nema,
al' u jezeru, k'o u ogledalu,
Veliki Kitež u tišini drema.
Bude ga iz dremeža svečana zvona,
k'o da radosni praznik proslavljaju ona“.[1]

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*,
Treći čin, Druga scena

Ukoliko bi jednom jedinom rečju trebalo opisati operu *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji,* Nikolaja Andrejeviča Rimskog-Korsakova (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844-1908), mogli bismo u tu svrhu iskoristiti reč *ogledalo*. Međutim, kao i u većini prilika kada se upotrebi fraza „jednom rečju“, obično sledi (ili pak prethodi) detaljno objašnjenje onoga o čemu se govori ili piše. Tako će biti i u ovom slučaju. Ipak, kako bi izbegli puku kolokvijalnost, treba istaći da odabir jednog pojma kao 'označitelja' nije bezrazložan, jer iz njega se 'plete' asocijativna mreža koja može poslužiti u pokušaju da se 'uhvati' smisao 'označenog'. Sledi pitanje – zašto baš *ogledalo*? Mogući odgovori na njega nalaze se u *Rečniku književnih rodova i vrsta*:[2]

> **Ogledalo** (lat. *speculum*, nem. *Spiegel*, franc. *miroir*, engl. *mirror*, *looking-glass*) – ovaj termin je korišćen za određivanje obimnih, obično proznih dela različite građe i funkcije. Dva osnovna tipa dela obuhvaćenih nazivom ogledalo jesu: 1) *O.* (takođe *o.* života, lat. *speculum vitae*) kao tekst parenetičkog, modelotvoračkog karaktera, delo izvanredne persvazivne funkcije. […] Smatra se da je korišćenje termina *o.* za opis ovde razmatranih tekstova znak metaforičkog (ogledalo kao magični predmet koji omogućava da se sagleda suština razmatranih problema), a ne genološkog mišljenja. […] Parenetična o. su iz savremene perspektive sjajan izvor saznanja o stvarnosti ranijih epoha, a s obzirom na ukorenjenost u svakodnevnici, ponekad su – pored izrazite persvazivnosti – smatrana nekadašnjim ekvivalentom romana. 2) *O.* kao iz antike poznat tip dela enciklopedijskog karaktera, kompendijum opšteg znanja ili skup informacija iz određene naučne oblasti. […] Idući tragom

[1] Стефан Савић и Јелена Савић, *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*: превод либрета, у рукопису, Београд, 2017.
[2] Cf. Gžegož Gazda i Slovinja Tinecka Makovska (ur.), *Rečnik književnih rodova i vrsta*, Beograd, Službeni glasnik, 2015, 716–718.

današnje u neku ruku „stilizatorske" vitalnosti pojma, to je naslov knjige L. Kalinovskog/L. Kalinowski – *Speculum artis* (objavljene 1989) – koja predstavlja rezime višegodišnjih istraživanja srednjovekovne i renesansne umetnosti.

Navedena tipološka određenja ogledala mogu na sledeći način poslužiti kao ilustracija *Kiteža* Rimskog-Korsakova:

1) Parenetičan[3] odnosno poučan i modelotvorački karakter *Kiteža* reflektuje se u moralizatorskoj, religiozno-filozofskoj i herojsko-patriotskoj potki sižea opere smeštene u istorijsko-legendarni ambijent drevne prošlosti srednjovekovne Rusije.
2) Enciklopedijsko svojstvo *Kiteža* manifestuje se ne samo kroz sintezu raznorodnih iskustava Rimskog-Korsakova (to je bila kompozitorova četrnaesta završena opera), već i 'oživljavanje' celokupne tradicije ruske romantičarske opere.[4]

Kitež predstavlja svojevrsni kompendijum brojnih i raznolikih muzičkih i poetskih žanrova iz oblasti narodnog, duhovnog i umetničkog stvaralaštva Rusije. Metaforu ogledala upotrebljava i američki muzikolog Simon Morison (Simon Morrison) u svome tekstu o Rimskom-Korsakovu:[5]

Kaleidoskop. Ogledalo. Prizma. Petnaest opera Nikolaja Rimskog-Korsakova podseća na ova i druga optička sredstva. One (opere) često reprezentuju dva sveta, realni i fantastični, čiji se likovi i događaji međusobno udvajaju. Ponekad fantastični likovi svojim postupcima imitiraju likove iz realnog sveta; još češće fantastični likovi pevaju balade, koje svojom sadržinom, poput teleskopa, približavaju celokupnu radnju dela. Partiture (opera) su sačinjene

[3] „Parenetično (grč. parainetikós koji pripada obodravanju, sokoljenju, opominjanju, koji ume da odobrava) koji (ume da) svetuje (ili: opominje, preporučuje), poučan". U: Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1980, 699.

[4] Cf. Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*", у: Соња Маринковић, Зоран Т. Јовановић, Весна Микић (ур.), *Вагнеров спис* Опера и драма *данас: зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 115.

[5] Cf. Simon Morrison, "The Semiotics of Symetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson", in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 13, No. 3, Nov., 2001, http://www.jstor.org/stable/3593362, ac. 17.01.2017. at 10:47, 261.

> od simetričnih formi, koje grade simetrične scene i činove; harmonska i melodijska sintaksta ovih formi često varira, kao što to čine i raznobojni parčići stakla u kaleidoskopu kada se on protrese ili okrene. Štaviše, opere (Rimskog-Korsakova) su autorefleksivne: one promišljaju same sebe. […] Njegova (Korsakovljeva) razmišljanja uticala su na stvaralački proces, naročito manipulisanje operskim vremenom i prostornim odnosima. Pre nego li na obrazac uzrok–posledica, njegova scenska dela se oslanjaju na strukturalnu i sintaksičku ideju povezanosti.

Ogledalo kao konkretan predmet može imati različite oblike (ravno i zakrivljeno; konkavno i konveksno) i na drugačije načine odražavati lik koji se u njemu ogleda. Dobijeni lik u ogledalu može biti, u zavisnosti od toga gde se nalazi:[6]

1) *Stvaran* (ako je sa iste strane ogledala kao i predmet) *или nestvaran* (ako je sa suprotne strane ogledala nego predmet).
2) *Iste veličine* kao i predmet, *uvećan* ili *umanjen*.
3) *Obrnut* ili *usparavan*.
4) *Zamenjene* su leva i desna strana.
5) *Simetričan* predmet u odnosu na ogledalo.
6) *Jednako* udaljen od ogledala kao i predmet.

Nabrojane mogućnosti odraza koje pruža ogledalo sreću se u Kitežu, na primer u dramaturgiji, sa njenom 'ogledalnom' projekcijom I čina u IV čin, ili u paralelizmima: realno – fantastično, panteizam – hrišćanstvo, profano – sveto, vidljivo – nevidljivo, zemlja – nebo, dobro – zlo, Mali Kitež –Veliki Kitež, Rusi – Tatari, Fevronija – Griška Kuterma, katastrofa – spasenje, smrt – vaskrsenje itd. Iako satkan od ovih antiteza, *Kitežov* 'lik' u ogledalu je celovit i na njemu se ne ocrtavaju oštre polarizacije. Naprotiv, njegova sintetičnost se ogleda u „kitežovskom" vidu preplitanja realnosti i fantastike, elemenata opere-bajke i istorijske opere, psihološke drame i epskog pripovedanja.[7] Ovakva kompleksnost Kiteža potiče od poližanrovskih odlika i dramaturških rešenja u tekstu i muzici.

[6] Cf. https://sr.wikipedia.org/sr-el/Ogledalo, ac. 18.01.2017. at 13:22
[7] Cf. Соња Маринковић, op. cit., 115.

Predmet ovog master rada biće upravo žanrovsko-dramaturška problematika u *Kitežu* Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različitih tradicija ruske opere. Po uzoru na disertaciju *Ruska opera XIX – početak XXI. veka. Problemi žanra, dramaturgije, kompozicije.* Olge Komarnickaje (Ольга Виссарионовна Комарницкая), ruske muzikološkinje, biće razmatrano pitanje određenja *Kiteža* kao legende i opere mešovitog žanrovskog tipa u kontekstu *autentično individualno-autorskih žanrovskih pokazatelja*[8], koji često (ali ne i uvek) opredeljuju sami kompozitori i navode u nazivu dela. U skladu sa *pokazateljem umetničkog roda*[9] biće sagledeno prisustvo lirskog, epskog i dramskog načela kao „osnovnih pojmova poetike", a njihove karakteristike preuzete iz književno-teorijskih studija Zdenka Lešića i Milovoja Solara, teoretičara književnosti. Pitanje žanrovskih odlika *Kiteža*, uzročno-posledično je povezano sa specifičnostima njegove dramaturgije. Pomenutim autorima iz domena književne teorije, biće pridružena i hrestomatija tekstova *Osnovi dramaturgije* (priredio Ljubiša Đokić), na osnovu kojih će biti razmatrani elementi i kompozicija opere prema shemi *ekspozicija – zaplet – kulminacija – peripetija – rasplet* Gustava Frajtaga (Gustav Freytag). Izloženi metodološki okvir upotpuniće analiza odabranih primera na kojima će kroz melodiju, harmoniju, formu, fakturu, orkestraciju, lajtmotivsku tehniku i druge parametre muzičko-dramskog izraza biti potkrepljena žanrovsko-dramaturška problematika *Kiteža*. Svakako, muzički primeri biće propraćeni analizom odgovarajućih delova libreta, koji je radi potpunijeg razumevanja i analize odnosa *tekst – muzika – drama*, preveden odnosno prepevan u celini na srpski jezik. Pored navedenih autora oslonac su pružili i drugi uvidi u različite aspekte *Kiteža* i stvaralaštva Rimskog-Korsakova, kao i muzičko-teoretska literatura. Cilj ovog master rada jeste da spojim književno-teorijske, teatrološke i muzičke analize, prikaže samosvojnost i sintetičnost žanrovske i dramaturške koncepcije *Legende o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Nikolaja Rimskog-Korsakova, jedinstvene u ruskoj romantičarskoj operskoj tradiciji.

---

[8] Cf. Ольга Виссарионовна Комарницкая, *Русская опера XIX-начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции.*: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Том I, Москва, Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского, 2011, 29.
[9] Ibid., 30.

2. ROMANTIČARSKA OPERA U KONTEKSTU EVOLUCIJE I SINTEZE OPERSKIH ŽANROVA XIX VEKA

Žanrovsko određenje *Kiteža* predstavlja izazovan i složen poduhvat, koji može biti od velike važnosti za razumevanje njegove sižejno-fabulne kompozicije i muzičko-dramske strukture. Uvodno razmatranje posvećeno je pitanjima, koja se tiču statusa žanra u operi romantičara, a imaju za cilj da ukažu na kompleksnu žanrovsku prirodu *Kiteža*. Ta pitanja se mogu formulisati na sledeći načina:

1) Opšta problematika definisanja termina *žanr* u muzikologiji i reperkusija tog pitanja na nivou opere.
2) *Žanrovska evolucija* u istoriji opere, koja svoj puni zamah doživljava u periodu romantizma.
3) *Žanrovska sinteza* različitih elemenata nacionalne romantičarske operske tradicije.

Problemsko pitanje žanra, počiva na njegovom, nedovoljno preciznom terminološkom određenju u muzikološkoj literaturi.[1] Uprkos tome, on se i dalje često upotrebljava za različite tipove klasifikacija muzičkih dela. Pođimo od nauke o muzičkim oblicima, koja definiše žanr kao „konkretan oblik", odnosno vrstu ili rod, koji nisu određeni samo „apstraktnim oblikom" (na primer, formalni tip trodelne pesme), već i nizom drugih konkretnih činilaca poput: broja izvođača, karaktera muzike, vrste tempa i takta, namene i stila dela itd.[2] Treba uzeti u obzir i često variranje broja i značaja tih činilaca, što dodatno otežava definisanje žanra, koje se u skladu sa time, može javiti na različitim kategorijalnim nivoima, ponovo ukazujući na nestalnost kriterijuma. Naročitu nedoumicu izaziva pomenuto nepostojanje mogućnosti razgraničenja različitih nivoa hijerarhizacije, jer se istom odrednicom žanra definišu i najkrupniji elementi, ali i njihove podkategorije. To se može

[1] Соња Маринковић, „Жанр у опери романтичара", u: Tatjana Marković i dr. (ur.), *Opera od obreda do umetničke forme*, zbornik tekstova, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2001, 116–117.
[2] Cf. Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 3, u: Соња Маринковић, op. cit., 116.

ilustrovati na primeru vokalno-istrumentalnog žanra u okviru koga se dalje razlikuju (pod)žanrovi opere, oratorijuma, kantate, pasije i drugi, da bi se potom svaki od njih granao na rodove i vrste, i to prema vrlo raznovrsnim kriterijumima. U pomenutim žanrovima dolazi do dodatnog usložnjavanja problematike, jer se muzičkim parametrima klasifikacije pridružuju i vanmuzički elementi, najčešće u vidu žanrovskog određenja prema tematici dela (što je uobičajeno i za teoriju književnosti i likovnih umetnosti). Ovo sažeto razmatranje opšte problematike definisanja žanra, imalo je za cilj da ukaže na postojanje različitih kriterijuma klasifikacije, što se uočava i kroz žanrovsku evoluciju u operama romantičara.

Žanrovska evolucija jedan je od pravaca, koji se može pratiti kroz istorijski razvoj opere u opusima romantičara.[3] Naporedo sa njom protiče *formalna evolucija*, koja sledi put od *opere sa numerama* ka *muzičkoj drami*, što se može definisati i kao proces *simfonizacije opere*, započet još u drugoj polovini XVIII veka, pod uticajem promene muzičkog mišljenja, sa utemeljenjem klasičnog stila. Iako formalna evolucija može imati prvenstvo u sagledavanju razvoja romantičarske opere, *žanrovska evolucija* nije ništa manje značjna, pogotovo kada se posmatra u vezi sa analizom muzičko-dramske strukture. Pre nego što će evolucija operskog žanra doživeti procvat u periodu romantizma, opera XVIII veka bila je podeljena na dva osnovna žanra: operu seriju i operu bufo. Ta podela izvršena je prema tematici (analogno tragediji i komediji, kao osnovnim dramskim vrstama), ali i drugim parametrima kao što su: broj i struktura činova, broj i vrsta protagonista, tipovi glasova, učešće ansambla i hora, vokalni stil itd. Istovremeno, nastaje doba ekspanzije opere, koja otisnuvši se iz italijanske matice, poprima u susretu sa ostalim evropskim muzičkim tradicijama, drugačije individualne pojavne oblike, iznedrivši na taj način nove žanrove, poput francuske lirske opere, opere komik, zingšpila i sl. Kao najčešće korišćeni kriterijum klasifikacije, postaje lokalno određenje, što je ipak, nedovoljno precizna žanrovska odrednica, koja se prvenstveno oslanja na jezik sredine nacionalne opere. Međutim, time se prenebregavaju brojni drugi muzički i vanmuzički činioci, koji takođe imaju uticaja na nacionalnu obojenost operskog dela. Kao najznačajniji elementi *žanrovske evolucije*, izdvajaju se obogaćenje tematike opere

[3] Cf. Соња Маринковић, op. cit., 117–118.

i tendencija prožimanja ustaljenih operskih žanrova.[4] U procesu tematskog obogaćenja, uočava se sklonost ka formiranju novih žanrovskih tipova, za koje se u početku vezuju čitave serije dela, da bi se potom i tu ispoljila tipično romantičarska individualizacija, kao zaštitni znak operskih dela poznog romantizma, koja nemaju svoje istinske žanrovske pandane i odlikuju se žanrovskom višeslojnošću. Tako dolazi do punog izražaja proces mešanja žanrova, kao druga bitna odrednica *žanrovske evolucije* u operi romantizma. Stoga, razlikovanje žanrovskih tipova istorijske, bajkovite, epske, komične, lirske, psihološke, tragične, herojsko-legendarne, fantastične, verističke, nacionalne, za romantičarsku operu ima prvenstveno metodološki značaj, jer se 'čisti' tipovi javljaju vrlo retko.[5]

Pravi primer toga je *Kitež* u kome pomenute odlike *žanrovske evolucije* doživljavaju svoj vrhunac, kroz *žanrovsku sintezu* ruske romantičarske operske tradicije. *Kitež* je gotovo i nemoguće sagledati na uobičajenom putu evolucije žanrovskih razvojnih tokova ruske opere, bilo na liniji istorijske opere, bilo opere bajke, koje su se kroz istorijski razvoj najčešće realizovale kao muzičko-dramski opoziti.[6] U *Kitežu* dolazi do njihovog stapanja, koje umnogome otežava žanrovsko određenje dela. Ukoliko tome pridružimo i elemente epske dramaturgije, kojoj su svojstveni slojevitost pripovedanja i žanrovsko preplitanje elemenata tragičnog, komičnog, realnog i fantastičnog, jasno je da se radi o jedinstvenoj *žanrovskoj sintezi*.[7] Svakako, treba uzeti u obzir i žanrovsko određenje, koje je dao i sam kompozitor, opredeljujući *Kitež* kao povest odnosno legendu (rus. *сказание*), ostavljajući u svojim komentarima povodom njegovog izvođenja, brojne naznake sa punom svešću o željenoj slojevitosti žanrovskog i dramaturškog koncepta.[8]

[4] Ibid., 118–119.
[5] Ibid., 119.
[6] Cf. Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера: *Парсифал*...“ op. cit., 114.
[7] Ibid., 115.
[8] Ibid.

3. ŽANROVSKI POKAZATELJI U RUSKOJ OPERI XIX I XX VEKA

Kao što se može videti uloga žanra u operi je veoma značajna i može se pratiti na više nivoa o čemu, između ostalog, i piše Olga Komarnickaja u svojoj disertaciji *Ruska opera XIX – početak XXI veka. Problemi žanra, dramaturgije, kompozicije*. Ona smatra da je proučavanje opere u vezi sa suštinskim pitanjem definisanja žanrovske prirode dela.[1] Jedna od njenih osnovnih pretpostavki jeste da književni ili istorijski izvori korišćeni za pisanje libreta, u većini slučajeva iniciraju neki od žanrovskih vidova opere. Žanr zauzvrat umnogome opredeljuje scensku i muzičku dramaturgiju, kao i kompoziciju dela u celini. U skladu sa prethodnim razmatranjima problematike definisanja žanra i njegovog statusa u operi romantičara, Komarnickaja takođe zaključuje da je žanr pojava koja se stalno menja u različitim epohama, stilskim i umetničkim pravicma, i da usled toga žanrovska tipologija opere ne može biti zasnovana na nekom jedinstvenom kriterijumu. Stoga se u žanrovskom određenju opere mora pristupiti fleksibilno, imajući u vidu da se istovremeno može javiti i nekoliko *pokazatelja žanra*, a u zavisnosti od dela, neki od njih se može nametnuti kao dominantan. Tako Komarnickaja kao najvažnije izdvaja sledeće pokazatelje operskog žanra:[2]

1) *pokazatelji umetničkog roda*, povezanih sa poetikom drame (tragedije), eposa i bajke (kao samostalne grane unutar epskog pravca), lirike, komedije (satire);
2) *istorijski preovlađujući žanrovski tip opere* (ili žanrovski model opere) – dramma per musica, zingšpil, bufo, opera-serija, semi-serija i dr.
3) *autentnični individualno-autorski žanrovski pokazatelji*, koje često (ali ne i uvek) sami kompozitori opredeljuju i navode u nazivu dela na partituri – opera-bilina, opera-balada i sl.

Komarnickaja iznosi zapažanje da u operskim delima ruske muzike XIX i XX veka, nalaze svoj izraz, iako u različitom stepenu, a neretko i pomešani, svi osnovni

[1] Cf. Ольга Виссарионовна Комарницкая, op. cit, 29.
[2] Ibid., 29–30.

rodovi umetnosti: *drama*, *epos* i *bajka*, *lirika* i *komedija*.[3] Razni principi njihovog odnosa, veoma često služe kao duboka osnova muzičko-dramaturškog razvitka u okvirima jednog dela.[4] U bilo kojoj od tih opera, kao pravilo, izdvajaju se dominirajući pokazatelji nekog od rodova (najčešće dva), što u vrlo značajnoj meri opredeljuje žanrovsku suštinu operskog dela. Dramatska, epska, bajkovita, lirska ili komična, usmerenost opere, ponekad ima glavnu ulogu, ali često može i potčiniti sebe svojstvima drugih rodova.[5] Međutim, *Kitež* predstavlja izuzetno redak, gotovo jedinstven slučaj da se u jednom operskom delu nađu na istom mestu skoro svi *pokazatelji umetničkog roda*, koji paralelno egzistiraju. Pri tome *Kitež* odlikuju i *autentični individualno-autorski žanrovski pokazatelji*, s obzirom na pomenuto Korsakovljevo opredeljenje dela kao legende, što sve skupa, uključujući i druge aspekte, čini da Komarnickaja izdvoji *Kitež* kao operu *meštovitog žanrovskog tipa*. Kako bi pokazali poližanrovsku prirodu ovog dela, najpre će *pokazatelji umetničkog* roda i *autentični individualno-autorski žanrovski pokazatelji* biti predstavljeni pomoću književno-teorijskih postavki Zdenka Lešića i Milivoja Solara (ali i uvidima Komarnickaje), a zatim ilustrovani kroz sižejnu i muzičku analizu reprezentativnih primera uz analizu odgovarajućih delova libreta.

[3] Ibid., 30.
[4] Ibid.
[5] Ibid.

4. POKAZATELJI UMETNIČKOG RODA U *KITEŽU*

4.1. Trijadni sistem književnih rodova

Problematika u vezi sa klasifikacijom književnosti, tumačenjima i razlikovanjem pojmova vrsta i rod, veoma nalikuje ovde prethodno razmatranom pitanju definisanja žanra u muzikologiji i njegovoj primeni u vezi sa operom. Ta sličnost se ogleda u upotrebi različitih kritetijuma pri klasifikaciji, ali i u terminologiji s obzirom na to da se u književnoj teoriji pojmovi žanr, vrsta i rod, koriste za određenje bliskih kategorija. Međutim, ovde nije potrebno tako detaljno razmatrati pitanje podele književnosti, a razlike između vrste i roda, biće ukratko objašenje kroz trijadni sistem književnih rodova. Upravo *pokazatelji umetničkog roda*, koje prepoznaje Komarnickaja, kao jedan od vidova žanrovskog obeležja u operskim delima ruske muzike XIX i XX veka, vode poreklo od pomenutog trijadnog sistema književnih rodova i iz njega izvedenih „osnovnih poetika".

Zdenko Lešić u svojoj *Teoriji književnosti*, objašnjava kako je nastao trijadni sistem književnih rodova i prati njegov razvoj kroz istoriju, navodeći četiri najznačajnije teorije iz XIX veka, koje sagledavaju osobine rodova iz različitih uglova.[1] Teorija *književnih rodova*, nastala je iz potrebe da se istorijski promenljivi oblici pesništva podvedu pod neke šire pojmove, koji bi apstrahovani iz istorije, postali kategorije teorijskog mišljenja.[2] Razlikovanju književnih vrsta pristupilo se na drugačiji način, ne samo na osnovu tematskih i stilskih obeležja, kako je to činila tradicionalna poetika, već i prema nekim osnovnim mogućnostima pesničkog stvaranja. Na taj način se razvila teorija književnih rodova, koja je nastojala prevazići istorijsku promenljivost pesničkih vrsta i identifikovati neke suštinske i trajne forme. To je zasluga estetičara XIX veka, koji su odustali od određivanja različitih vrsta poezije, razvijanih tokom istorije, te su umesto toga težili da u poeziji otkriju osnovne mogućnosti pesničkog stvaralaštva. Tako je ustanovljen pojam roda (lat. *genus*), koji je „apsolutan" i nadređen pojmu istorijski promenljive „vrste". U skladu sa time, pesničko delo se pojavljuje u nekom određenom rodu – kao *lirsko*, *epsko* ili

[1] Cf. Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 294–297.
[2] Ibid., 294.

dramsko.[3] Specifična priroda „roda", kome delo pripada i iz koga proističu svojstva književnog stvaranja, bila su predmet razgovora i dugotrajne prepiske Getea (Johann Wolfgang von Goethe) i Šilera (Johann Christoph Friedrich von Schiller). Stavove do kojih su došli u vezi sa time, Gete je sumirao u čuvenoj deklaraciji *O epskom i dramskom pesništvu* (1797), dovodeći razliku među književnim vrstama u generičku vezu sa osnovnim mogućnostim odnosno „prasituacijom" književnog stvaranja. Njihove razlike Gete je opisao na sledeći način:[4]

- *Prasituacija epskog pesništva*: epski pevač, *rapsod*, „okružen je mirnim slušaocima", kojima „izlaže događaje kao potpuno prošle", pričajući, smireno i bez žurbe, o „čoveku koji dela izvan svoga ja".
- *Prasituacija dramskog pesništva*: izvođač drame, *mimičar*, „okružen je mnoštvom nestrpljivih gledalaca", kojima „prikazuje događaje kao potpuno sadašnje", predočavajući, s emotivnom napetošću, „čoveka okrenutog u sebe".

Iz tih suprotnih *prasituacija* epa i drame proizlaze i sva druga njihova specifična obeležja. U epu dominiraju regresivni, retardirajući i retrospektivni motivi, dok u drami vladaju progresivni motivi. Epu je svojstveno *kazivanje*, sa ciljem da se umire slušaoci, kako bi kazivača rado i dugo slušali. Nasuprot tome, za dramu je karakteristično *prikazivanje*, koje se odigrava pred gledaocima kao stvaran događaj.

Suprotstavljenost epske i dramske poezije, koju su definisali Gete i Šiler, sledeća generacija nemačkih estetičara doživljava na drugačiji način, uvodeći lirsku poeziju kao treću osnovnu mogućnost pesničkog stvaranja.[5] Tako je zasnovan *trijadni sistem književnih rodova*, unutar kojeg se *lirika*, *epika* i *drama* ne posmatraju kao odvojene vrste, već kao tri korespondentne mogućnosti pesničke umetnosti, koje se mogu definisati samo u njihovom međusobnom upoređivanju. Razlike među njima, utvrđivane su na osnovu različitih kriterijuma, u skladu sa estetičkim stavovima filozofa tog vremena. Da bi to ilustrovao, Lešić navodi četiri najkarakterističnije teorije književnih rodova iz prve polovine XIX veka.

[3] Ibid.
[4] Ibid., 295.
[5] Ibid.

August Vilhelm Šlegel (August Wilhelm Schlegel) je u svojim *Predavanjima o dramskoj književnosti*, za kriterijum razlikovanja književnih rodova, odabrao vrstu i stupanj *emocija*.[6] Prema njegovom mišljenju, duh epike se ogleda u pribranosti, „staloženom pričanju o nečemu što je prošlo i što je u izvesnoj meri udaljeno od nas". Naspram toga lirika predstavlja „u jeziku ostvaren izraz emocije". Ona nastoji „u nama učiniti trajnim neko vedro ili bolno osećanje". Dramska poezija, sa svoje strane, ostvaruje spoj pribranog epskog prikazivanja i lirske uzbuđenosti:[7]

> I dramski pesnik, kao i epski, prikazuje spoljašnja zbivanja, ali kao stvarna i prisutna. I on računa na naše saučestvovanje, ali ne u tako skromnoj meri kao lirski pesnik, već nas mnogo neposrednije od njega, želi razveseliti ili rastužiti. On izaziva sva ona uzbuđenja, koja se u nama bude prilikom posmatranja radnji i sudbina ljudi i nastoji sva ta uzbuđenja, sintezom proizvedenih utisaka, da pretoči u zadovoljstvo jednog usklađenog raspoloženja. Pošto se on, nadalje, u tolikoj meri približava životu i čak nastoji ostvarenja svoje mašte sasvim pretočiti u život, onda bi se ona mirnoća epskog pesnika kod njega izrodila u ravnodušnost.

Suprotno Šlegelovom viđenju relacije *lirika – epika – drama* u sferi emocija („osećanje", „pribranost" i „usklađeno raspoloženje uzbuđenja i zadovoljstva"), Žan Pol Rihter (Johann Paul Friedrich Richter) posmatra taj odnos na planu *vremena*.[8] U skladu sa njegovim tumačenjem, *ep* prikazuje događaj koji se razvija iz prošlosti („Šta se dogodilo?"), a *drama* onaj koji vodi u budućnost („Šta će se dogoditi?"). Naspram njih, *lirika* izražava emociju u sadašnjosti, odnosno osećanja o kojima se u datom trenutku govori.

Fridrih Vilhelm Šeling (Friedrich Wilhelm Jospeh Schelling) u duhu svog idealističkog dualizma posmatra osnovnu relaciju u sistemu rodova, kao odnos između *konačnog* (subjektivne svesti) i *beskonačnog* (objektivnog sveta).[9] *Lirika*, kao i muzika, nas uvodi u sferu „konačnog", prolaznog sveta subjektivne svesti. Za razliku od toga, Šeling vidi u epici izdizanje iznad subjektivne svesti i ostvarenje ravnoteže između „konačnog" (u subjektu) i „beskonačnog" (u večnom poretku

[6] Ibid., 295–296.
[7] Ibid., 296.
[8] Ibid.
[9] Ibid.

sveta). *Epika*, poput slikarstva, prikazuje čoveka u odnosu na univerzum i zato je srodna istoriji. *Drama*, nalik skulpturi, uspostavlja jedinstvo „konačnog" i „beskonačnog", ali tek pošto ih je prikazala u sukobu, i to u sukobu slobode (u subjektu) i nužnosti (u objektivnom svetu).

Georg Vilhelm Fridrih Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) je književne rodove opisao kao tri osnovne mogućnosti u kojima u književnosti do izražaja dolazi *totalitet života*, tj, dijalektičko jedinstvo „subjektivnog" i „objektivnog", odnosno čoveka i sveta.[10] *Epika* prikazuje totalitet života u formi objektivne stvarnosti, dok u *lirici* on dobija formu subjektivne stvarnosti. U *drami* se ostvaruje njihova sinteza, jer u njoj subjektivna svest dovodi do delanja u objektivnom svetu, kao što se i zbivanja u objektivnom svetu prenose u subjektivne doživljaje. Upravo zato što „udružuje objektivnost epa sa subjektivnim principom lirike", Lešić smatra da drama za Hegela „i po svojoj sadržini i po svojoj formi" predstavlja „najviši stupanj poezije".

Hegela sledi većina teoretičara književnosti i estetičara tog vremena, preuzimajući trijadni sistem književnih rodova sa uverenjem da je on neupitna vrednost, te da „lirika", „epika" i „drama" predstavljaju ne samo kategorije teorijskog mišljenja, već i jedine mogućnosti u okviru kojih se stvaraju književna dela.[11] Ipak, kako zaključuje Lešić, književnost XX veka se razvijala u pravcu, koji se nikako nije kruto pridržavao tih koncepata. Tako se moderna poezija znatno udaljila od romantičarskog koncepta „lirike", moderni roman je potpuno izgubio „epski karakter", a moderna drama se više nije zasnivala prema sofoklovskom modelu na osnovu kojeg su Šlegel, Šeling, i Hegel konstruisali svoju ideju „dramske poezije".[12] S razlogom se zato postavilo pitanje: šta ti pojmovi u modernoj književnosti uopšte još mogu značiti? Mogući odgovor na to pitanje ponudio je švajcarski istoričar i teoretičar književnosti Emil Štajger (Emil Steiger), koji je dalje razradio trijadni sistem književnih rodova, čineći ga fleksibilnijim i prilagodljivijim savremenoj književnoj teoriji.

[10] Ibid.
[11] Ibid., 297.
[12] Ibid.

4.2. Lirsko, epsko i dramsko kao „osnovni pojmovi poetike"

U svom spisu *Osnovni pojmovi poetike* (1946) Štajger je preuzeo iz nemačke estetike trijadni sistem književnih rodova, ali ga je izmenio tako što je iz ideje „roda" („lirike", „epike" i „drame") izveo njegovu „suštinu", koja se označava supstancijalnim pridevom („lirsko", „epsko" i „dramsko"), a koja se može javiti kao bitno svojstvo raznih pojava, kako u poeziji, tako i u drugim umetnostima, pa čak i u životu.[13]

Prema Štajgeru, ideje „lirskog", „epskog" i „dramskog" su konstantne, ali one nisu isključivo vezane za književni rod iz kojeg su izvedene.[14] Primera radi, ne govori se samo o „lirskoj pesmi", već i o „lirskom raspoloženju", koje uopšte ne mora biti izraženo u pesmi. Štaviše, govori se o „lirskoj drami", i taj nam je izraz neophodan svaki put kad govorimo o određenoj vrsti drame, u kojoj preovladava „lirski ton", koji je za suštinu te drame presudniji od spoljašnjosti dramske forme. To isto važi kada upotrebljavamo i izraze kao što su „epski mir" ili „epska opširnost". Naravno, postoji povezanost između lirskog i lirike, epskog i epike, dramskog i drame. Međutim, to ne znači da čistu ideju „lirskog" nalazimo isključivo u lirici, ili da je „lirska pesma" sama po sebi potpuno ostvarenje te ideje. „Naše razlikovanje – pisao je Štajger – doći će do rezultata da svako pravo pesničko delo u različitom stupnju i na različit način učestvuje u svim idejama rodova, a da različitost učešća utemeljuje obilje istorijskih vrsta." Nakon tih iznetih zapažanja, Lešić navodi karakteristike „osnovnih pojmova poetike" prema Štajgeru:[15]

> **LIRSKO** odustaje od svake logičke i opažajne povezanosti. Ono je u slobodnom asocijativnom toku, fluidno kao i emocija koja u njemu dolazi do izražaja. Isto tako lirsko odustaje i od svakog poređenja u smislu: „ja" sam ovde – „predmet" je tamo. U lirskom izrazu „ja" se sjedinjuje s „predmetom" i zajedno se subjekt i svet, utapaju u isto raspoloženje.
>
> **EPSKO** podrazumeva predstavljanje. Ono pokazuje nešto. U lirskom izrazu odzvanja raspoloženje. Epski izraz želi jezičkim sredstvima nešto pokazati, učiniti očiglednim, „sve preobraziti u živo događanje". Epski pesnik čak i

[13] Ibid., 297–300.
[14] Ibid., 298.
[15] Ibid., 298–299.

> duševna stanja pretvara u čulne pojave. Međutim, on nerado ostaje dugo u sferama duše. Radije okreće pogled ka spoljašnjem i posmatra neizmerno bogatstvo života, koje se prikazuje oku. Na taj način on svom slušaocu otvara oči, kako bi sagledao život u svom njegovom raznolikom obilju.
>
> **DRAMSKO** podrazumeva napetost, suprostavljenost. Dramski stil je, u stvari, jedinstvo patetičnog i problemskog stila. Patetični stil pretpostavlja snažno duševno stanje koje traži delovanje. Problemski stil, pretpostavlja problem koji zahteva rešenje, ali on se izlaže postupno, stalno postavljajući nova pitanja, čime se stvara napetost iščekivanja, koja se tek na kraju razrešava. Dok lirskog pesnika „čas ovo, čas ono dotiče", a epskog pesnika vodi stalna žudnja za novim, kao putnika kojem je cilj samo putovanje, dramskog pesnika vodi pitanje „zbog čega?" i on „nalazi mir tek kad se pokaže konačan smisao postojanja".

Štajgerovom tumačenju lirsko, epsko i dramsko se pojavljuju kao tri stava prema svetu: prožimanje subjekta svetom, distancirano posmatranje sveta i svesno prihvatanje sveta. Sve to podstaklo je Lešića da istakne dalekosežnost Štajgerovih zaključaka[16]:

Pojmovi lirskog, epskog i dramskog jesu nazivi koje nauka o književnosti daje fundamentalnim mogućnostima ljudskog postojanja uopšte, a lirika, ep i drama postoje samo zato što područja emocionalnog, slikovnog i logičkog – kao jedinstvo i sled u kojem se izdvajaju detinjstvo, mladost i zrelost – sačinjavaju čovekovu bit.

Tako je Štajgera razmišljanje o književnosti vodilo ka pitanju: „Šta je čovek?" Pri tome on je nastojao dokazati kako pojmovi *lirsko – epsko – dramsko* ne označavaju samo „suštine" triju književnih rodova, već i pokrivaju tri različite temeljne mogućnosti čovekovog odnosa prema svetu: *osećanje – pokazivanje – dokazivanje*, a zatim i trodimenzionalno vreme: *prošlost – sadašnjost – budućnost*. Međutim, Lešić primećuje da iako ne treba baš u svemu strogo slediti Štajgerove krajnje zaključke, njegova čisto teorijska određenja pojmova „lirskog", „epskog" i „dramskog" ostaju i do današnjih dana valjana, kao pronicljivo i vrlo sistematično izvedeno objašnjenje triju važnih pojmova, kojima se služimo u tumačenju književnosti.[17]

Izlaganje istorijsko-teorijske perspektive trijadnog sistema književnih rodova i osnovnih pojmova poetike izvedenih iz njega, imalo je za cilj, da ponudi širu sliku za

[16] Ibid., 300.
[17] Ibid.

razumevanje *pokazatelja umetničkog roda*, kao jednog od vidova žanrovskog pozicioniranja operskog dela prema Komarnickoj. Sve što je do sada rečeno o tome, biće razmotreno u daljem toku teksta, kroz potpoglavlja o lirskom, epskom i dramskom načelu u *Kitežu*. Pri tome, kretanje kroz književno-teorijske postavke delovaće naizgled slobodno, spram onoga o čemu se govorilo u vezi sa odnosom rodova i vrsta, to jest, izvedenih poetika, jer će se pominjati, na primer, lirska poezija, epski svet i vreme, dramski sukob i slično. To bi možda ukazalo na metodološku nedoslednost i postojanje različitih kriterijuma, opet otvorilo diskusiju i nametnulo brojna pitanja u vezi sa načelima klasifikacije u književnosti, a što je veoma blisko, kao što je već pomenuto, ranije dotaknutom pitanju definisanja žanra. Takođe, otvaraju se i druga veoma bitna pitanja, koja se tiču definisanja i klasifikacije samog libreta kao vrste dramskog teksta, što dodatno usložnjava situaciju. Kada se svemu tome pridoda usaglašavanje tekstualne i muzičke analize, odnosno transpozicije pojedinih književno-teorijskih elemenata i njihovog kombinovanja sa muzičko-dramskim aspektima u analizi, jasno je da se radi o delikatnom zadatku, koji može imati dosta diskutabilnih mesta i nedostataka, što dalje vodi ka mnogim drugim pitanjima. Međutim, u ovom trenutku, ne može se krenuti u razrešavanje tih temeljnih pitanja, koja su u vezi sa jednim od brojnih različitih metodoloških pristupa analizi opere. S druge strane, čini se da je prikladan momenat sve ovo spomenuti, pre nego što će u nastavku teksta biti dalje razmotreni *pokazatelji umetničkog roda* u *Kitežu*. Stoga se vratimo na Štajgerovu konstataciju da je neosporna relacija *lirike* i *lirskog*, *epike* i *epskog*, odnosno *drame* i *dramskog*, što pruža mogućnost za slobodnije kretanje u međuprostorima njihovih odnosa i primenu u analizi muzičko-dramskih elemenata odabranih situacija iz *Kiteža*. Treba napomenuti, da će pri tom biti sumirane odnosno ponovljene neke već rečene stvari u vezi sa karakteristikama pripadnika trijadnog sistema, ali i dopunjene odgovarajućim detaljima u vezi sa potrebama analize. Isto tako, skrenimo pažnju da će se već u okviru žanrovske problematike, *pokazatelji umetničkog roda*, povezivati sa dramaturgijom, s obzirom na to da se lirsko, epsko i dramsko načelo odslikavaju na njenu kompoziciju i utiču na slojevitost i samosvojnost dramaturškog plana, sagledanog prema Frajtagovoj shemi. Između *pokazatelja umetničkog* roda i

dramaturgije, biće reči o određenju opere kao legende u kontekstu *autentičnog individualno-autorskog žanrovskog pokazatelja*, što se ukazuje kao veoma bitno, s obzirom na legendu kao književnu vrstu, koja pruža mogućnost objedinjenja različitih žanrovskih i dramaturških niti.

4.3. Lirsko načelo

Može se slobodno reći da Fevronija personifikuje lirsko načelo u *Kitežu*, s obzirom na sižejne i muzičke karakteristike njenog lika, koje odgovaraju prethodno navedenim svojstvima lirike i lirskog. To može biti dobro ilustrovano na primeru njenog arioza „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino", kojim počinje prvi čin. Ariozu prethodi simfonijski prolog „Pohvala divljini", koji će takođe biti analiziran, jer na izvanredno slikovit način uvodi raspoloženje arioza i donosi kompleks lajtmotiva vezanih za lik Fevronije.

Simfonijski prolog u tempu *Larghetto alla breve* (veoma široko) otpočinje toničnim akordom ha-mola plasiranim kroz niske registre klarineta, bas-klarineta, fagota, kontra-fagota, horni, trombona i tube nad virblom timpana, u pjano dinamici i diminuendu, što uz odsustvo visokih duvačkih instrumenata i truba daje izrazito mat boju orkestarskom zvuku. Dubokim i tamnim tembrom duvačkog korpusa u početnom akordu, Rimski-Korsakov dočarava atmosferu tajanstvene i usnule šume (v. primer 1). Taj akord biva potom arpeđiran u harfama, čiji nežni zvuci, kao da se nošeni vetrom, iz nedara zemlje ustremljuju u čisto nebo. U niskom registru violina i viola pojavljuje se sekstolna figura u *pp* dinamici i *con sordino*, kao tonsko slikanje šuma lišća. To je postignuto jarkim sekundnim trenjem u tremolirajućoj melodijsko-ritmičkoj figuraciji, čime se obrazuje karakteristična faktura, koja postaje lajtmotiv šume. Nad tim šumom lišća stoletnih hrastova izvija se u dijalogu oboe i flaute (u *p* dinamici, *dolce* i *espressivo*), melodija tercno-kvartnog sklopa, koja veoma nalikuje ruskoj narodnoj pesmi, ali istovremeno i ponovljenim skokovima kvarte asocira na karakteristične motive prirode (v. primer 2). Takvo objedinjenje narodne pesme i prirode ne čudi, s obzirom da je to prva lajttema Fevronije. Čuje se i cvrkut ptica, tonski prikazan pomoću karakterističnih melodijskih i ritmičkih sredstava, intervalskog pokreta male terce naniže, *staccato*, triolskih figura, trilera, repetiranih

tonova, datih u pikolo flauti, flauti i klarinetima (v. primer 3). Zvučnu sliku dodatno boji *pizzicato* hromatski pokret naniže u violončelima i kontrabasima. Postepenim krešendom, registarskim usponom, modulacijom (ha-mol/fis-mol/Des-dur) i ponavljanjem motiva, kao da je oživela usnula šuma i kroz njene guste krošnje se probio Sunčev zrak, i osvetlio je durskom bojom druge Fevronijine lajtteme (v. Primer 4). Osmotaktna melodija himničnog karaktera i modalno-dijatonske harmonije data je prvim violinama dolce e cantabile u p dinamici, i podržana 'horom' drvenih duvačkih instrumenata, dok picikato hod violončela i kontrabasi kvartnim skokovima naniže, doprinose njenom svečanom karakteru (v. primer 5). Melodija biva ponovljena u periodu, i u njoj su se 'raspevali' i ostali instrumenti, horne i harfe sa akordima, na fonu lajtmotiva šume (v. primer 6). Veličanstveni ton ove himne prirodi stišava se i pretače u motiviku sa početka koja se dalje ponavlja u inverznom i osnovnom vidu i kroz modulacije sa harmonskim novim vezama nas vraća natrag u ha-mol i na početni akord, kojim sada započinje prvi čin i Fevronijin ariozo (v. primer 7).

Kao što se može videti, Rimski-Korsakov melodijskim, harmonskim i fakturnim sredstvima kreira ambijent prirode sa kojim će se stopiti Fevronija. To prožimanje subjekta svetom iskazuje se u ariozu ne samo ponavljanjem muzike simfonijskog prologa (svojevrsnom reprizom!), sa lajttemama Fevronije i lajtmotivom šume, već i njenim rečima koje po tekstualnim i muzičkim karakteristikama odgovaraju lirskoj pesmi, njenoj subjektivnosti i emocionalnosti. Ukoliko pogledamo i didaskaliju, a potom i tekst arioza, postaje još jasnija težnja Rimskog-Korsakova da nas uvede u odgovarajuću atmosferu odnosno ambijent.

PRVI ČIN
U šumi kraj Zavoložja, blizu Malog Kiteža, kroz grmlje se nazire pčelareva kućica, okružena hrastovima, brestovima i borovima. Nedaleko odatle izbija vrelo. Sredina je leta. Ptice pevaju, kukavica kuka. Smiraj dana.

FEVRONIJA
(Uvezuje niti od trave i prostire ih da se osuše na Suncu; odevena u jednostavnu letnju nošnju, raspletene kose.)
Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino,
ti hrastova šumice, carstvo zeleno!

Kao brižna i mila mati,
ljubav i nežnost znala si dati.
Nisi li svome čedu radost pružala,
detinje nerazumnog u tuzi tešila,
pevajući mu danju pesme umilne,
šaputajući noću bajke čudesne.
Ptice i zveri kao drugare si mi darovala,
s njima sam se u igri vasceli dan radovala,
a nakon igre, kad umor telom zagospodari,
tad šuštanjem lišća, ti mir duši podari.
Za sve što si mi divljino dala,
tvojoj lepoti večnoj, nek' je zauvek hvala;
Za podnevnu svežinu,
za vlažnu, noćnu sparinu,
za izmaglicu večernju,
za biser-rosu jutarnju,
za tišinu, kad se bujne misli roje,
da se s tobom u blaženstvu mira spoje.

Ariozo (v. primer 8) počinje uzdahom *Ah!* karakterističnim za lirsku poeziju, što se može protumačiti i kroz prizmu Pola Valerija da „lirsko pesništvo proizlazi iz jednog usklika".[18] Ukoliko „usklik" (uzdah, uzvik, krik, jauk) shvatimo kao najspontaniji izraz neke jake emocije, pa tu vidimo i izraz lirskog iskaza, možemo se povesti i za definicijom lirske poezije kao „spontanog izliva jakih osećanja". U vokalnoj deonici taj uzdah je prikazan donjom skretnicom i dodatno naglašen kvartnim skokom naniže na ton dominante (v. primer 9). Naredni taktovi ponavljaju sličan obrazac uz postepeno širenje ambitusa, variranje, rascvetavanje melodije i ritmički idealno praćenje fleksije reči. Sintaksički, fraze su podeljene u četvorotakte i fakturno propraćene melodijsko-ritmičkom figuracijom šuma lišća nad dugo vođenim pedalima u diviziranim violončelima, što uz druge momente tonskog slikanja, dodatno podvlači lirsko-pastoralni kontekst. Prva lajttema Fevronije, koju su u prologu doneli drveni duvački instrumenti (što ponovo čine), sada se javila u vokalnom partu. Pomenuti spoj melodike ruske narodne pesme, motivike prirode i lirskog osećanja uz lajtmotiv šuma lišća, u potpunosti se ogleda u stihovima: „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino, ti hrastova šumice, carstvo zeleno!" Međutim, uzdah *Ah!* nije jedini marker lirske poezije, već su ta javljaju i drugi elementi u tekstu

[18] Zdenko Lešić, op. cit., 306–307.

i korespondentno u muzici. Jer ono što je započelo uzdahom kao „sponatni izliv osećanja", nastavlja se nizom simetričnih jezičkih sekvenci, koje su povezane po principu sintaktičko-intonacionog parelelizma što se vidi u sledećim stihovima: „Svome si čedu svome sreću darivala,/ nerazumno tužnog uvek tešila,/ pevajući danju pesme umilne,/ šaputajući noću bajke čudesne." (v. primer 10) . U vokalnoj deonici to je realizovano kroz ponavljanje istih dvotakta zasnovanih na materijalu prve lajtteme Fevronije, dok u harmonskom smislu, modulacijom (ha-mol/Ce-dur/a-mol) i hromatskim pomeranjima u gudačkom korpusu, Rimski-Korsakov to ponavljanje ne čini jednoličnim. Sekvenciranjem dvotaktnog modela u a-molu, na isti način se omuzikaljuju i naredni stihovi. Kao što se može videti, glavni sižejni motiv u Fevronijinom ariozu je pohvala prirodi i on se intenzivira nizanjem sekundarnih motiva, propraćenih odgovarajućim postpukom na muzičkom planu. Variranje jednog tekstualnog i muzičkog motiva, u ovom slučaju prve lajtteme Fevronije, pomoću niza istorodnih tematskih jedinica, takođe je bitno obeležje lirskog teksta. Tema slavljenja prirode do punog izražaja dolazi nastupom druge lajtteme Fevronije himničnog karaktera, ovog puta i u vokalnom partu (v. primer 11). Inače, himna i predstavlja jednu od vrsta lirske poezije, čija tema su slavljenje božanstva ili prirode, sa emfatičkim tonom divljenja ili obožavanja.[19] Najslikovitiji izraz takvih osećanja prikazan je usponom (skoro identično simfonijskom prologu), prve lajtteme Fevornije u vokalnoj deonici, za malu sekundu naviše sve do a^2 u *f* dinamici kada ponovo radosno zazvuči himnična tema (v. primer 12).

4.4. Epsko načelo

Kao što lik Fevronije personifikuje lirsko u *Kitežu*, tako nastup guslara u drugom činu opere oličava suštinu epskog načela. Zapravo, celokupni drugi čin u Malom Kitežu po svojoj monumentalnoj arhitektonici odgovora epskim principima, koji se ogledaju u višeslojnosti i istovremenosti zbivanja, zasnovani na elementima epske tehnike, poput retardacije (zadržavanje radnje), digresije, epizoda i ponavljanja. U drugom činu *Kiteža*, ti elementi se uopšteno mogu sagledati kroz preplet tri muzičko-dramska sloja. Prvi čini nastup krotitelja medveda; guslarova balada –

[19] Cf. Ibid., 311–312.

najava tragedije; pesma prosjaka; pesma o skitnici koju donosi snažni muški hor sa zapevalom u funkciji prve dramske kulminacije; Griškina pesma; svadbena pesma koja donosi lirsku kulminaciju. Drugi je povezujući i objedinjuje relativno zaokružene varijacione strofične celine: to su dijaloški nastupi hora, živog učesnika radnje i komentatora zbivanja, u kojima dominira deklamacija. Treći je satkan od simfonijskog razvoja lajtmotivskog materijala, gde dominiraju lajtmotivi Malog i Velikog Kiteža i Griške. U trenutku kulminacije – sceni sukoba Fevronije i Griške, koja je takođe realizovana kao dijaloška sa aktivnim učešćem hora – događa se dramski preokret sa upadom Tatara. koji je slikan kroz tradicionalno suprostavljene kontrastne muzičke svetove, mada ovde rešena sasvim netipično, jer je za karakterizaciju Tatara korišćena ruska narodna pesma (*Про татарский полон*). Time je još jednom podvučena epska dimenzija pripovedanja: u muzičkom smislu Tatari nisu slikani uobičajenim motivima ruskog Istoka, već pesmom koja je u folklornoj tradiciji ovekovečila legendu o najezdi.

U formalnom smislu, drugi čin se sastoji od više etapa u kojima je uočljiva i analogija sa formom ronda, koja je česta u kompozitorovom oblikovanju velikih horskih narodnih scena (v. tabelu 1)[20]:

N.A.Rimski-Korsakov, *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, II čin (Mali Kitež)		
I etapa	partiturni br. 66–71	prvi nastup krotitelja medveda
II etapa	pariturni br. 71–77	guslareva balada i hor (predskazanje tragičnih događaja)
III etapa	pariturni br. 77–82	hor
IV etapa	pariturni br. 82–88	drugi nastup krotitelja medveda i ugledni ljudi

[20] Izvor: М.П.Рахманова, „Н.А.Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы)“, *История русской музыки*, Том 9, Москва, Музгиз, 1994, 42–147.

V etapa	pariturni br. 88–101	ugledni ljudi, Griška Kuterma i hor (pesma prosjaka, hor sa zapevalom, Griškina pesma)
VI etapa	pariturni br. 101–121	Pojarok, Fevronija, Griška i hor (doček svatova, sukob Fevronije i Griške, prekinuta svadbena pesma)
VII etapa	pariturni br. 121–137	Fevronija, Griška, hor i Tatari (upad Tatara u Mali Kitež, Griškino izdajstvo i molitva Fevronije)

Kao što se može uočiti, drugi čin *Kiteža* po svojoj muzičko-dramskoj višeslojnosti, razgranatosti u vidu etapnog razvoja, broju i raznovrsnosti učesnika i događanja odgovara širini i detaljnosti epske slike sveta.[21] To je svojevrsna žanr scena, koja prikazuje živopisnu i koloritnu sliku srednjovekovnog ruskog grada, na šta je ukazano i u didaskaliji:

> **DRUGI ČIN**
> *Mali Kitež na levoj obali Volge. Trg sa pijačnim tezgama. Tu se nalazi i krčma. Na sve strane stoji narod, koji nestrpljivo iščekuje svadbenu povorku. Oko njih se tiskaju prosjaci. Ispred krčme krotitelj svira na dudki i sa dresiranim medvedom izvodi tačku. Njih su okružili muškarci, žene i mala deca.*

Međutim, još pre nego što se i podigne zavesa, i ugledamo opisanu scenu, muzika na veoma slikovit način donosi atmosferu gužve i graje na srednjovekovnom gradskom trgu. Ostinato u gudačkom korpusu, unisono (de-mol i a-mol), u tempu *Allegro*, dinamici *ff* i šesnaestinskoj pulsaciji sa oštrim akcentima, naglašenim reskim, pedalnim praznim kvintama u kontra-fagotu, trombonama i tubi, simbolizuje snagu

[21] Cf. Zdenko Lešić, op. cit, 332–333.

i neukrotivost narodne stihije (v. primer 13). Nad tom ostinatnom plohom razvija se groteskna deklamativna vokalna deonica krotitelja medveda, poverena karakternom visokom tenoru, koji tera dresiranu životinju da imitira zvonara Pahomušku (v. primer 14). Medinu igru krotitelj prati svirkom na narodnom instrumentu dudki, koji u orkestru podražavaju oboe i klarineti, svira melodiju koja podseća na skomraške pesme (v. primer 15).[22] Narod se grohotom semeje pred tim prizorom:

KROTITELJ MEDVEDA
Pokaži, Mihajluška,
pokaži, budalice,
kako zvonar Pahomuška,
u crkvu ide pešice,
polako se gegajući,
o štap oslanjajući.

(Medved zastajkuje i klati se, oslanjajući se na štaku. Narod se smeje. Krotitelj medveda svira na dudki.)

HOR
(narod)
Ha, ha...

KROTITELJ MEDVEDA
Pokaži, Mihajluška,
pokaži, budalice,
kako zvonar Pahomuška,
kad se kući žuri,
sa zvonika, zadihan,
naglavačke, juri.
(Medved trči u krug sitnim koracima. Narod se smeje. Krotitelj medveda svira na dudki.)

HOR
Ha, ha…

Smeh uskoro prekida pojava visokog, sedog starca – guslara, koji se sprema da zapeva. Promena tempa u *Andante con moto e maestoso*, metra u 3/2 i zvučanje tri akorda u drvenim duvačkim intrumentima i hornama, odaju utisak polakog i

[22] Cf. Л. Кершнер, „Сказание о невидимом граде Китежи и деви Февронии“, у: И. Уварова (ред.), *Оперы Н.А.Римского-Корсакова – путеводитель*, Москва, Музыка, 1975, 387.

dostojanstvenog prilaska guslara okupljenom narodu, koji se utišava, što je prikazano kroz imitaciju u horskim deonicama i *p* dinamici (v. primer 16). Uspostavlja se *prasituacija epskog pesništva* i guslar počinje svoju baladu.

(Pojavljuje se Guslar - visok, starac, snežno-bele kose, prebira po strunama i sprema se da zapeva.)

HOR
Hrišćani, ućutite!
Nek svak bude tih!
Pesmu ovu počujte!
Il' Jerusalima sveti stih!

GUSLAR
Na obalu dubokoga Jara,
zlatnorogi jeleni dotrčaše,
njih dvanaest, al' jednog ne beše,
Upita ih majka, košuta stara:
„Gde ste dosad bili, sinovi moji mili,
Niste li štogod čuli, ili možda videli?"

HOR
U Kitežu gradu pesma se začula,
iz Bistroga Jara, hitro se vinula,
sa kneževa prestola, sjajno sinula.

GUSLAR

„Kad pored Kiteža grada prođosmo,
čudo nad čudima tada videsmo:
Devojka-lepotica, tužnoga lica,
sva uplakana hoda po zidinama,
čarobnu knjigu, noseć u rukama."

HOR
Slušajući guslara i nama se plače,
praznična pesma to sigurno nije.
Teška vremena zlosutno proriče.

GUSLAR
Deco moja nerazumna!
To je hodala nebesna Carica,
Suze lila naša svetla zaštitnica.
Prorekavši gradu uništenje,
oplakuje na Zemlji pustošenje.

Balada inače pripada epskim (ali i mešovitim epsko-lirskim) vrstama, koje vode poreklo iz usmene književnosti i za nju je karakteristična tematika, koja se bavi stradanjima i nesrećama, i izvođenje u polaganijem tempu i tužnoj intonaciji.[23] Ona je prožeta unutrašnjom nelagodom i strepnjom u očekivanju sudbinski uslovljene nesreće, koja rezultira tragičnim završetkom.[24] Upravo takva tematika je zastupljena i u ovoj baladi, a sada ćemo pokaziti na koji način je tekstualnim i muzičkim sredstvima potcrtana. Pre svega, mogu se uočiti odlike epske naracije izražene u svečanom i uzvišenom tonu u kome dominiraju poređenja, alegorije, hiperbole, stalni dekorativni elementi. Oni doprinose težnji epskog pevača da se slušaocima prošli događaj predoči jasno i živo, kao da se pred njima odvija, zbog čega pripovedanje (*diegesis*) često prelazi u prikazivanje (*mimesis*). Događaj o kome se priča razlaže se u prizore, koji dobijaju čulnu upečatljivost, a tada preterit (kao osnovno vreme priče), prelazi u tzv. tabularni prezent, u kojem „prošli događaj stoji kao slika pred onim koji govori, a vremenski odnos se ne uzima u obzir".[25] U tim prizorima često sami junaci uzimaju reč, pa se priča više nego u pripovedačkoj naraciji razvija u dijalozima i monolozima junaka. To „insceniranje događaja", njihovo živo predočavanje u prizorima, jedno je od najupečatljivijih postupaka epskog pevača. Ukoliko pogledamo tekst guslareve balade, tačno se uočavaju navedeni postupci epske naracije, kao što su alegorijski likovi košute i njenih sinova, dvanaest jelena, zatim prelazak iz diegesisa u mimesis, odnosno iz preterita u tabularni prezent, pri čemu se „inscenira događaj". Pored navedenih karakteristika, prepoznatljiv je i način izvođenja epskog pripovedača, u vidu odmerenog, jednoličnog ritma i skandiranja stihova, uz intrumentalnu pratnju, kao i način izražavanja kroz formule, što je sve prisutno u muzici guslareve balade (v. primer 17). Ne zaboravimo spomenuti, da je uloga guslara poverena basu, što je sasvim logičan izbor s obzirom na karakter i boju glasa, odgovarajućih za rolu epskog pevača, koji pleni dostojanstvom i ozbiljnošću mudrog starca. Svaka strofa balade

[23] Cf. Milivoj Solar, *Teorija književnosti sa rečnikom književnog nazivlja*, Beograd, Službeni glasnik, 2012, 174.
[24] Ibid.
[25] Zdenko Lešić, op. cit, 335.

počinje sa tri akorda u harfama, koje podražavaju guslarevo prebiranje po žicama svog instrumenta – *gusli*. Plagalna veza među tim akordima asocira na početak mnogih ruskih narodnih pesama, ali ona preovladava i u daljem harmonskom toku, uz prisustvo i sporednih stupnjeva u modalnoj dijatonici, koja oscilira između de-eolskog i Be-dura. Vokalna deonica je silabična, sa istim notnim vrednostima, u postupnom lestvičnom pokretu naviše i naniže, i sa ponavljanjem po principu formule. Ovakva vokalna deonica guslara u potpunosti odgovara navedenom epskom načinu izvođenja, i uz neznatne izmene ostaje u svim strofama. Promene su očekivane u završetku balade, kada se javlja melizam, kao signal kraja. U pogledu pratnje, promene se dešavaju u drugoj i trećoj strofi, kada se harfama priključuju drveni duvački instrumenti (bez flauta i oboa) i horne, u koralnoj fakturi, koji ističu ozbiljnost narativa vokalne deonice (v. primer 18). Takođe, u tim strofama se priključuje i gudački korpus, najpre basovski instrumenti i viole, koji udvajaju vokalnu deonicu, naglašavajući njen odmeren i polagani hod, ali i tonski prikazujući kako „Devojka-lepotica, tužnoga lica, sva uplakana hoda po zidinama, čarobnu knjigu noseć u rukama." (v. primer 19). Potom se pridružuju i violine osminskom pokretu, na taj način dodatno ističući to kretanje. Ipak, treba dodati još jednu veoma bitnu stvar, a to je da uprkos predskazanju tragičnih događaja i gradaciji, koja se dešava u strofama, guslarevo pripovedanje ostaje objektivno i distancirano, zahvaljujući nepromenjenosti vokalne deonice (a suštinski i orkestarske pratnje) i njenim navedenim karakteristikama. Time je dodatno podvučena epska dimenzija guslareve balade.

4.5. Dramsko načelo

Dramsko načelo u *Kitežu*, može se poput lirskog i epskog, posmatrati u širem i užem smislu, u pogledu radnje i likova. Glavno obeležje dramskog načela jeste sukob, koji se odvija na spoljašnjem planu, između Tatara i Rusa, odnosno na unutrašnjem planu, kroz sukob Fevronije i Griške Kuterme. Međutim, rat nije imanentno dramska tema (više pripada području epskog), iako predstavlja žestok sukob. Svakako, može poslužiti kao dramska tema, kada proizvede sukob „među svojima i među

prijateljima", dakle u onome što bi trebalo biti jedinstveno i skladno.[26] Primer toga u *Kitežu* je Griškino izdajstvo, u vidu njegovog pristanka da pokaže put tatarskoj vojsci do Velikog Kiteža. To pokreće dramsko zbivanje i dovodi do suprostavljenosti Griške i Fevronije, koja je prikazana u muzici kroz sledeće komponente izraza (v. tabelu 2):

Komponente muzičko-dramskog izraza	*Griška Kuterma*	*Fevronija*
Tempo	brz, porketljiv tempo Griškinih monologa i replika (Poco meno mosso, Allegro, Animato assai)	spokojni, uravnoteženi tempo u nastupima Fevronije (Adantino, Piu lento)
Dinamika	f, sf	p, pp
Vokalna deonica	oštra deklamatornost, kratke i rastrzane fraze, povremeni jauci i krici	lirska raspevanost i arioznost
Faktura	moćan i intezivan simfonizam, jarke boje i deskriptivnost orkestracije (uznemirujući zvuk Kitežovskih zvona, koji simbolizuje paklene muke Griškinog ludila)	prozračnija orkestarska faktura (koja portretiše lik Fevronije i prirodu oko nje);
Harmonija	hromatika (celostepena, umanjena i prekomerna lestvica)	modalna dijatonika
Melodija	intervalski pokret tritonusa (simbolika „đavolskog" intervala)	interval čiste kvarte-kvinte (nalik melodici ruske narodne pesme).

[26] Cf. Ibid., 392.

Pomenutim muzičkim sredstvima Rimski-Korsakov minuciozno slika duboki kontrast koji vlada u sižeu, između dvoje glavnih likova. Fevronijin lik odlikuju emocionalno-psihološka čvrstina i celovitost, oličeni u njenoj mudroj jednostavnosti, čistoti srca, svepraštajućoj ljubavi, toplom odnosu prema celokupnoj živoj prirodi, smelom ispovedanju panteizma, smernosti koja podrazumeva neprotivljenje stradanju i zlu.[27] Naspram toga do izražaja dolazi rastrzanost, niskost i beda Griškinog lika kukavice, pijanice, klevetnika, izdajnika, koji biva kažnjen najstrašnijom kaznom – gubitkom razuma, jer u sebi ipak ne može ugušiti glas savesti.[28] Upravo, scena Griškinog ludila iz prve slike, četvrtog čina opere, predstavlja najupečatljiviji primer psihološkog dramatizma i najsnažniji trenutak dramskog sukoba, koji se može odvijati i unutar jedne ličnosti, razdirane između različitih osećanja. Time će na primeru Griške, biti prikazano dramsko načelo u *Kitežu*, kao što je to bilo učinjeno sa likovima Fevronije i guslara, nosiocima načela lirskog, odnosno epskog. Cilj je pokazati kako su iskorišćena pomenuta sredstva muzičko-dramskog izraza, kojima je Griškin lik suprostavljen Fevronijinom. Prvi znaci Griškinog ludila javljaju se još u drugoj slici trećeg čina, kada u tatarskom logoru, vezan za drvo, u svojoj glavi počinje da čuje izobličeni, disonantni zvuk crkvenih zvona, kao unutarnji glas, koji ga proganja i podseća na izdajstvo koje je počinio. Njegove halucinacije će postajati sve intezivnije i naizgled se zaustaviti kod svojevrsnog lirskog odmorišta u prvoj slici četvrtog čina, kada zajedno sa Fevronijom upućuje molitvu Zemlji zarad svog spasenja. Međutim, taj predah neće dugo trajati i ludilo će nezadriživo eskalirati:

KUTERMA
(Uplašeno.)
Joj! Ko to kneginjo s tobom sedi?
Crn i strašan na mene sad gledi:
Kužni dim iz usta navire,
oči mu se kao oganj žare,
a od duha nečastivoga,
krštenima nema života.

[27] Cf. А.Н. Римский-Корсаков, *Н. А. Римский-Корсаков – жизнь и творчество*, Москва, Музгиз, 1946, 81.
[28] Cf. Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера…", op. cit., 116.

(Najednom brzo skoči.)
Oh, Gospode pomiluj!
Slugu svoga ne ponizuj.
Šta da radim kaži mi? Da l' da đipam? Sviram?
Ismevam? Samo naredi mi.

Griškin krik *Joj!* na dugo držanom *gis*[2] u *ff* dinamici, podvučen je tvrdo umanjenim septakordom u trombonima i tubi nad kojim se celostepena lestvica u flautama, oboama, klarinetima i violinama, iz visokog registra sjurila u šesnaestinskom pokretu naniže kroz dve oktave (v. primer 20). U prva dva stiha, nad tremolom violina i viola, pretećи i zlokobno zvuči harmonski sled celostepene dominante i alterovanih akorada hromatskog tipa (tvrdo i polumanjenih) u niskim drvenim duvačkim instrumentima i nad fonom sordiniranih truba (v. primer 21). Oni iz *pp* dinamike, krešendiraju i odmah se vraćaju u diminuendo, što uz hromatsko kretanje glasova, daje utisak kao da se harmonska podloga zloslutno giba. U vokalnoj deonici dominira deklamacija, prvo na jednom tonu, da bi se potom javili i oktavni prelomi, koji se hromatski pomeraju naviše, što dodatno odslikava reči *crn* i *strašan*. Naredna četiri stiha zaoštravaju dramski naboj, sa skokovima umanjene kvinte odnosno tritonusa u violončelima i kontrabasima, koji udvajaju po boji odgovarajući duboki drveni duvački instrumenti (fagot i kontra-fagot). U kratkim i rastrzanim frazama vokalne deonice takođe je zastupljen tritonus i podvučen registarskim prelomima intervala umanjene kvinte u deonici flauta istaknutih sa *marcato* i *f* dinamikom. Ova orkestarska situacija je propraćena nizanjem spomenutih akorada, koji se prema dvotaktnim frazama vokalne deonice sekvenciraju u sledećim odnosima tonalitea gis-mol/cis-mol/fis-mol/ha-mol, što kao postupak ističe napetost, s obzirom da nema razrešenja. Uopšte gledano celostepenost i tritonusi su karakteristično muzičko izražajno sredstvo ruske nacionalne škole,[29] a pogotovo Rimskog-Korsakova, za slikanje fantastičnog sveta, natprirodnih bića, ili situacija koja su u suprotnosti sa realnošću, što je slučaj i sa ovom scenom ludila. Poseban dojam ostavlja i Griškin jarosni ples u tempu *Allegro assai* i dvočetvrtinskom metru, sa ostinatom gudačkog korpusa u *spiccato* artikulaciji, propraćen 'zvižducima' ilustrovanim u odsečnim, akcenovanim osminama,

[29] Cf. Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 270.

predudarima i skokovima, ispresecanih pauzama u deonicama flauta, oboi i klarineta (v. Primer 22):

KUTERMA
(*Besno igra i zviždi.*)
Aj, ljulji se rodio,
aj, ljulji u nama se javio,
zmaj sedmoglavi,
zmaj desetoglavi.
Aj, ljulji, s njim je žena,
aj, ljulji, ružna,
zla, nezasitna,
gola i bestidna.
Aj, ljulji, sipaj,
čašicu na radost,
aj, ljulji, podaj
vražiju gadost.
(Zviždi; u frenetičnom užasu.)

Ipak, najupečatljiviji trenutak u sižejnom i muzičkom pogledu ove scene, jeste sam vrhunac Griškinog rastrojstva, koji je prikazan izvanredno slikovitim i specifičnim orkestracionim i fakturnim rešenjima (v. Primer 23):

KUTERMA
Evo ga opet! Gleda me đavo ogavni.
Iz njegovih očiju prokletih,
vatrene strele, kao munje sevaju,
Griškino srce one probadaju,
žežu ga ognjem plamenim...
Kamo da pobegnem? Kuda da se sklonim?
A!
(Beži, divlje urlajući.)

Izrazito resko i piskutavo zvuči dugo držani triler u pikolu i prvoj flauti, udvojen tremolom diviziranih violina u veoma visokom registru. U ostalim drvenim duvačkim instrumentima, hornama i trubama horizontalno se razlaže niz prekomernih kvarti kroz imitacije u sfz i sa prigušivanjem tonova, čime se na efektan način postiže utisak *vatrenih strela*, koje probadaju Griškino srce. Njegova vokalna deonica uznemirujuća i rastrzana, u potpunosti deklamativna, na jednom tonu i sa

skokom umanjene kvinte na krajevima fraza, koje se sekventno ponavaljaju za malu sekundu naviše, analogno orkestru. Sve to doprinosi osećaju ogromne nervne i duševne napetosti, koja narasta do užasnog i divljeg krika koji će prolomiti iz Griškinog grla, isto kao na početku ovog prizora, sada samo još intezvinije i propraćeno tuti orkestrom.

5. AUTENTIČNO INDIVIDUALNO-AUTORSKI ŽANROVSKI POKAZATELJI U *KITEŽU*

5.1. Opera kao legenda

Već je napomenuto, da su Rimski-Korsakov i Beljski (Владимир Иванович Бельский) opredelili *Kitež* kao *legendu*, što u skladu sa odlikama ove književne vrste i procesom evolucije operskog žanra u periodu romantizma, objašnjava njene žanrovsko-dramaturške specifičnosti. Na takvo opredeljenje uticali su pre svega izvori, koji su bili upotrebljeni za rad na libretu. Rimski-Korsakov i Beljski su iskoristili dve drevne ruske legende – srednjovekovne priče o nevidljivom gradu Kitežu (najezda na Kitež zbila se 1237. godine) i povesti o Svetoj Fevroniji Muromskoj, nevesti kneza Petra Muromskog. Sam Beljski piše, u predgovoru klavirskog izvoda *Kiteža*, koji su to sve izvori upotrebljeni za pisanje libreta.[1] To su u osnovi bili letopis Kiteža, o kome je pripovedao Meljedin, prvi put publikovan u četvrtoj svesci pesama Kirijevskog, kao i delovi povesti o Fevroniji Muromskoj. Međutim, on je ukazao i na to da je korišćen i čitav niz dopunskih izvora, u kojima su opisani karakteri likova i njihovi životi, prizori i opisi prirode, ističući da se u libretu ne može pronaći ni najsitniji detalj, koji nije u vezi sa ruskim narodnim predanjima. Pored navedenih izvora, treba spomenuti i roman *U šumama* (*В лесах*) Pavela Meljnikova-Pečerskog (Павел Иванович Мельников-Печерский), u kojem je ispričana legenda o tatarskoj najezdi na Veliki Kitež, a koju je on čuo od staroveraca iz oblasti Zavoložja.[2] Osim pomenutih izvora, na određenje ove opere kao *legende*, bitno su uticale njene žanrovske karakteristike, koje će biti posvećena posebna pažnja.

Termin *legenda* u ruskom jeziku ima dve ekvivalenta – *priča* i *žitije*.[3] Kroz priču možemo videti dugu tradiciju, ruske usmene i pismene književnosti, oslonjene na pripovedanja iz svetovne i duhovne istorije, a u žitijima su prikazani životopisi (hagiografije) svetaca. Legenda je takođe u specifičnom odnosu sa drugim,

---

[1] Cf. Владимир Бельский, „Замечания к тексту“, в: Николай Римский-Корсаков, *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии* (клавир), Leipzig, M. P. Belaieff, 1926, 2613.
[2] Ibid.
[3] Cf.: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/

uglavnom epskim žanrovima, i u njoj se često prožimaju elementi realnog i fantastičnog. Legenda je tako zaživela u narodu i postala izvor za mnoge ruske bajke, predanja i usmene povesti. Prema svome sadržaju, može se razlikovati nekoliko tipova legendi, a izdvojićemo najznačajnije:[4]

- *Hrišćanske legende*, koje uglavnom obuhvataju sledeće teme: o postanku i kraju sveta, tzv. eshatologiji, o Hristu i Bogorodici, zatim o žitijima svetaca i priče o njihovim čudima, ili priče o borbi Boga i svetih protiv nečastivog.
- *Istorijske legende* naslovljene kao *hronike/letopisi*

Opera *Kitež* upravo predstavlja spoj ova dva tipa legendi, jer se u njoj istovremeno prepliću istorijska tematika u vezi sa tatarskom najezdom i hrišćanski motivi čudesnog spasenja grada i eshatologije. Spoj realističnog i religiozno-fantastičnog, kome se pridružuju panteistički i bajkoviti elementi libreta, uz pomenute lirske, epske i dramske momente, biva ostvaren kroz odabir legende kao sveobuhvatnog žanrovskog okvira. Time su na najbolji mogući način sjedinjena dva opozitna žanra ruske romantičarske operske tradicije, istorijska opera i opera-bajka. Svime navedenim, pokazano je prisustvo *autenitčno individualnog-žanrovskog pokazetelja* u *Kitežu* i njegovog određenja kao legende.

[4] Ibid.

6. DRAMATURGIJA *KITEŽA*

Žanr i dramaturgija Kiteža su u uzročno-posledičnoj vezi i teško odvojivi. Žanrovsko određenje ove opere, razmotreno je kroz *pokazatelje umetničkog roda* i *autentnično individualno-autorske pokazatelje*. Prisustvo *lirskog*, *epskog* i *dramskog*, odnosno *realnog* i *fantastičnog*, i njihovo prožimanje, dovelo je do sjedinjenja istorijske opere i opere-bajke u žanrovskom pozicioniranju *Kiteža* kao *legende*. Preplitanjem ovih raznolikih žanrovskih niti, izatkano je raskošno opersko platno, na kome se oslikava izuzetno višeslojna i posebna dramaturgija *Kiteža*. Upravo je dramaturgija taj oblikotvorni princip pomoću koga su objedinjeni u jednu skladnu celinu, ti različiti i naizgled nespojivi žanrovski elementi. Razumeti taj princip, iziskuje da se tkanje rasplete, što nije jednostavan zadatak, stoga će u analizi dramaturškog plana *Kiteža*, biti korišćeni u sadejstvu Frajtagova shema kompozicije drame (*ekspozicija – zaplet – kulminacija – peripetija – rasplet*)[1] i žanrovska načela (*lirsko – epsko – dramsko*).

Drama se temelji na jedinstvu radnje i potrebi da se kontinuirano razvija od uvodnog dela, u kome se stvaraju uslovi za njen razvitak, preko središnjeg dela, gde se radnja vodi postupnim, ali ipak ubrzanim rastom napetosti, do završnog dela u kojem radnja dobija nužan i logičan završetak.[2] Tih pet osnovnih delova, koji čine etape u razvoju radnje, nazivaju se *ekspozicija*, *zaplet*, *kulminacija*, *peripetija* i *rasplet*. S obzirom na to da je drama, usredsređena na jedinstveni tok događaja, koji vodi ka konačnom ishodu, njena karakteristična kompozicija prikazana je piramidalno u *Tehnici drame* (1863) Gustava Frajtaga, kao uspon iz početne tačke, preko komplikacija zapleta, do vrhunca, posle čega se sa mogućnostima novih komplikacija, radnja spušta ka raspletu.[3] Međutim, združenost *lirskog*, *epskog* i *dramskog* načela u Kitežu, kao i odnos realno – fantastično, utiču na specifično oblikovanje kompozicijskih elemenata drame, ilustrovanih pomenutom shemom. Tome treba pridodati paralelno odvijanje dva toka radnje na relacijama spomenutih dramskih sukoba, Rusi – Tatari i Fevronija – Griška. Kako se to odražava na

[1] Cf. Milivoj Solar, op. cit, 206–207; Ljubiša Đokić, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987, 393–665, Zdenko Lešić, op. cit., 394–396.
[2] Cf. Milivoj Solar, op. cit., 205.
[3] Cf. Zdenko Lešić, op. cit., 394.

dramaturgiju *Kiteža*, najpre ćemo razmotriti prema kompozicijskim elementima drame, a potom sagledati arhitektoniku dela u celini. Definišimo prvo činioce Frajtagove sheme.

Ekspozicija predstavlja početni momenat u razvoju dramske radnje, u kojoj se upoznajemo sa likovima, njihovim međusobnim odnosima i sa okruženjem u kome žive. Tu ulogu u principu imaju prizori na početku drame, ali ekspozicija može biti i odložena, tako da naknadno saznajemo sve ono što je potrebno za razumevanje radnje. U skladu sa tim, ona ne mora nužno biti deo drame, već njena funkcija. *Zaplet* nastaje, kada se među likovima ili u duši glavnog junaka, dogodi nešto, što postaje uzrok radnje koja sledi. Ruski formalisti određuju početak zapleta, uvođenjem prvog *dinamičkog motiva*, koji pokreće radnju izazivanjem određenih suprotnosti, protivrečnosti u idejnim stavovima ili sukobima karaktera. Zaplet je takođe više funkcija nego jedan određeni deo drame, koji bi, recimo dolazio posle ekspozicije. Razvoj radnje, koja se zasniva na suprostavljenosti dva agensa, to jest, dve delatne sile, stvara tipičnu napetost, koja obeležava dramsku radnju, jer svakoj akciji junaka preti, manje ili više, nepredvidljiva reakcija suprotne strane. Ta napetost ima svoj vrhunac u kulminaciji, koju je Frajtag ovako opisao: [4]

> **KULMINACIJA** drame jeste mesto u komadu na kome se snažno i odlučno javljaju rezultati naraslog sukoba; ona se gotovo uvek nalazi na vrhuncu velike, proširene scene, na koju se oslanjaju manje, vezane scene uspona i pada […]

Dakle, kulminacija nastupa kada napetost poraste do neminovne potrebe da se razreši, a još uvek nije jasan pravac razrešenja. Međutim, i kulminacija je više funkcija nego određeno „mesto" u drami. Zbog toga u pojedinim dramama više prizora može imati kulminacijsku ulogu, dok u nekima, nijedna scena ne predstavlja taj vrhunac napetosti. Ukoliko je kulminacija vrhunac dramske napetosti, onda ono što sledi, s pravom se opisuje kao *rasplet*, ka kome se ne ide odjednom, već postepeno, često sa novim komplikacijama radnje, koje se nazivaju *peripetija* odnosno

[4] Ibid., 395.

preokret. Rasplet nastaje, kada se napokon desi razrešenje svih suprotnosti, protivrečnosti i sukoba.

Napomenimo i to, da ne mora svaka drama nužno sadržati sve ove kompozicione elemente. Čak, oni ne moraju biti i strogo razdvojeni, niti se razvijati navedenim redom. Ipak, Frajtagova shema predstavlja polaznu tačku u dramaturškoj analizi, od koje se dalje može odstupati, a njeni elementi slobodnije shvatatiti i intepretirati na različite načine. Upravo je takav slučaj i sa *Kitežom*, čije nam je specifično žanrovsko određenje, nametnulo ovakav vid pristupa.

Ekspozicija u *Kitežu*, nastupa već sa prvim taktovima simfonijskog prologa „Pohvala divljini" i proteže se kroz ceo prvi čin. Kao što smo mogli videti u analizi *lirskog načela*, simfonijski prolog ima ulogu da nam dočara ambijent šume i stvori atmosferu prvog čina, u kome se prvo upoznajemo sa heroionom opere, Fevronijom i njenim glavnim osobinama, oličenim u obožavanju prirode i svemu što živi. Potom se susrećemo i sa likom kneževića Vsevoloda, čije će rane zadobijene u lovu, ona sa nežnošću izlečiti. Tako se rađa ljubav među njima, koja dovodi do njihove veridbe, što se može shvatiti i kao prvi dinamički motiv, iako se ne javlja među agensima. Ipak, pomoću njega se pokreće radnja, koja zatim teče u pravcu njihovog venčanja, što u tom smislu predstavlja vid zapleta.

Ekspozicija se prolongira i na naredni čin, gde se kroz slikanje ambijenta ruskog srednjevekovnog grada, Malog Kiteža, uvodi drugi glavni lik – Griška Kuterma, pijanica, slabić, klevetnik i budući izdajnik. Kao što je pomenuto ranije u *dramskom načelu*, njegove osobine predstavljaju potpuni kontrast Fevroniji, čime se izaziva drugi dinamički motiv, oličen u suprostavljenosti njihovih karaktera i životnih filozofija. Iz toga će se razviti zaplet na relaciji Fevronija – Griška, što čini unutrašnju liniju radnje. Upadom Tatara u Mali Kitež, biva prekinuta svadbena pesma i oni zarobljavaju Fevroniju i Grišku. Ne mogavši da istrpi mučenje, Griška pristaje da ih povede na Veliki Kitež. Njegovim izdajstvom uvodi se naredni dinamički motiv, čime se prouzrokuje zaplet na spoljašnjoj liniji radnje u odnosu Rusi – Tatari.

Na toj liniji radnje teku dešavanja u prvoj slici, trećeg čina u Velikom Kitežu. Pojavljuje se plemić Pojarok, koga su Tatari oslepeli i sa užasom obaveštava

kneževića Vsevoloda, njegovog oca kneza Jurija i okupljeni narod o padu Malog Kiteža i nadolazećoj najezdi divljih tatarskih hordi. Istovremeno, s tim prva slika, trećeg čina ima i ekspozicionu funkciju, jer uvodi u operu sferu Velikog Kiteža, koja se sižejno i muzički znatno razlikuje od miljea i likova prethodnih činova. Odlaskom kneževića Vsevoloda i njegove hrabre družine u boj i čudesnim nestankom grada zaplet nas vodi ka kulminaciji spoljašnje linije radnje, koja se dešava u simfonijskoj slici „Bitka kod Kerženske šume", gde u neravnopravnoj borbi ginu cela ruska vojska i knežević Vsevold.

Dalji tok događaja na tom planu, može se protumačiti dvojako. Ukoliko posmatramo spoljašnju liniju radnje, druga slika trećeg čina, predstavlja trenutak peripetije (odnosno preokreta), kada Tatari vođeni Griškom, lutajući šumom stižu do obale jezera Bistri Jar, gde bi sa suprotne strane trebalo da se nalazi Veliki Kitež. Međutim, grada nema i besni Tatari vezuju Grišku, misleći da ih je prevario. Zaustavljaju se da podele plen i u pijanstvu ih hvata duboki san. Bude ih divlji krici Griške, koji počinje da ludi i oni tada, sa pojavom prvih zraka Sunca u praskozorje, ugledaju odraz nestalog grada u jezeru. Čuvši sve glasniji zvuk crkvenih zvona, koji dopiru iz Bistrog Jara, užasnuti Tatari beže u paničnom strahu. To se može tumačiti kao rasplet događaja na liniji radnje Rusi – Tatari. Ipak, imajući u vidu arhitektoniku opere u celini i paralelno proticanje drugih linija radnji, ovaj trenutak se može okarakterisati i kao druga kulminaciona tačka opere. Posmatrano iz te vizure, dalja dešavanja u operi se i nadalje mogu pratiti na dva plana. Tako, bekstvo Fevronije i Griške iz tatarskog logora, na opštem dramaturškom planu predstavlja peripetiju. Međutim, moramo se osvrnuti i na tok unutrašnje linije radnje u relaciji Fevronija – Griška, koja je počela još u drugom činu i naporedo traje sa ostalim dešavanjima u operi. Takođe se u njoj ocrtavaju i kompozicioni elementi dramske sheme. Kao ekspoziciju te linije radnje, uzimamo predstavljanje njihovog odnosa, zasnovanog na suprostavljenosti protagoniste i antagoniste. Do zapleta dolazi, kada Fevronija saznaje za Griškinu klevetu, da je ona ta koja je izdala svoj narod i povela Tatare na Veliki Kitež. Na fonu tog zapleta, počinje Griškino ludilo izazvano grižom savesti zbog izdajstva. Kulminacija u njihovoj liniji radnje, nastupa kao svojevrsni lirski antiklimaks, u trenutku kada nakratko dolazi do pomirenja njihovih suprostavljenih

likova. To se događa u zajedničkoj „Molitvi Zemlji", kada Fevronijina dobrota i ljubav, čak i prema grešniku, na trenutak u Griški probudi želju za spasenjem. U isti mah, to izaziva u njemu, strahovitu unutrašnju borbu između dobra i zla, koja dovodi do potpunog rascepa njegove ličnosti, što sve rezultira užasnim paklenim vizijama i konačnim ludilom. Tako iz lirskog antiklimaksa, sledi preokret u njihovoj liniji radnje, a u isti momenat dolazi i do kulminacije u Griškinom liku. Sve to nam pokazuje, da se čak i na nivou samih likova, odvijaju individualne unutrašnje linije razvitka radnje. Primer toga jeste da i ekspozicije likova Fevronije i Griške nisu bile istovremene, stoga ne čudi da i njihovi raspleti ne koincidiraju, iako dolazi do privremenog razrešenja napetosti u međusobnom odnosu. Kulminacija i rasplet unutrašnje linije razvitka Fevronijinog lika tek će uslediti, kada izbezumljeni Griška nestane duboko u šumi. Umorna i slomljena Fevronija, leže na zemlju i polako tone u 'večni san'. U tom trenutku oživljava čudesna šuma i pojavljaju se rajske ptice, i Fevronija doživaljava transfiguraciju, što ujedno predstavnja lirsku kulminaciju unutrašnje linije razvitka njenog lika. Lebdeći preko močvare obrasle mahovinom, k njoj prilazi duh kneževića Vsevoloda, koji je poginuo u boju sa Tatarima. To se čak može smatrati i malim preokretom, jer uskrsli verenici polako koračaju kroz simfonijsku sliku „Ulaska u Nevidljivi grad". Tako u čudesno preobraženom Velikom Kitežu, njih dvoje dočekuje narod u belim, mirjanskim odeždama, i dopevava im prekinutu svadbenu pesmu iz drugog čina, čime se obavlja čin njihovog venčanja i nastupa rasplet početnog dinamičkog motiva opere. Ne samo to, u drugoj slici, četvrtog čina, pišući pismo nesretnom i bezumnom Griški, događa se rasplet i na planu njihovog odnosa i unutrašnje linije opere. Konačno, apoteotična slika vaskrslog i čudesno preobraženog Velikog Kiteža simbolizuje pobedu Rusa nad Tatarima, večnog života nad smrću, dobra nad zlim, čime u potpunosti dolazi do raspleta čitave opere.

Kroz analizu dramaturgije *Kiteža* prema Frajtagovoj shemi, videli smo kako su upotrebljeni kompozicioni elementi drame, što ujedno pokazuje prisustvo *dramskog načela*, kao nosioca progresivnosti različitih tokova razvoja radnje i likova u operi. Međutim, isto tako moglo se veoma dobro uočiti i prisustvo druga dva načela. L*irsko načelo* u dramaturgiji je zastupljeno kroz lirska čvorišta, odmorišta i klimakse. Kao

lirsko čvorište možemo izdvojiti susret Fevronije i Vsevoloda, odnosno njihovu verdibu u prvom činu opere, a kao primer lirskog odmorišta može se označiti Fevronijina tužbalica u kojoj izražava duboku bol za poginulim kneževićem. Pored spomenutih lirskih klimaksa („Molitva zemlji" i Fevronijina transfiguracija), može se navesti i drugi ariozo („Veliko slavoslovlje") Fevronije iz prvog čina. Uopšte, lirski momenti, kao što je i očekivano, pojavljuju se u prizorima gde nastupa lik Fevronije.

Iako *lirsko načelo* igra značajnu ulogu u operi, mora se istaći, da osnovu dramaturgije *Kiteža*, čine na prvi pogled dva nespojiva principa – *dramski* i *epski*. Kako uklopiti prikazivanje i pripovedanje, progresivnost i retardaciju, napetost i mirnoću? Kako pomiriti dva različita tipa naracije, sveta, vremena i osećanja? To možemo videti u arhitektonici celokupne opere u kojoj do izražaja dolazi *epsko načelo*. Ono se ogleda u višeslojnosti radnje, u kontrapunktskom tkanju različitih linija razvitka, ali istovremeno i njihovom usporavanju, koje se odvija kroz epske tehnike digresivnosti i epizodičnosti, što se može najbolje uočiti na primeru kompleksnih horskih scena drugog i trećeg čina, kao i u pripovednim nastupima guslara (drugi čin), kao i paža, Pojaroka i kneza Jurija (treći čin). U tome dolazi do izražaja sveobuhvatnost epske slike sveta u njenoj težnji da prikaže sve sfere života (na primer, šuma, Mali i Veliki Kitež). Epsko vreme, pak, teži da sva zbivanja, kako su se dešeavla od početka do kraja, zatvori u jedinstveni fabularni krug. Princip koncentričnosti, ostvaren je pomoću grandioznog dramaturškog luka, kojim se povezuju i objedinjuju svi činovi *Kiteža*. Tako četvrti čin opere postaje dinamička repriza prvog čina, ali istovremeno u sebi sumira i ostale činove. To povezivanje ostvaruje se na sižejno-scenskom i muzičkom planu, pomoću lajtmotivske tehnike. Veza između prvog i četvrtog čina, realizuje se ponavljanjem muzike šume („zavološka" – „kerženska"), kao i ostvarenjem Fevronijinih vizija o čudesnoj prirodi i pesmi rajskih ptica. To se uočava u muzici njene transfiguracije, koja je anticipirana u prvom činu i pesmi ptica Sirina i Alkonosta. Takođe, pojavom duha kneževića Vsevoloda, ponavalja se muzika koja prati njegove i Fevronijine duete i solo nastupe (muzika vidanja rana i veridbe). U simfonijskoj slici „Ulazak u Neviljivi grad", prepoznajemo motive iz Fevronijinog „Velikog slavoslovlja". Na taj način poput odraza u ogledalu, najvažniji delovi prvog čina bivaju repriziranі u prvoj slici

četvrtog čina. Drugi čin se povezuje sa drugom slikom četvrtog čina kada se dopevava svadbena pesma prekinuta napadom Tatara na Mali Kitež. Prva slika, trećeg čina biva povezana sa drugom slikom četvrtog čina kroz čudesni preobražaj Velikog Kiteža („vidljivi – nevidljivi" i „zemaljski – nebeski" Kitež). Time u četvrtom činu dolazi ne samo do raspleta svih linija radnji, već i do sumiranja najvažnijih, sižejno-scenskih i muzičko-dramskih situacija iz prethodnih činova.

7. ZAKLJUČAK

„U jarkom plamenu čudesne svetlosti,
nevidljivi grad iz sna se probudio.
Ponovo rođen u carstvu večnosti,
vatreni sjaj tame ga oslobodio".

N.A.Rimski-Korsakov, *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*,
Četvrti čin, Prva scena

Zaključak ovog rada mogao bi, poput odraza u ogledalu, da započne istim pitanjem, kao i uvod – kako jednom rečju opisati *Legendu o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Nikolaja Andrejeviča Rimskog-Korsakova? U tu svrhu mogli bismo iskoristiti reč *sfinga*. Međutim, za razliku od bića iz grkče mitologije, koje putnicima ili slučajnim prolaznicima, postavlja samo jednu zagonetku, *Kitež* ih svojim proučavaocima zadaje bezbroj. Jedna od takvih zagonetki jeste u vezi sa žanrovsko-dramaturškom problematikom ove opere, što je u ovom radu pokušano da se donekle odgonetne. Cilj rada nije bio, niti to on može, da ponudi konačne odgovore u vezi sa tom tematikom, već da ukaže na poližanrovski koncept *Kiteža* i izuzetno specifično rešenje njegovog dramaturškog plana. Ta teza, dokazivana je korišćenjem metodologije zasnovane na teorijskom modelu žanrovskih pokazatelja u ruskoj operi XIX i XX veka. Taj model uključio je književno-teorijsku postavku osnovnih poetika izvedenih iz trijadnog sistema rodova, i njihovu primenu u muzičko-dramskoj analizi odgovarajućih scena iz opere. Pokazano je na koji način se u *Kitežu* pojavljuju *lirsko*, *epsko* i *dramsko načelo*, kao vidovi *žanrovskih pokazatelja umetničkog roda*.

Potom je, na osnovu korišćenih izvora za pisanje libreta i glavnih karakteristika legende kao književne vrste, razmotreno određenje *Kiteža* u kontekstu *autentično individualno-autorskog žanrovskog pokazatelja*. Opredeljenjem *Kiteža* kao *legende*, ukazano je na žanrovsku sintezu, koja se u operi odigrava na planu objedinjenja različitih književnih poetika, ali i žanrova istorijske opere i opere-bajke. Kao izvanredno sredstvo tog objedinjenja pokazala se dramaturgija *Kiteža*, a istovremeno otkrila kako njeni kompozicioni elementi bivaju oblikovani pod uticajem žanrovskih pokazatelja. Tako je učinjen pokušaj da se potvrdi još jedna pretpostvaka ovog rada, o čvrstoj vezi između žanra i dramaturgije, koja se u isti

mah reflektuje i na izuzetnu višeslojnost dramaturškog plana *Kiteža*. Ipak, time nije ni izbliza iscrpljena razmatrana problematika u ovoj operi, već su samo date neke od smernica u kojima se ona dalje može promišljati. Prepreke na koje se naišlo u toku ovog rada tiču se uvek aktuelnog i osetljivog pitanja definisanja termina žanr, u ovom slučaju sagledanog iz vizure, koja je u datom trenutku odgovarala potrebama rada, što svakako ne isključuje mogućnost i podrobnijeg razmatranja drugih viđenja u vezi sa tom temom. Takođe, ostalo je dosta prostora za produbljivanje odnosa uspostavljenog između književno-teorijske, dramaturške i muzičke analize. Naročito bi se moglo detaljnije govoriti o kompleksnom lajtmotivskom sistemu Rimskog-Korsakova i njegovoj primeni u *Kitežu*, kao jednom od vitalnih sredstava realizacije operske dramaturgije.[1]

Pitanja žanra i dramaturgije u *Kitežu*, svakako nisu jedina koja postavlja ova *sfinga* ruske operske muzike. Nameću se i pitanja, koja se tiču dugotrajne geneze dela, izražene u složenosti izrade libreta (zasnovanom ne velikom broju različitih izvora) i diskusija vođenih između kompozitora i libretiste, u kom pravcu treba sižejno-scenski oblikovati delo.[2] U vezi sa time obrazuje se kompleksna filozofsko-religiozna interpretacija dela, koja odražava simbolističku i religiozno-sinkretičnu atmosferu ruskog *Srebrnog veka* i utiče na određenje *Kiteža*, još kao i *liturgijske opere*. Religiozni aspekt dela privlačio je veliki broj izučavaoca, koji su pronalazili u sižejno-scenskim i muzičkim situacijama analogije sa crkvenim pravoslavnim službama, praznicima i ikonama, što ima svojih uticaja na žanr i dramaturgiju.[3] Veoma interesantno pitanje javlja se i pogledu naziva „ruski *Parsifal*", koji se često susreće u literaturi, kada se govori o *Kitežu*. Poređenjem Vagnerove (Richard Wagner) koncepcije *Parsifala* sa idejnim i kompoziciono-tehničkim elementima *Kiteža*, ilustracija je suštinskog *pro et contra* odnosa Rimskog-Korsakova prema Vagneru.[4] Uprkos postojanju očiglednih dodirnih tačaka i aluzija sa Vagnerovim

[1] Više u: Т. Шак, *Гармоническая драматургия в оперной системе Римского-Корсакова*, Краснодар, Золовоы струны, 2003.
[2] Više u: Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2002, 115–183.
[3] Više u: Ольга Виссарионовна Комарницкая, op. cit., 263–300.
[4] Više u: Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера…", op. cit., 109–118.

Parsifalom, ipak ne može biti reči o uticajima i bliskosti pogleda – „ruski *Parsifal*" pripada drugom idejnom i muzičkom svetu.
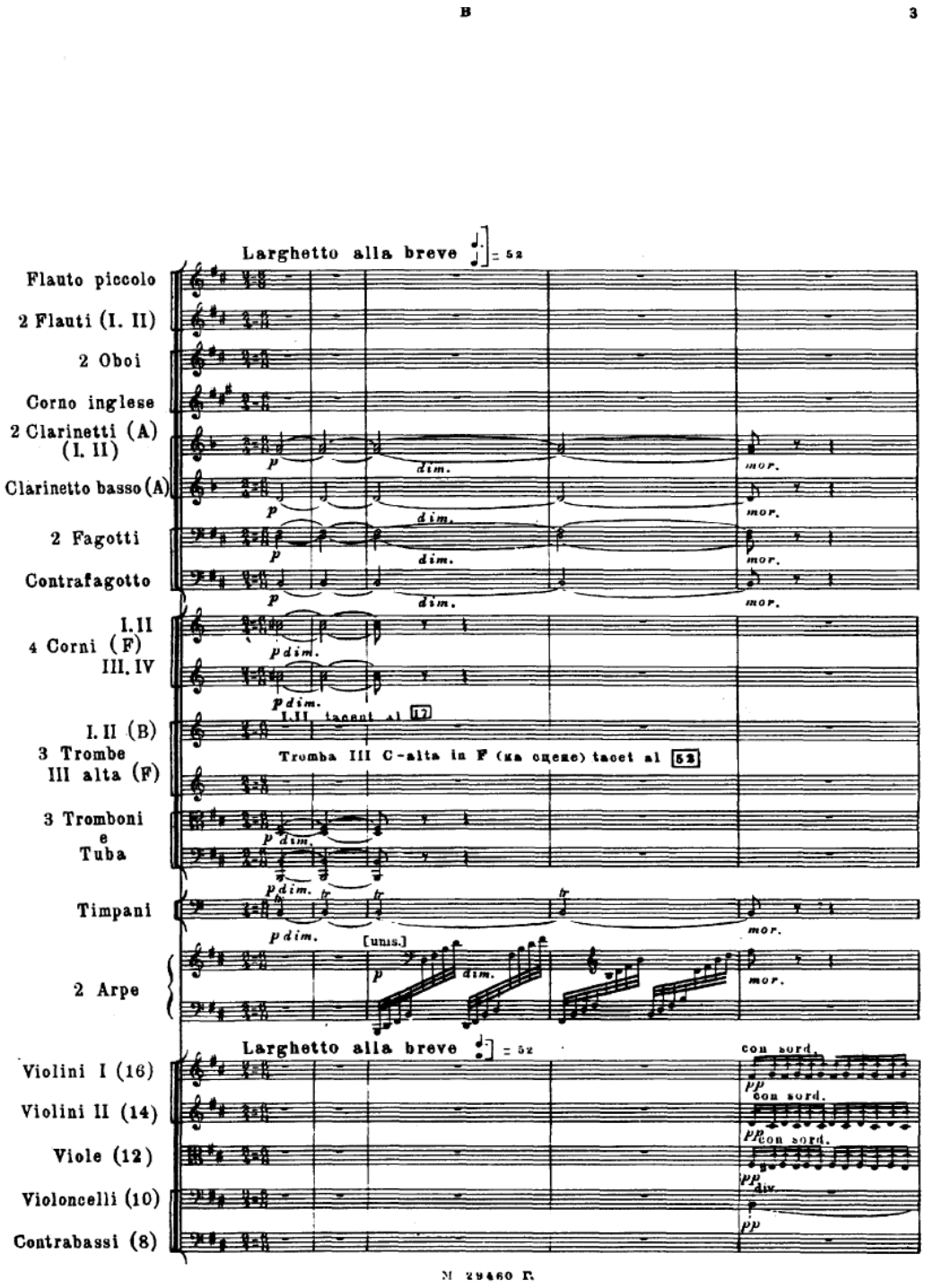
Ipak, možda najvažnije pitanje koje se postavlja jeste o *Kitežu*, kao testamentu ruske romantičarske opere. Kroz čitav korpus muzičko-izražajnih sredstava individualnog i nacionalnog stila, zatim žanr i dramatrugiju uspostavlja se u *Kitežu* stvaralački odnos Rimskog-Korsakova prema ruskoj operskoj celokupnoj tradiciji, koji dovodi do njene velike sinteze. Komparativnom analizom *Kitež* bi se mogao sagledati u odnosu na najznačajnije predstavnike žanra istorijske opere i opere-bajke, kao što su Glinkini (Михаил Иванович Глинка) *Život za cara* i *Ruslan i Ljudmila*, *Boris Godunov* i *Hovanščina* Modesta Musorgskog (Модест Петрович Мусоргский), *Knez Igor* Borodina (Александр Порфирьевич Бородин), *Pskovljanka, Snjeguročka* i *Sadko* samog Rimskog-Korsakova itd. U poredeđenju *Kiteža* sa *Ruslanom*, bila bi istaknuta sličnost koncepta epske dramaturije. Široko razvijena narodna scena u Malom Kitežu po svojoj kompleksnosti i monumentalnosti arhitektonike, predstavlja pravi pandan „Scene pod Kromima" iz *Borisa Godunova*. Panteistička tematika *Snjeguročke* i epska narativnost opere-biline *Sadka*, takođe imaju svog odjeka u *Kitežu*. Pored toga, postoji još niz drugih elemenata iz tradicije ruske opere zastupljenih u *Kitežu*, kao što su, na primer, legendarni pevač nalik onome u *Sadku* ili Bajanu iz *Ruslana*, kao i motiv prekinute svadbe iz pomenutog Glinkinog dela, koji je zajednički i njegovom *Životu za cara*. Za ovu istorijsku operu Glinke, kao i druga dela koja pripadaju ovom žanru, *Kitež* vezuje značajna uloga poverana horu uzdignutom na nivo jednog od glavnih aktera. U pogledu tretmana likova, izdvaja se sličnost Griške Kuterme sa narodnim likovima Musorgskog kojima je blizak po svojoj izražajnoj deklamativnosti i psihološkom dramatizmu, kao i sa likom Mlinara u operi *Rusalka* Dargomižskog (Александр Сергеевич Даргомыжский).

U ovom master radu su upravo akcentovane navedene čvorišne tačke u *Kitežu*, iz kojih bi se dalje mogle isplesti niti prema pomenutim velikim delima iz prošlosti ruske operske muzike. Na osnovu toga, može se izvesti konačni zaključak o potvrdi osnovne teze ovog rada o žanrovsko-dramaturškoj problematici *Kiteža* kao vidu sinteze različitih tradicija ruske opere.

8. PRILOG
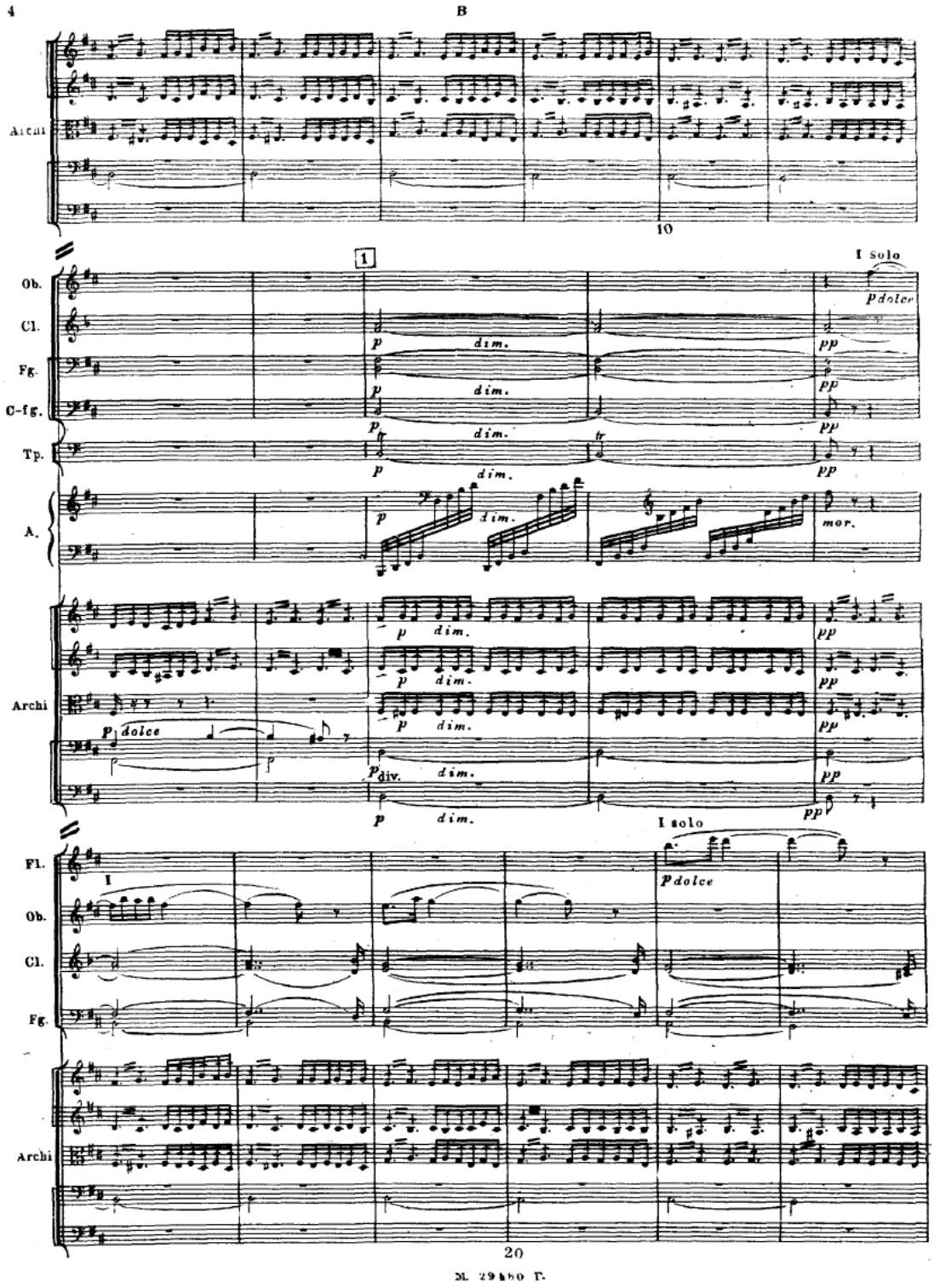
Primer 1

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1–5
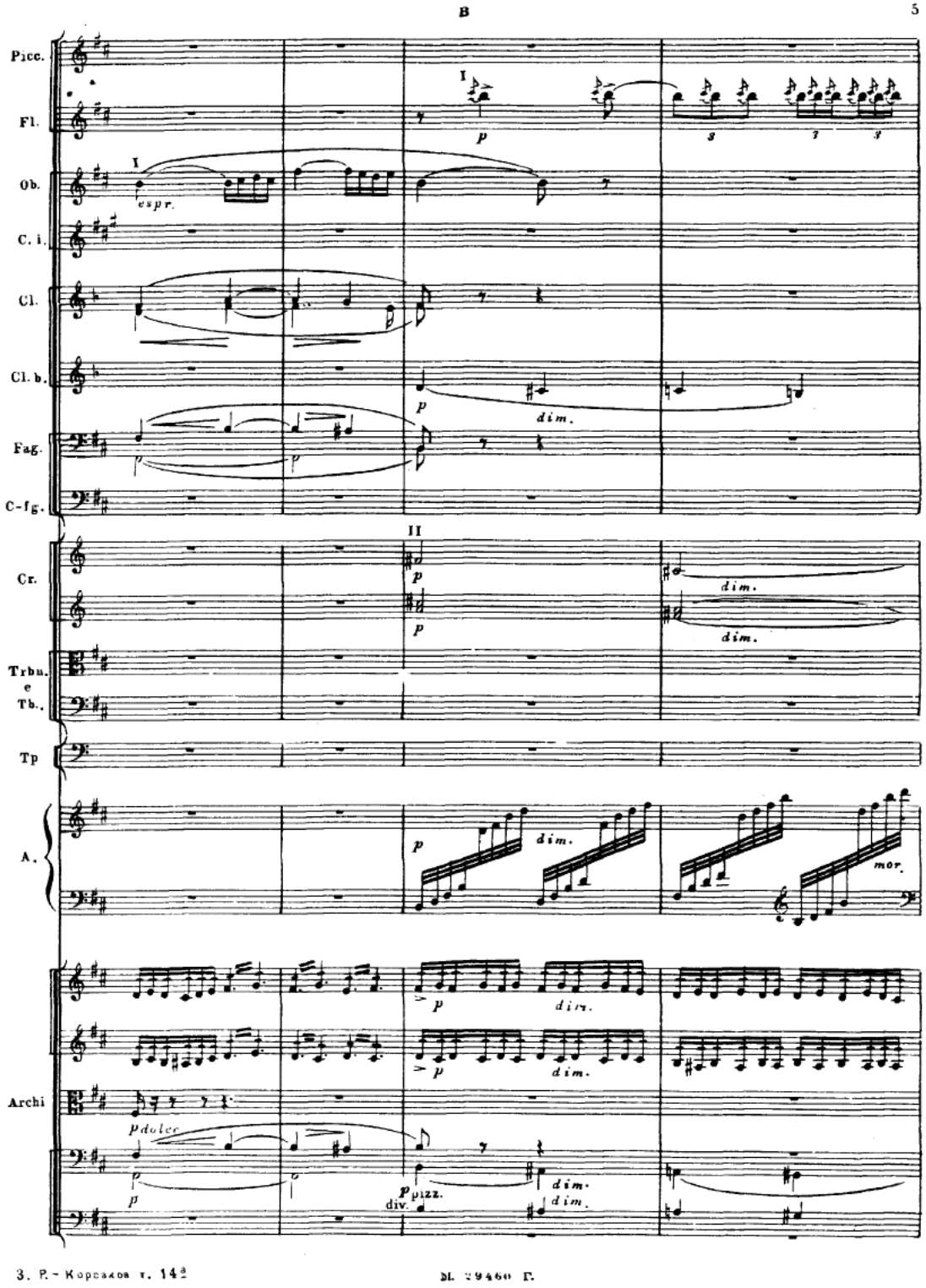


Primer 2

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji,* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji", part. br. 1–5
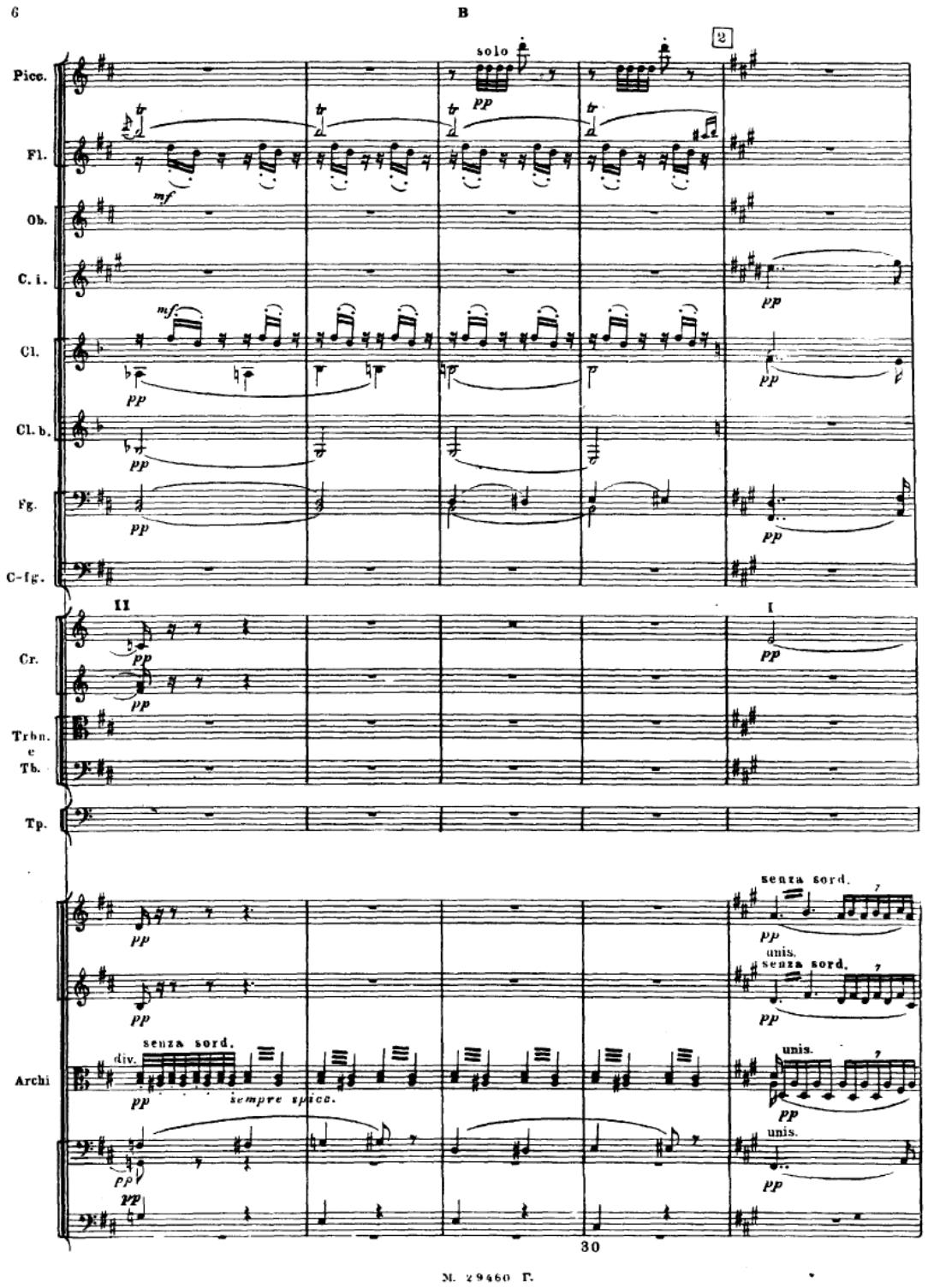


Primer 3
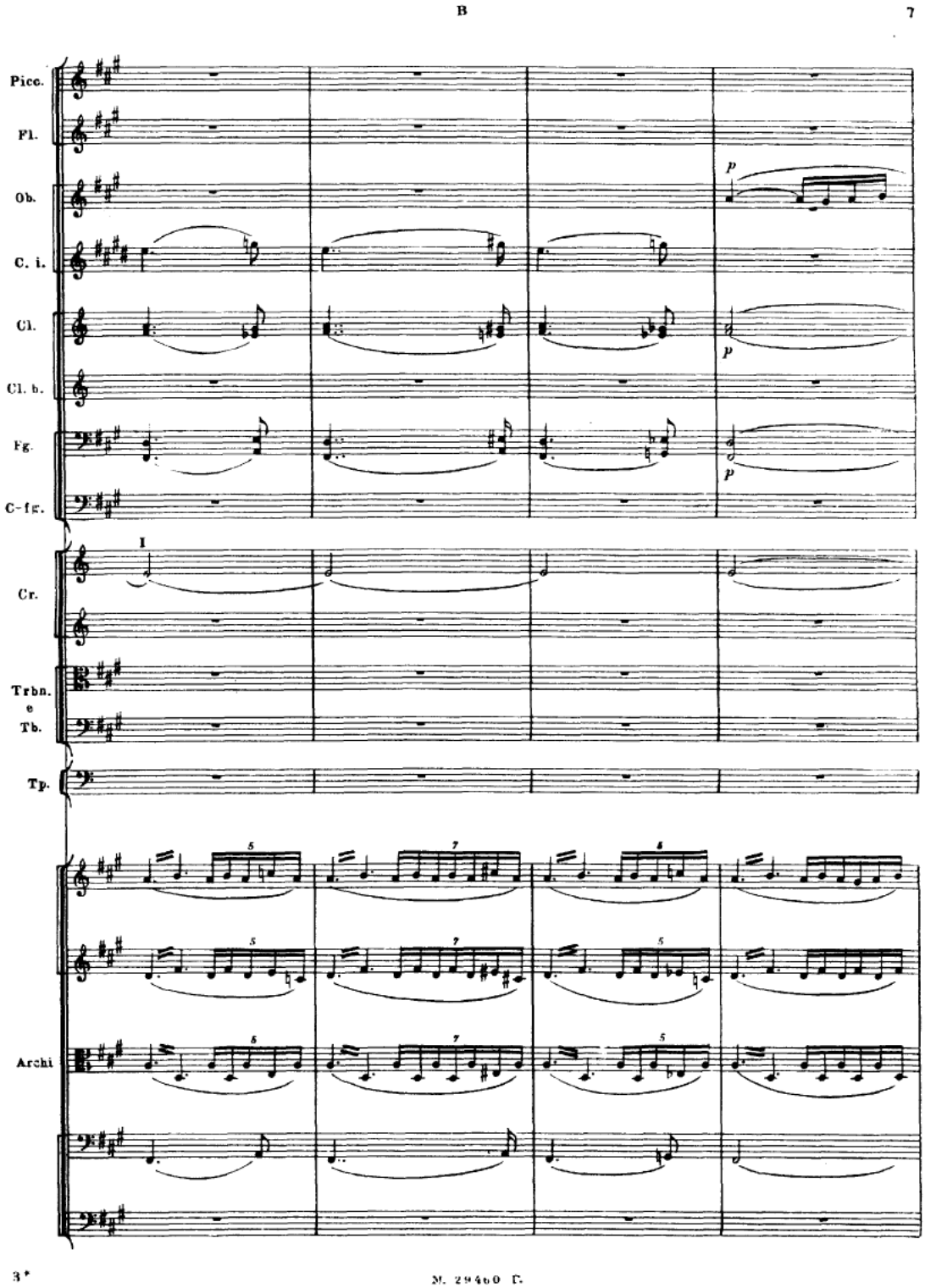
N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1–5



Nastavak primera 3
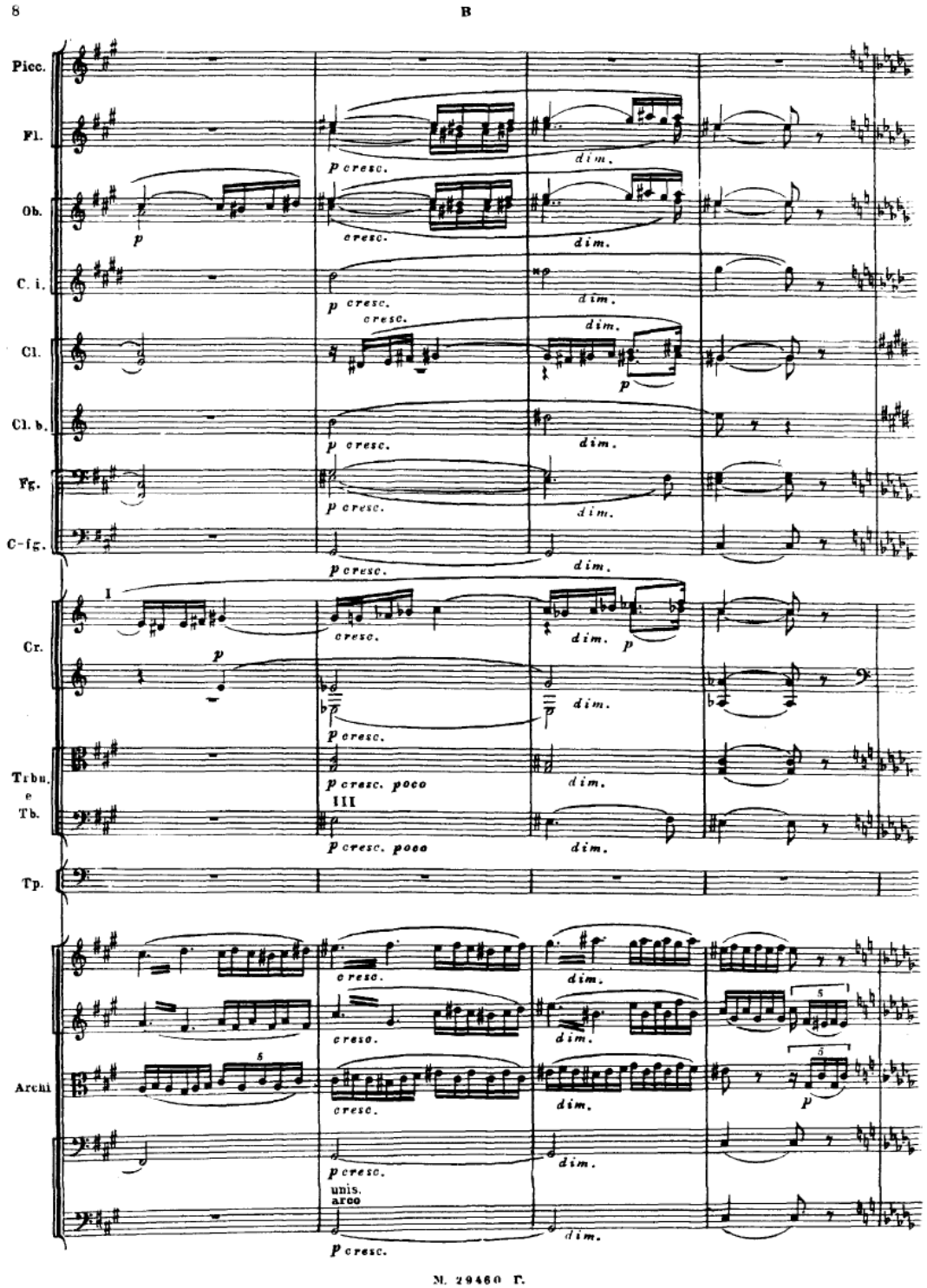


Nastavak primera 3
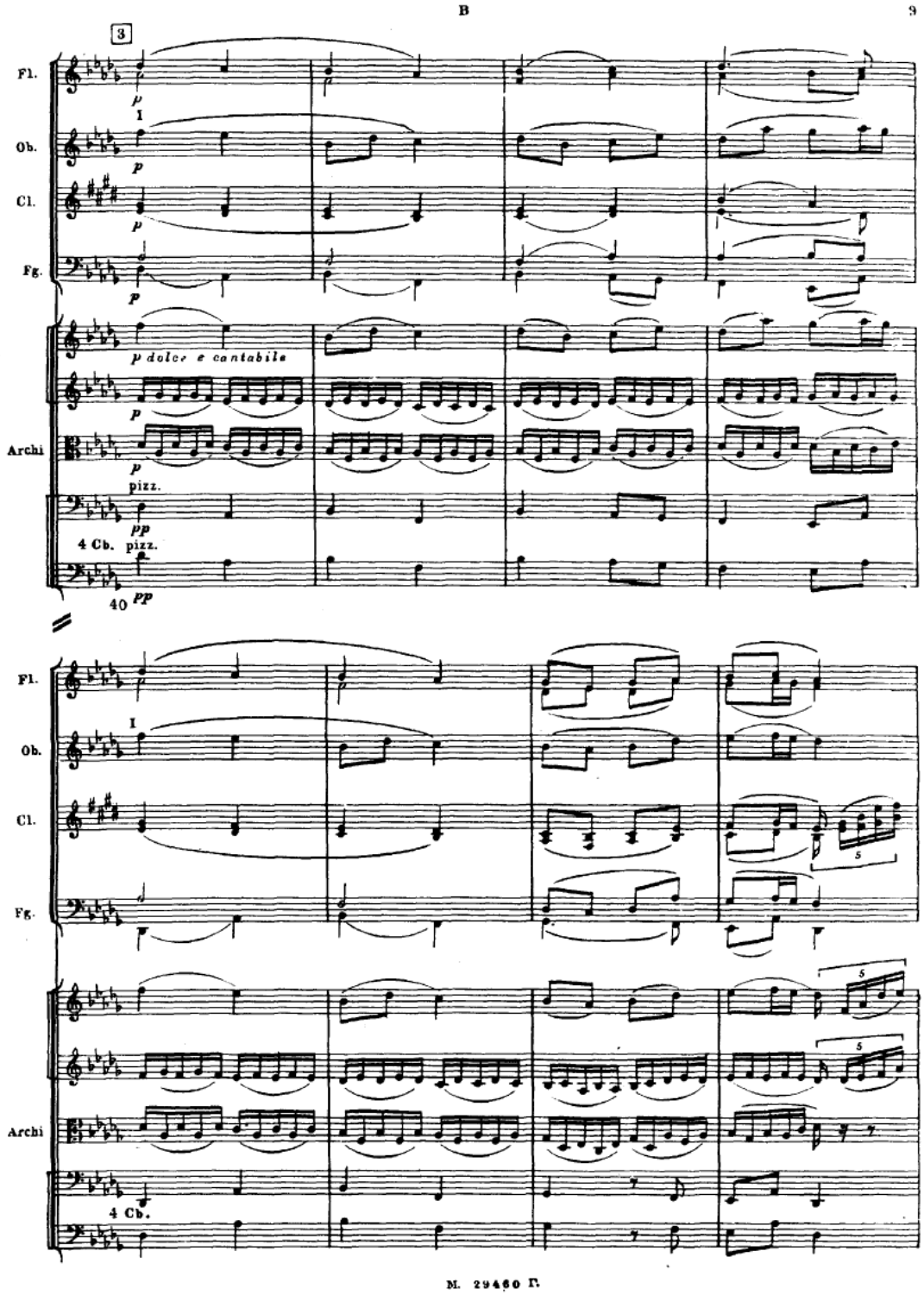


Primer 4

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji", part. br. 1–5
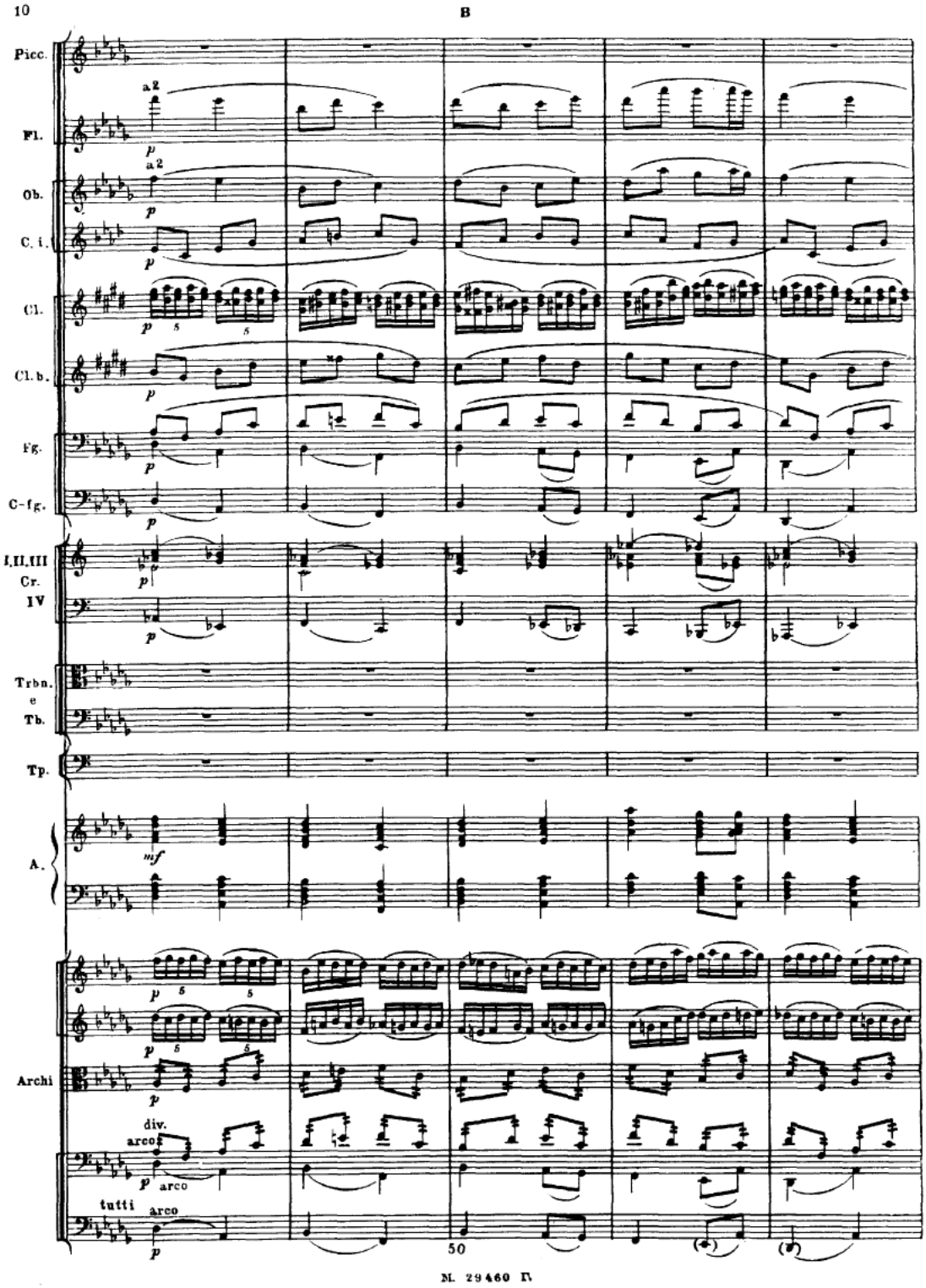


Primer 5

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1–5
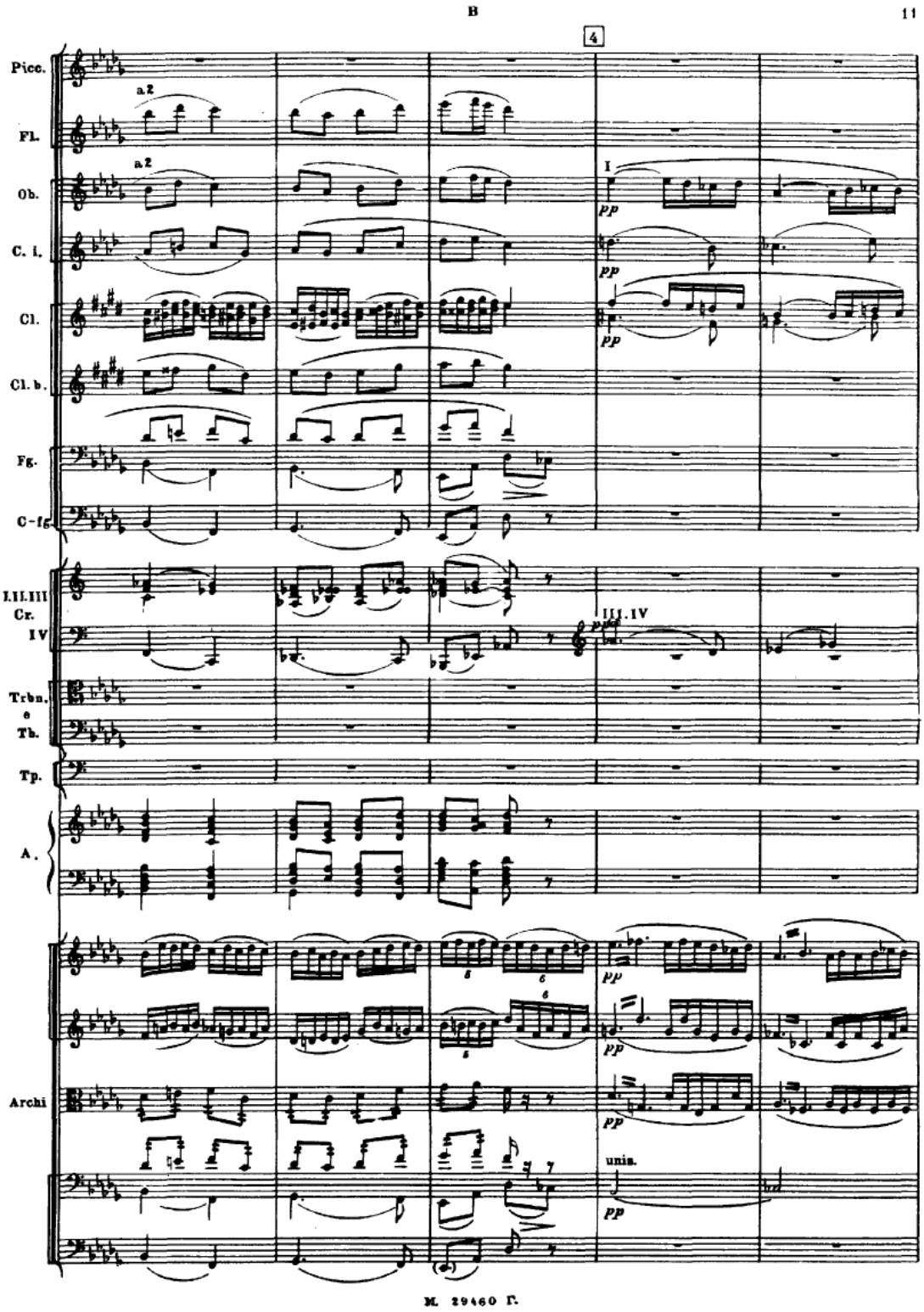


Primer 6

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji,* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji", part. br. 1–5
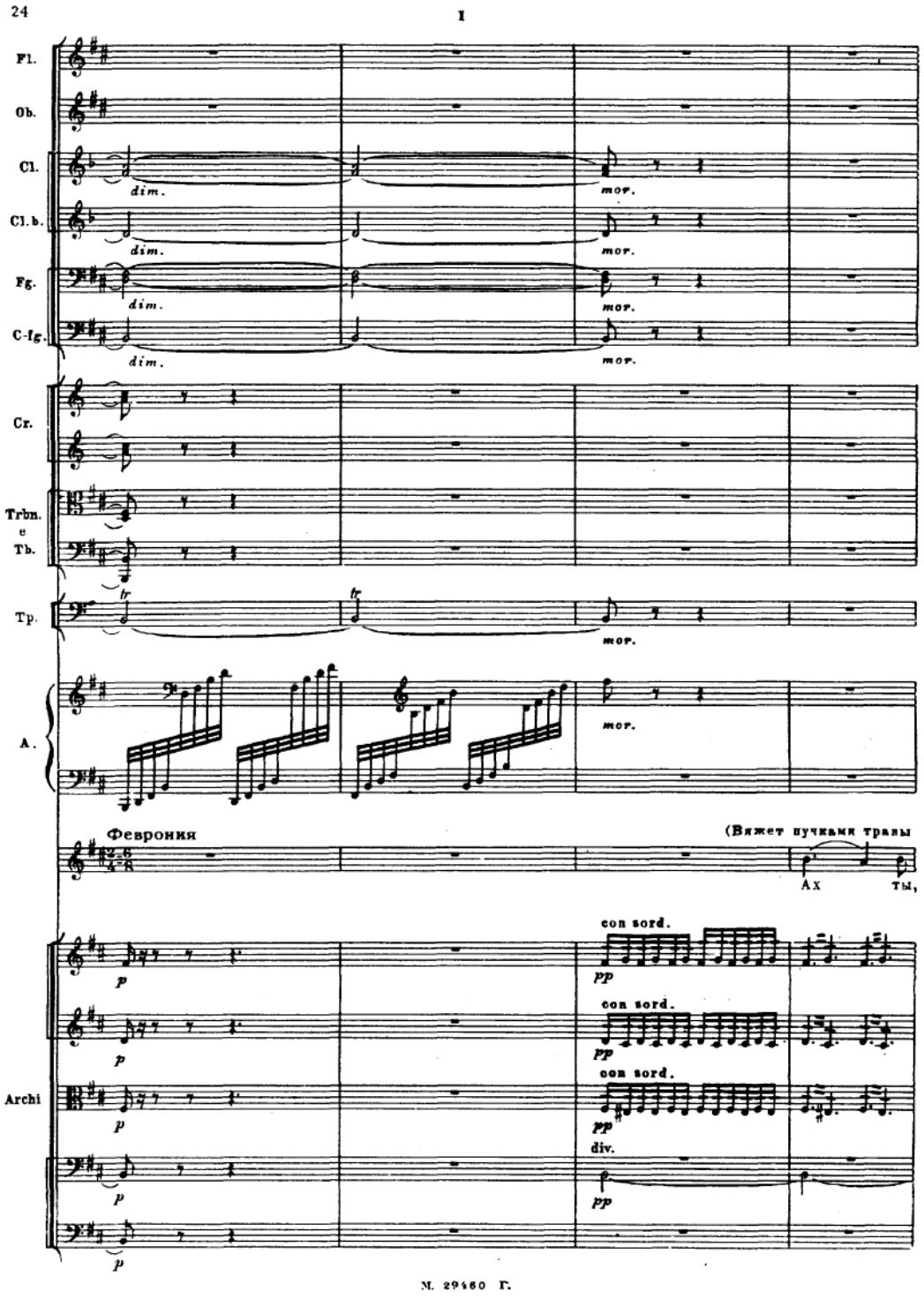


Primer 7

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji* Simfonijski prolog „Pohvala pustinji“, part. br. 1–5
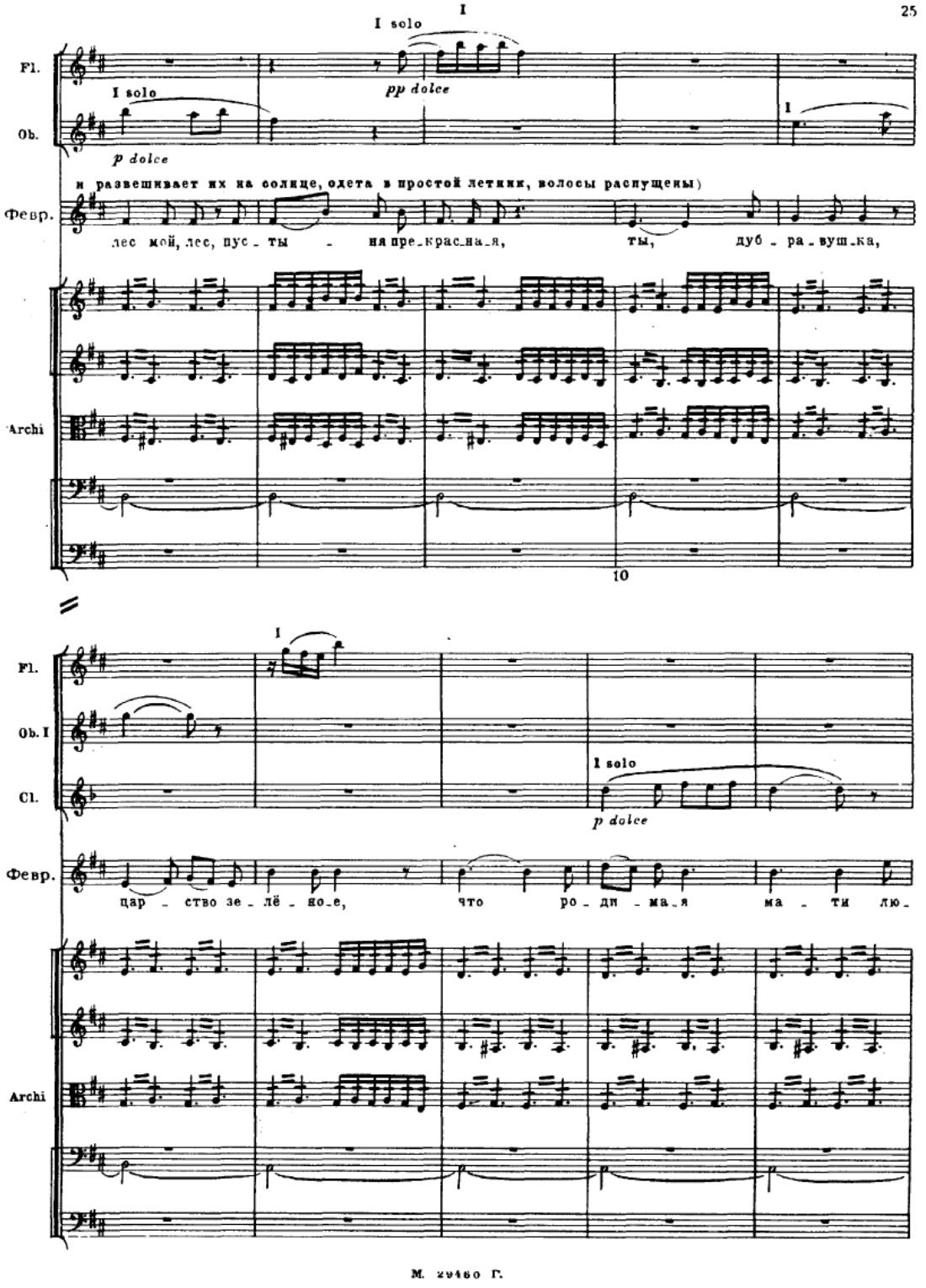


Primer 8

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin, Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino…", part. br. 5–10
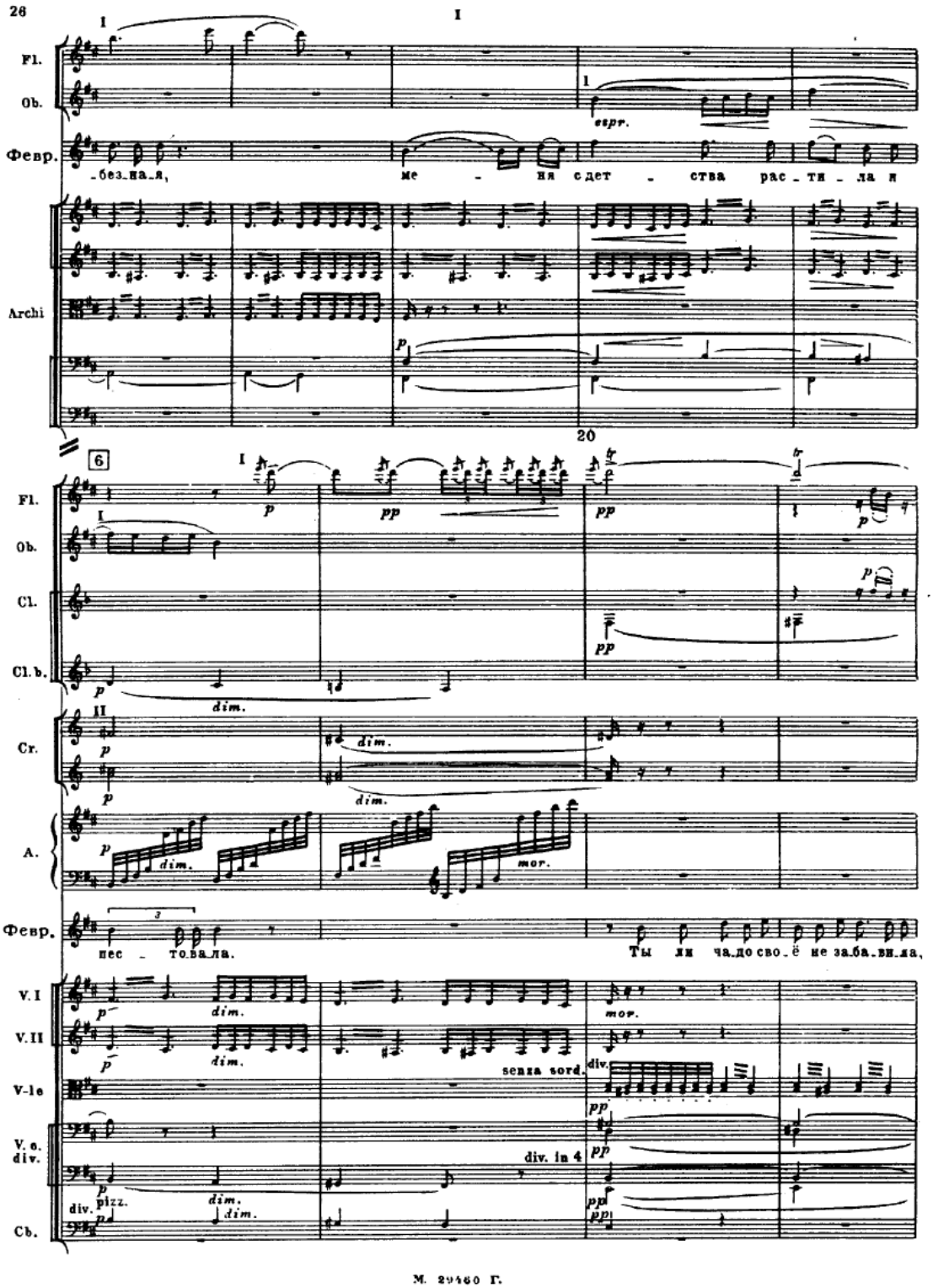


Primer 9

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin, Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino…“, part. br. 5–10
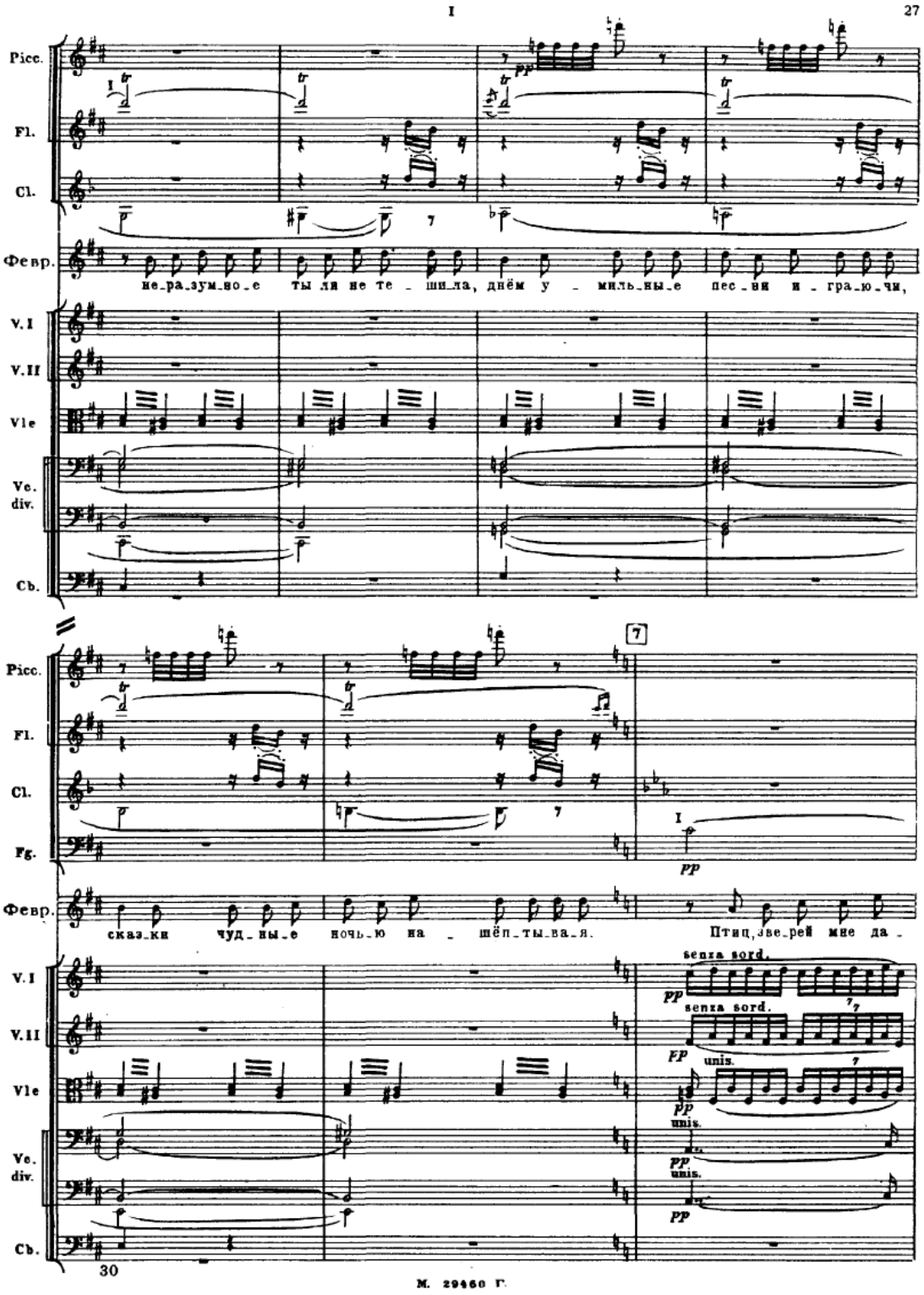


Primer 10
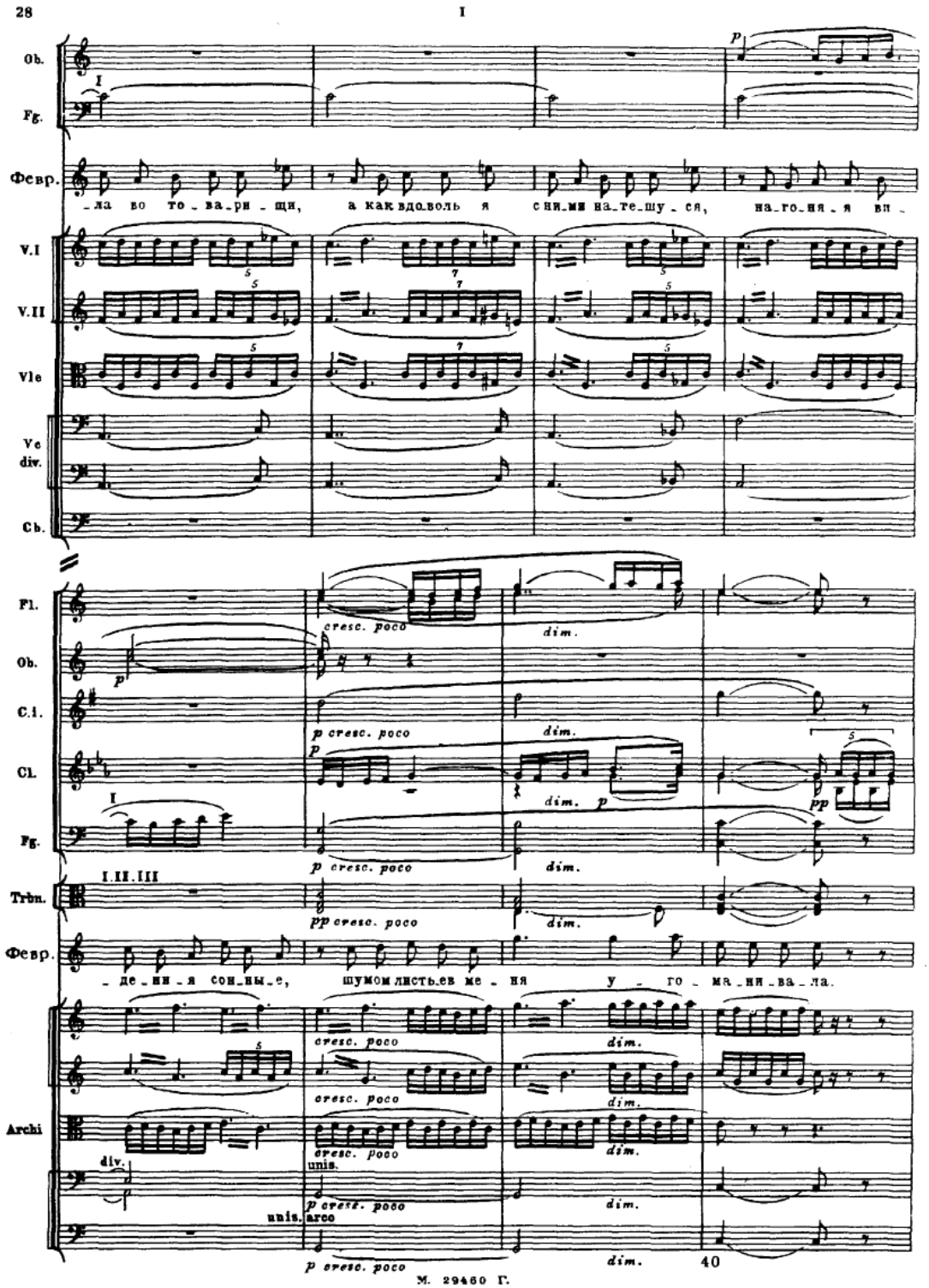
N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin, Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino…", part. br. 5–10



Nastavak primera 10
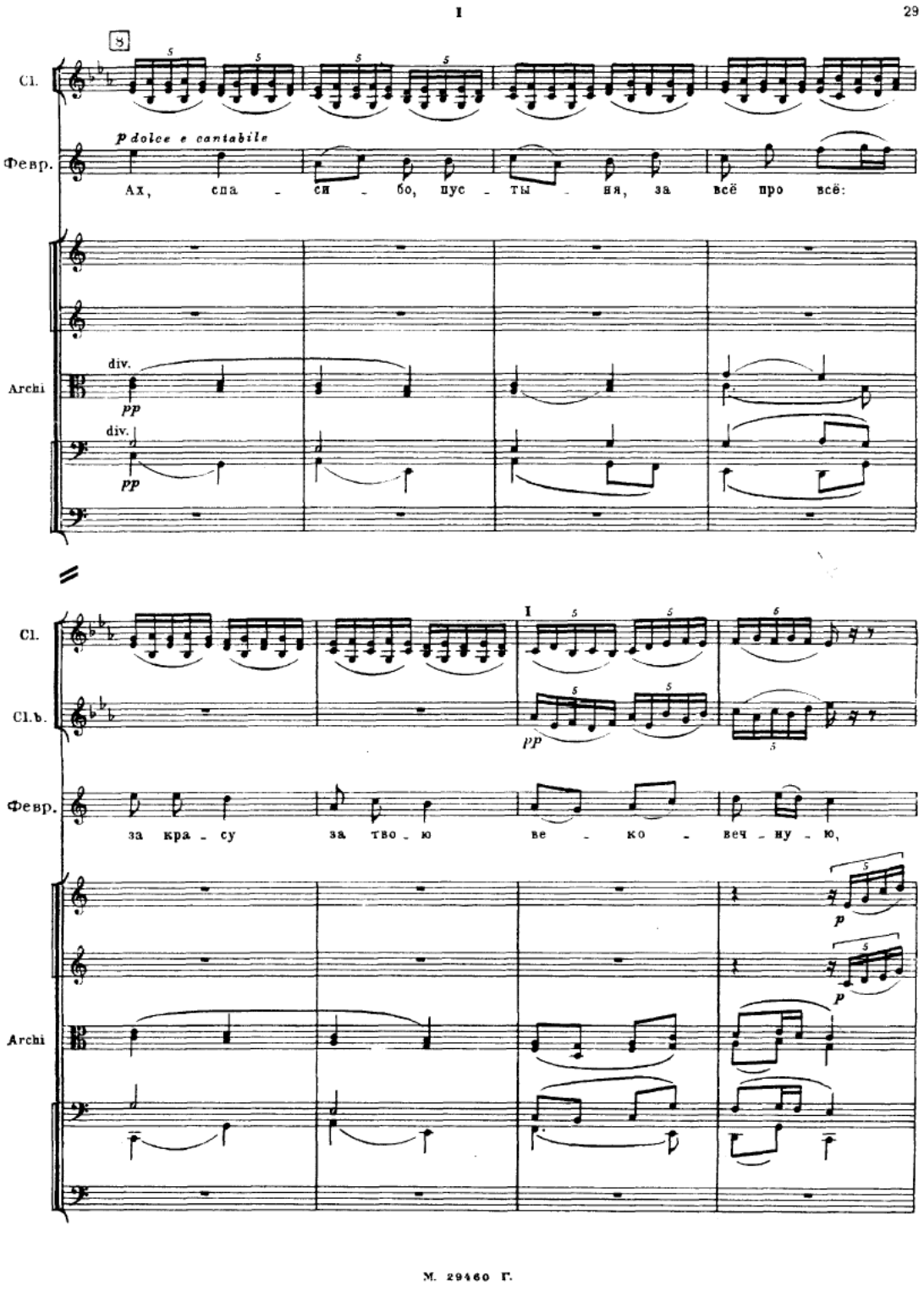


Nastavak primera 10
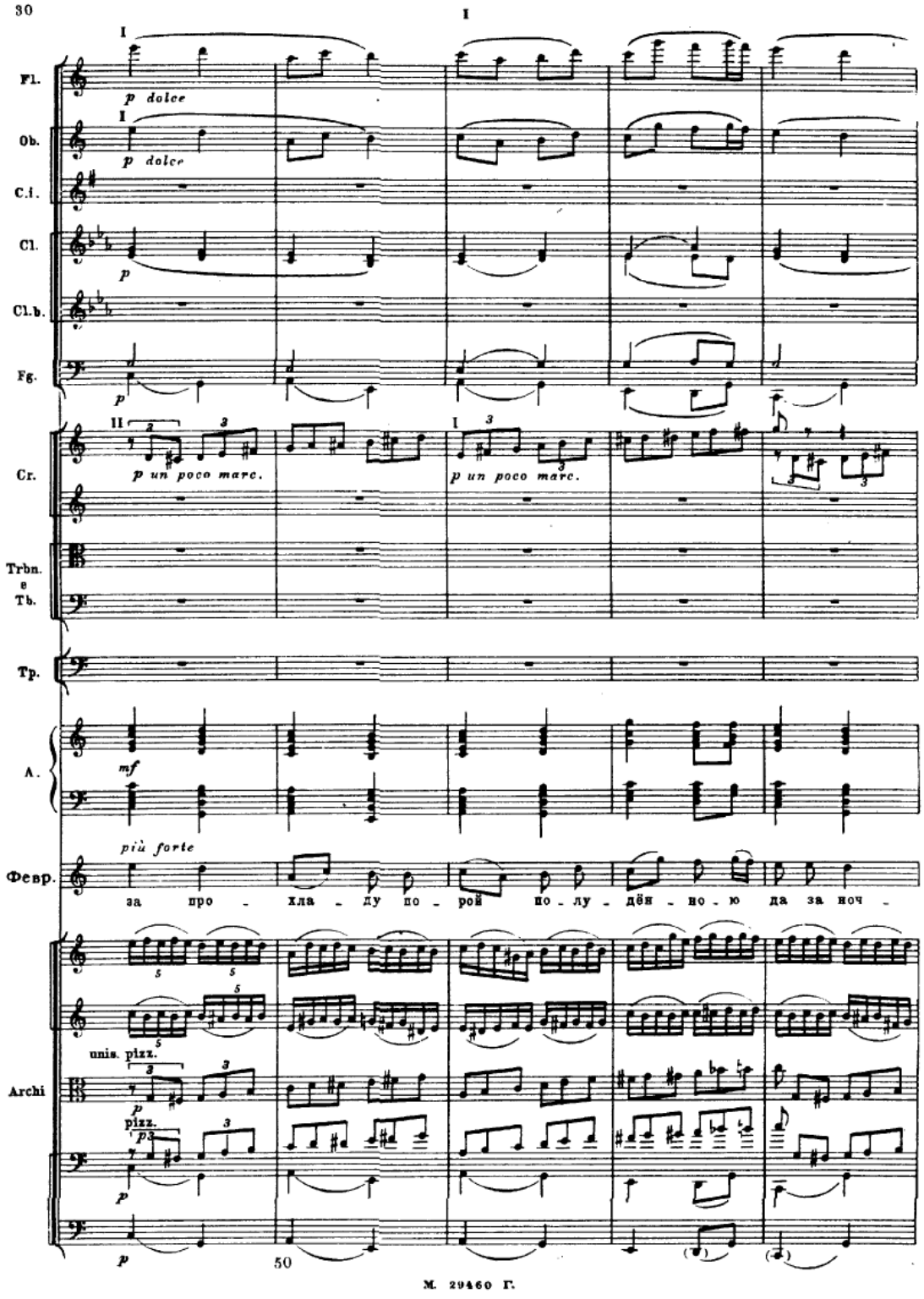


Primer 11
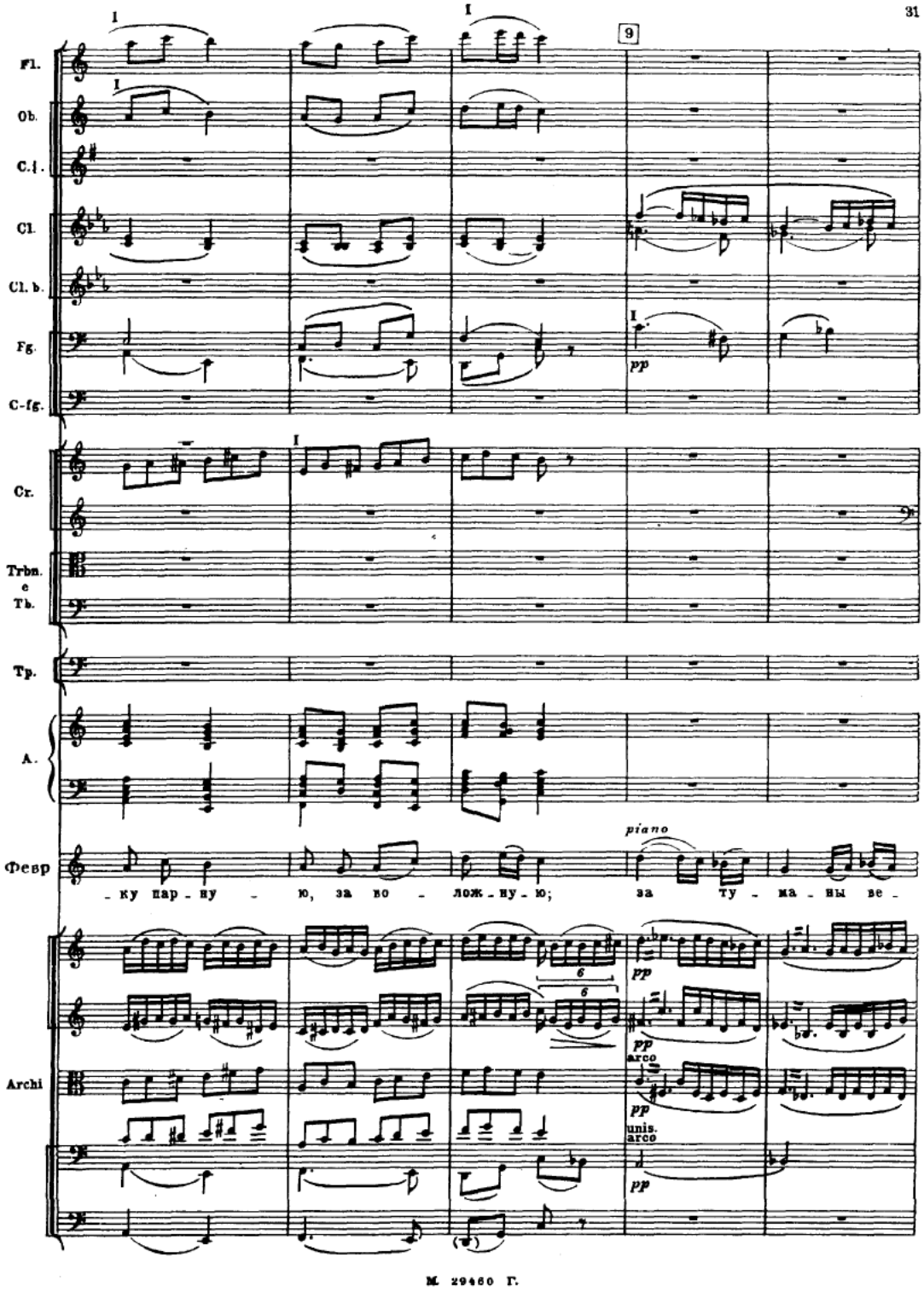
N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin, Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino…“, part. br. 5–10,
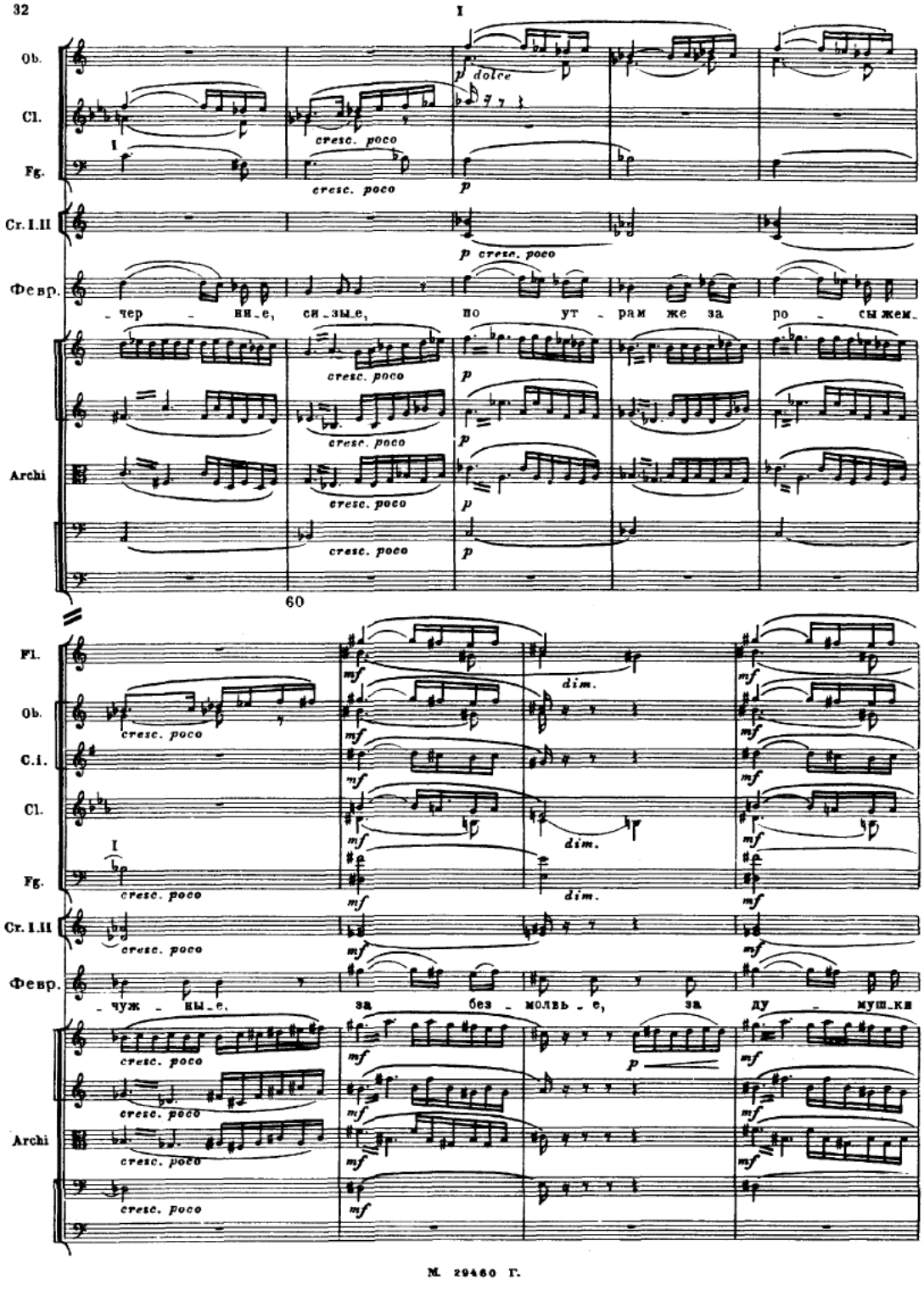


Nastavak primera 11
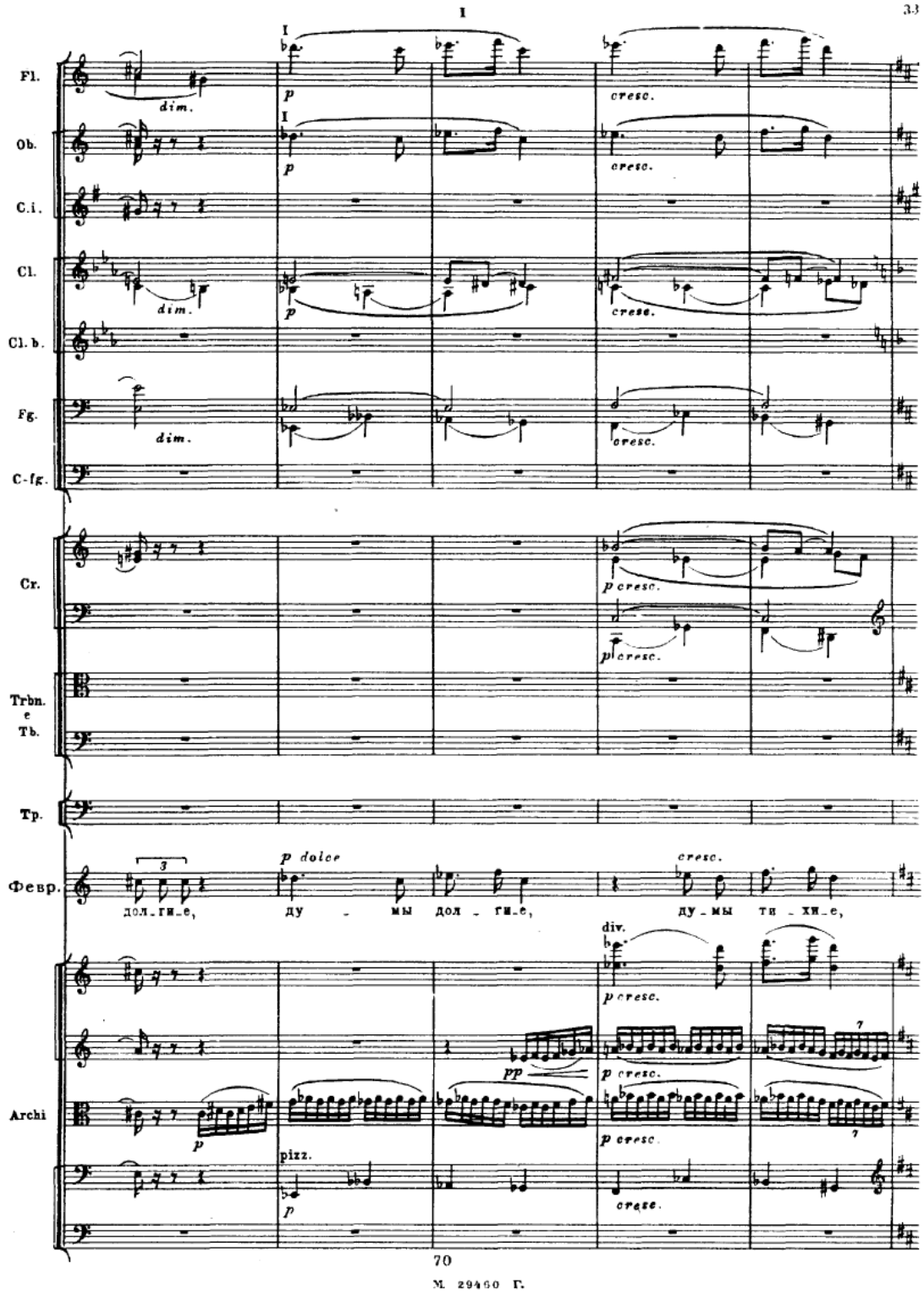


Nastavak primer 11



Nastavak primera 11
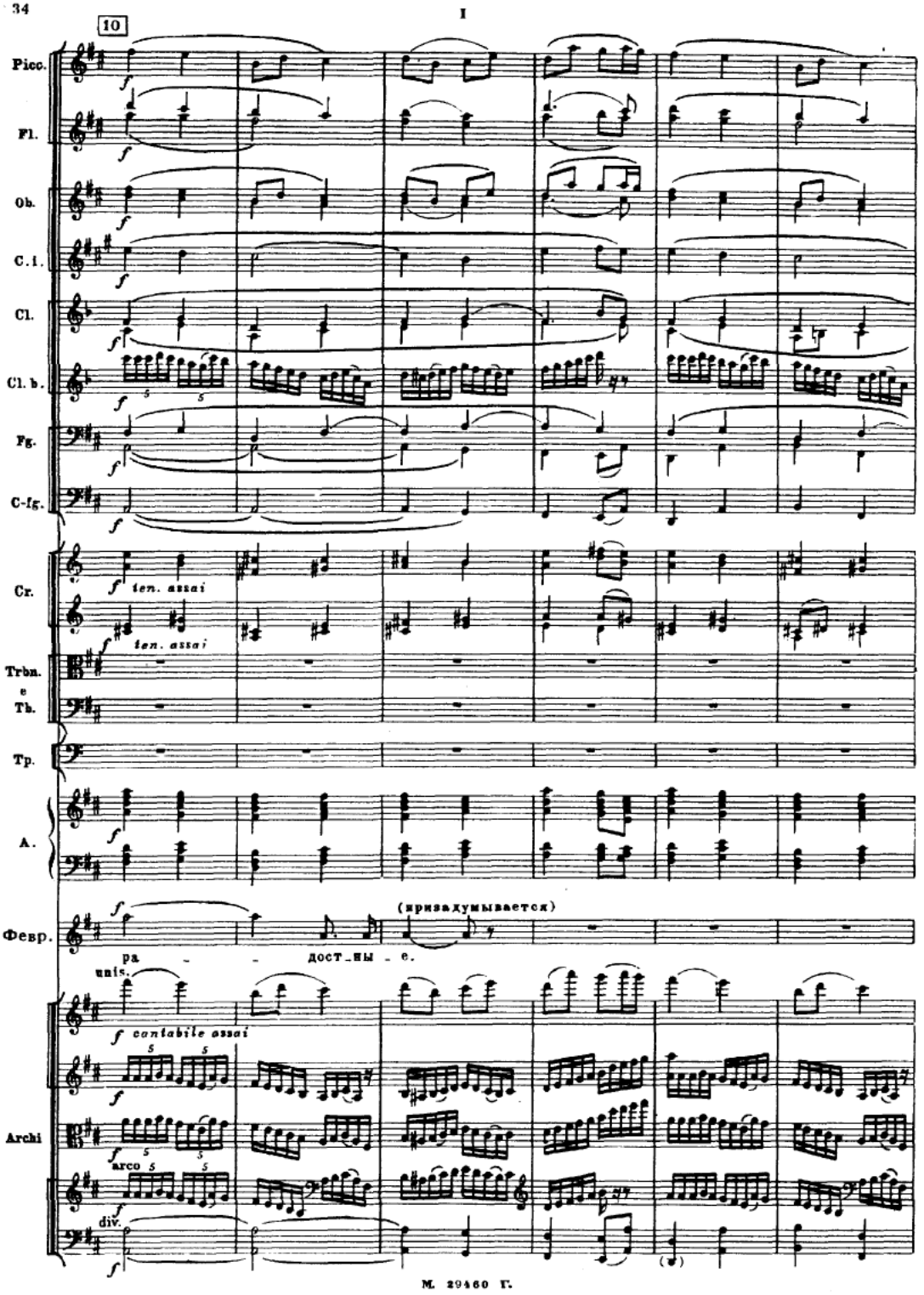


Nastavak primera 11
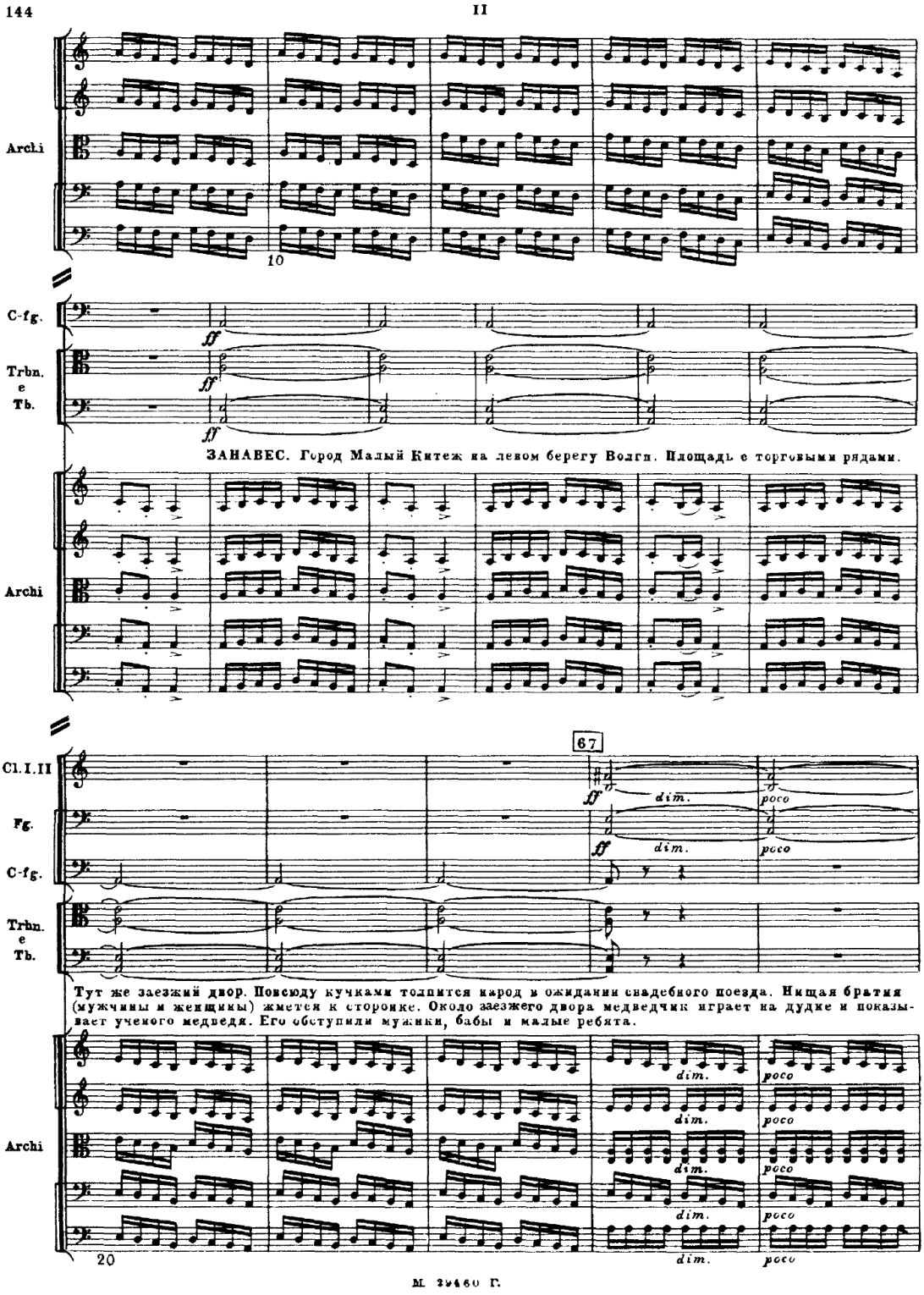


Primer 12

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Prvi čin, Fevronijin ariozo „Ah, šumo, moja šumo, prekrasna divljino…", part. br. 5–10,



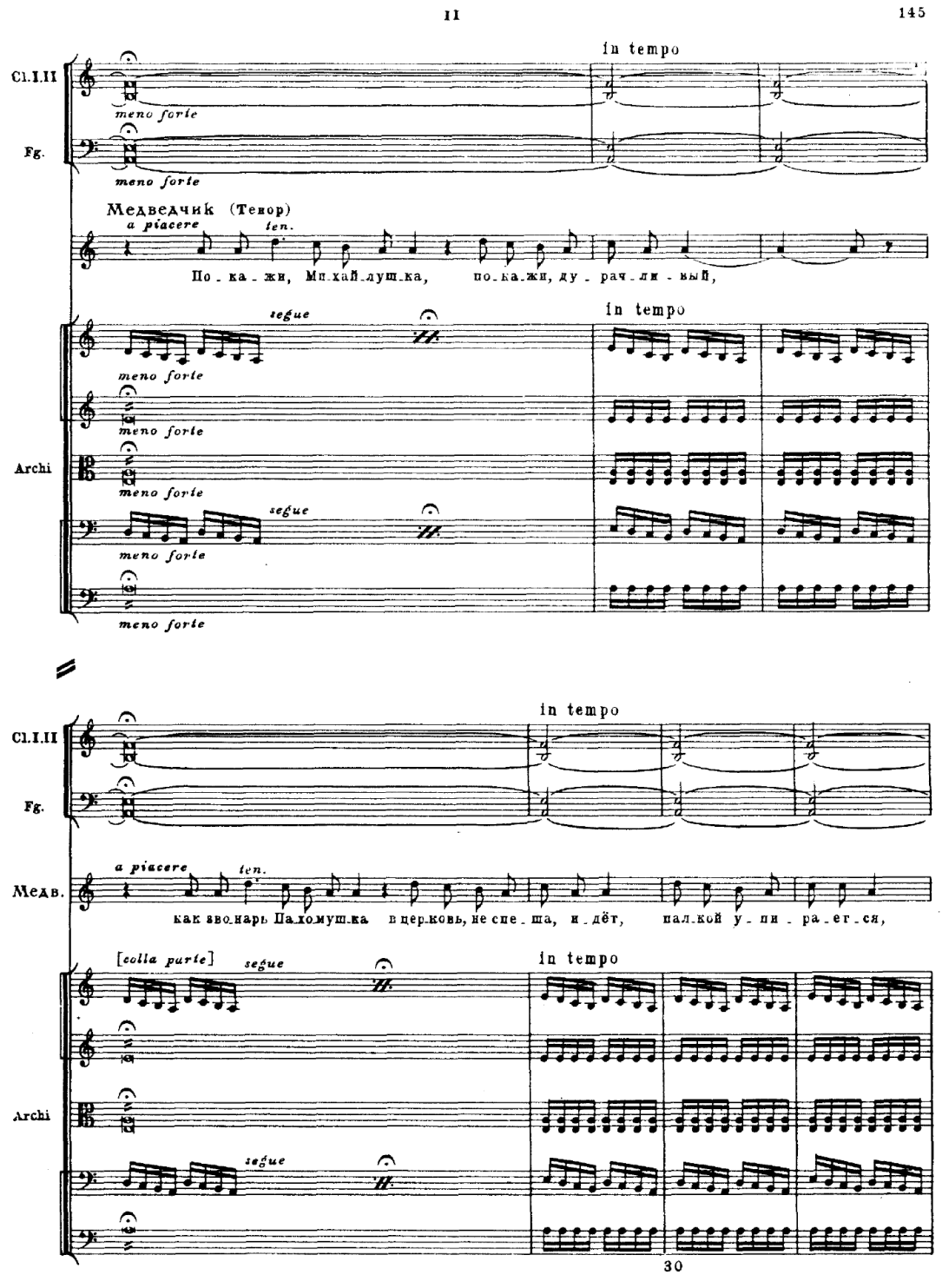
Primer 13

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Tema „narodne stihije“, part. br. 66–68
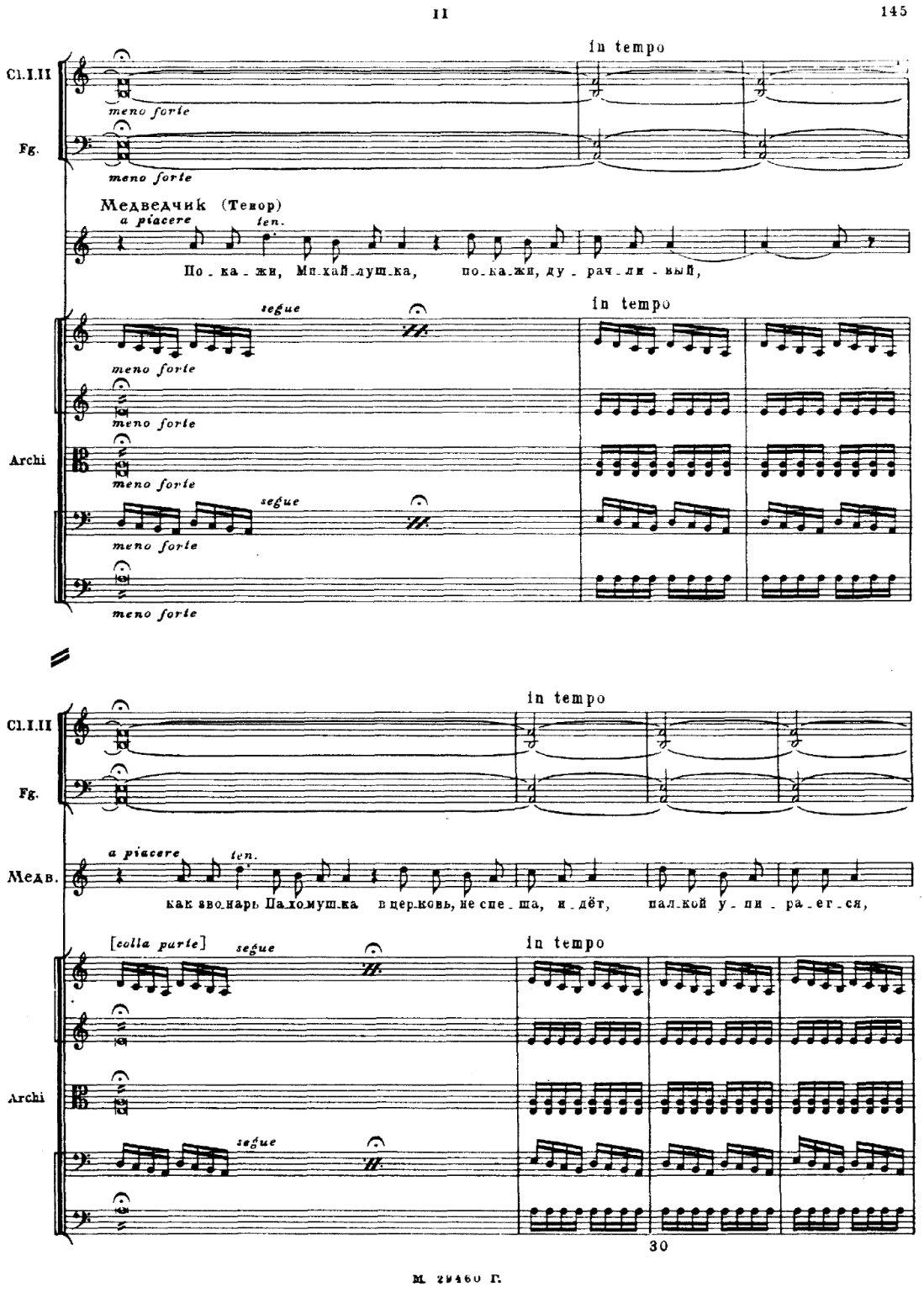


Primer 14,

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Nastup krotitelja Medveda „Pokaži Mihajluška…", part. br. 67–68
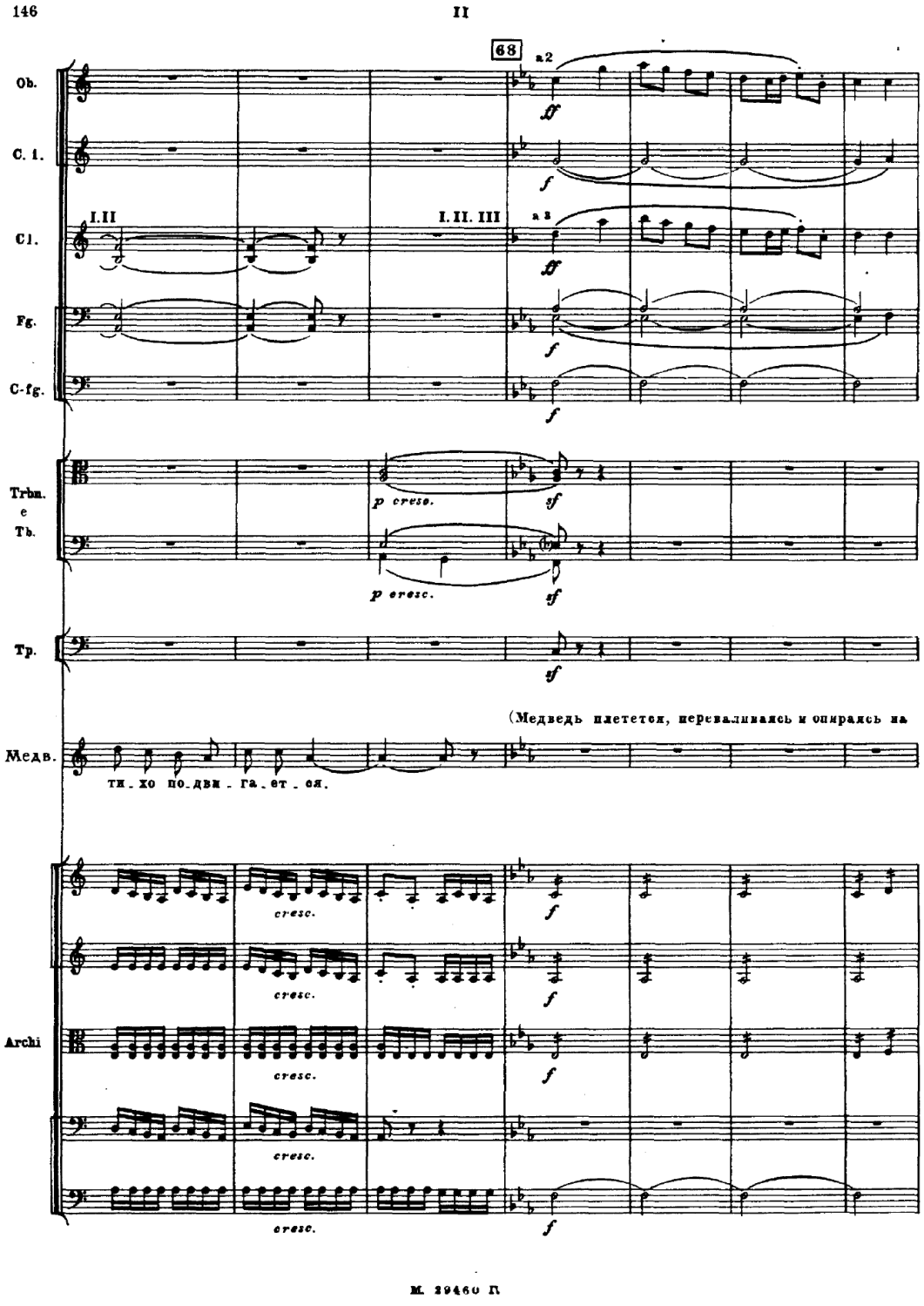


Nastavak primera 14
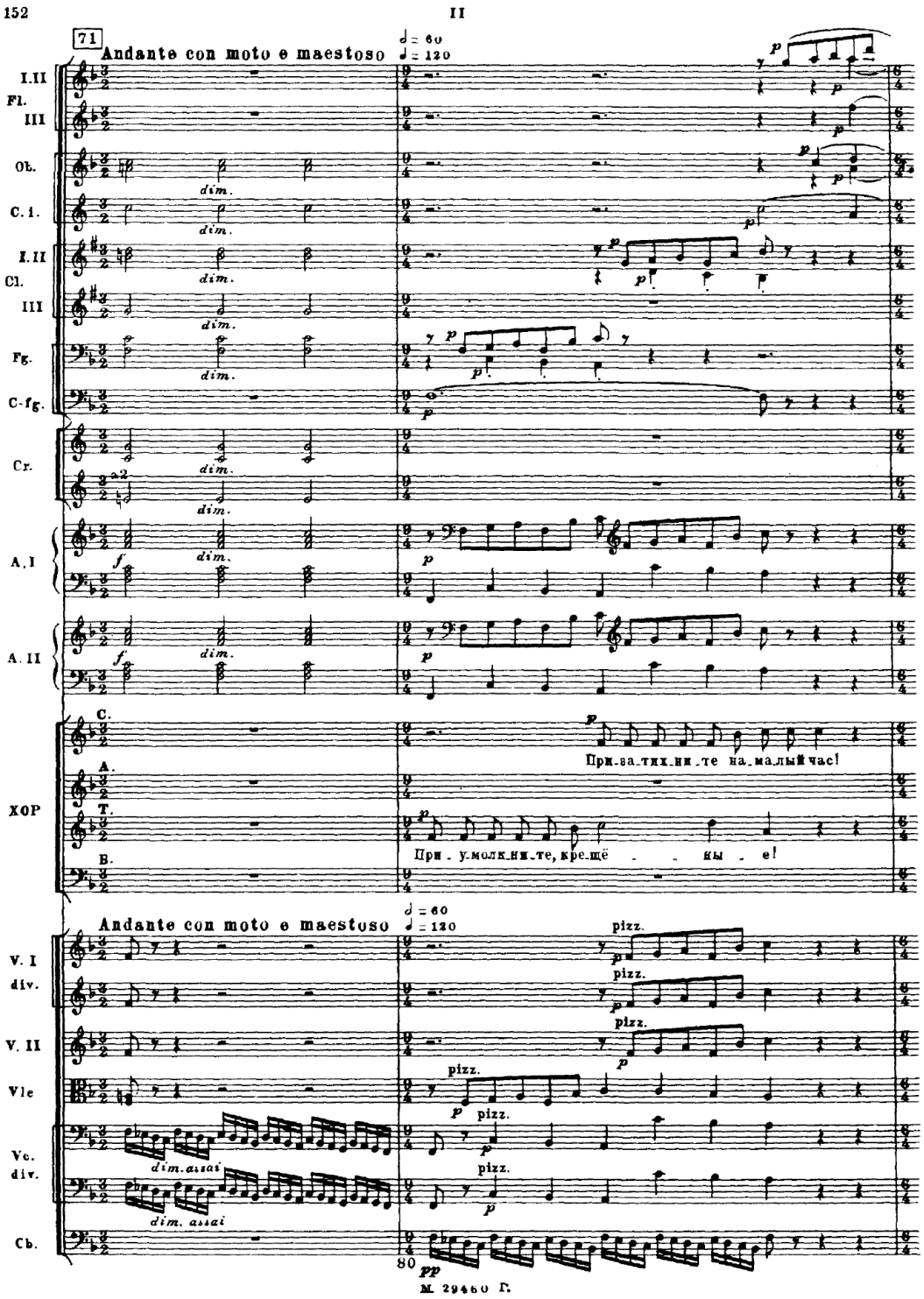


Primer 15

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Nastup krotitelja Medveda „Pokaži Mihajluška…", part. br. 67–68
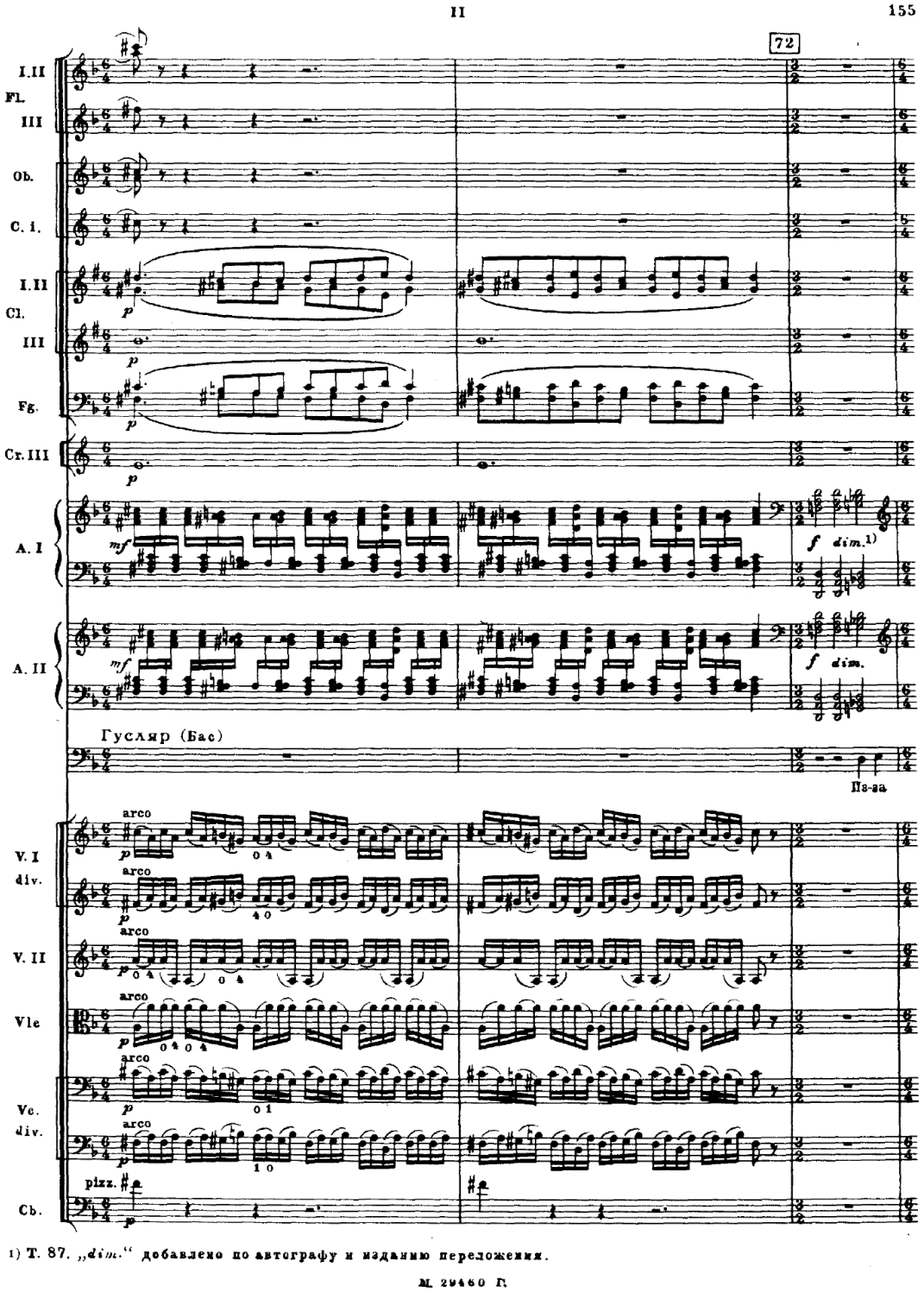


Primer 16

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Guslareva balada „Na obali jezera Bistroga Jara…“ part. br. 71–77
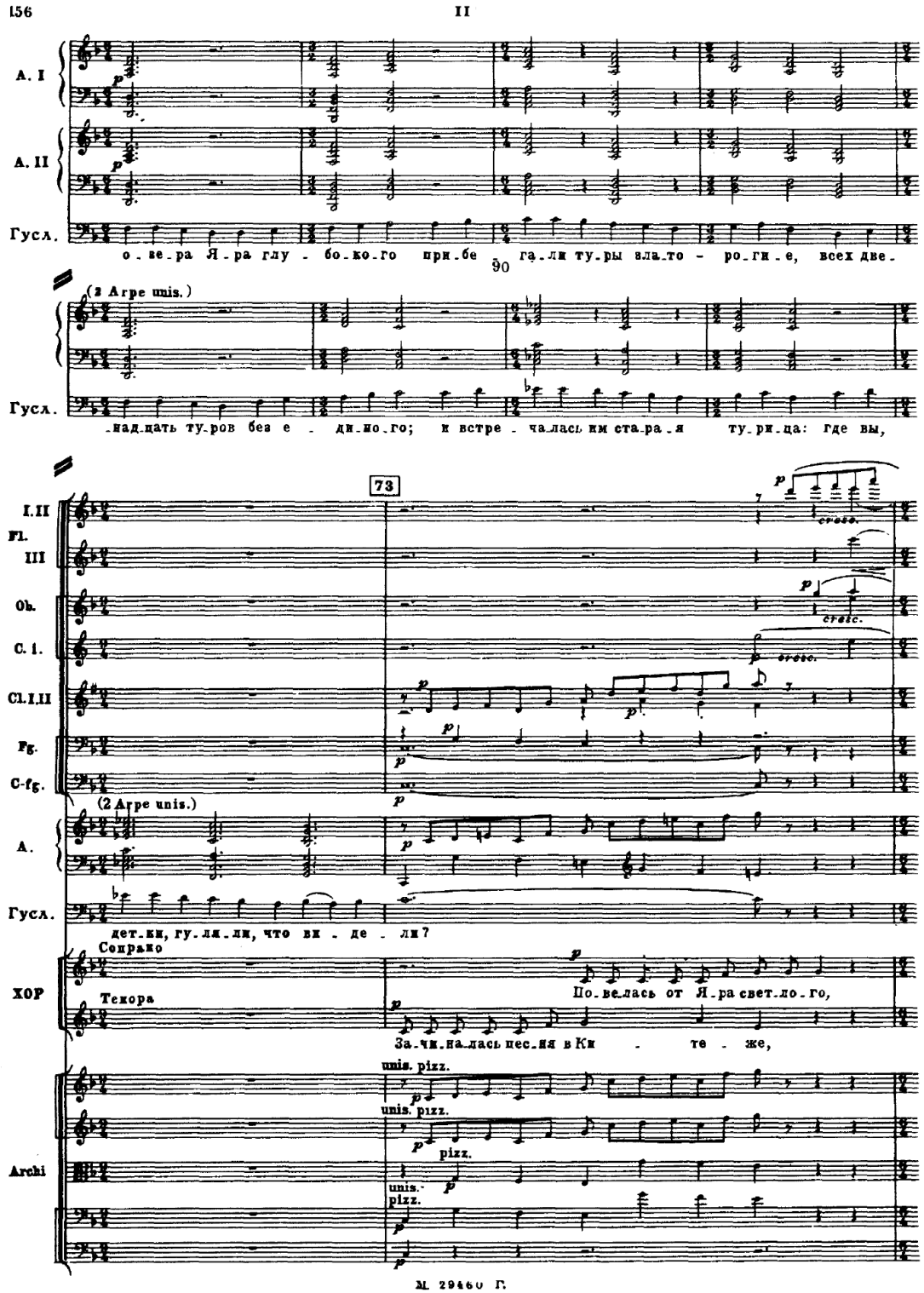


Primer 17

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Guslareva balada „Na obali jezera Bistroga Jara…" part. br. 71–77
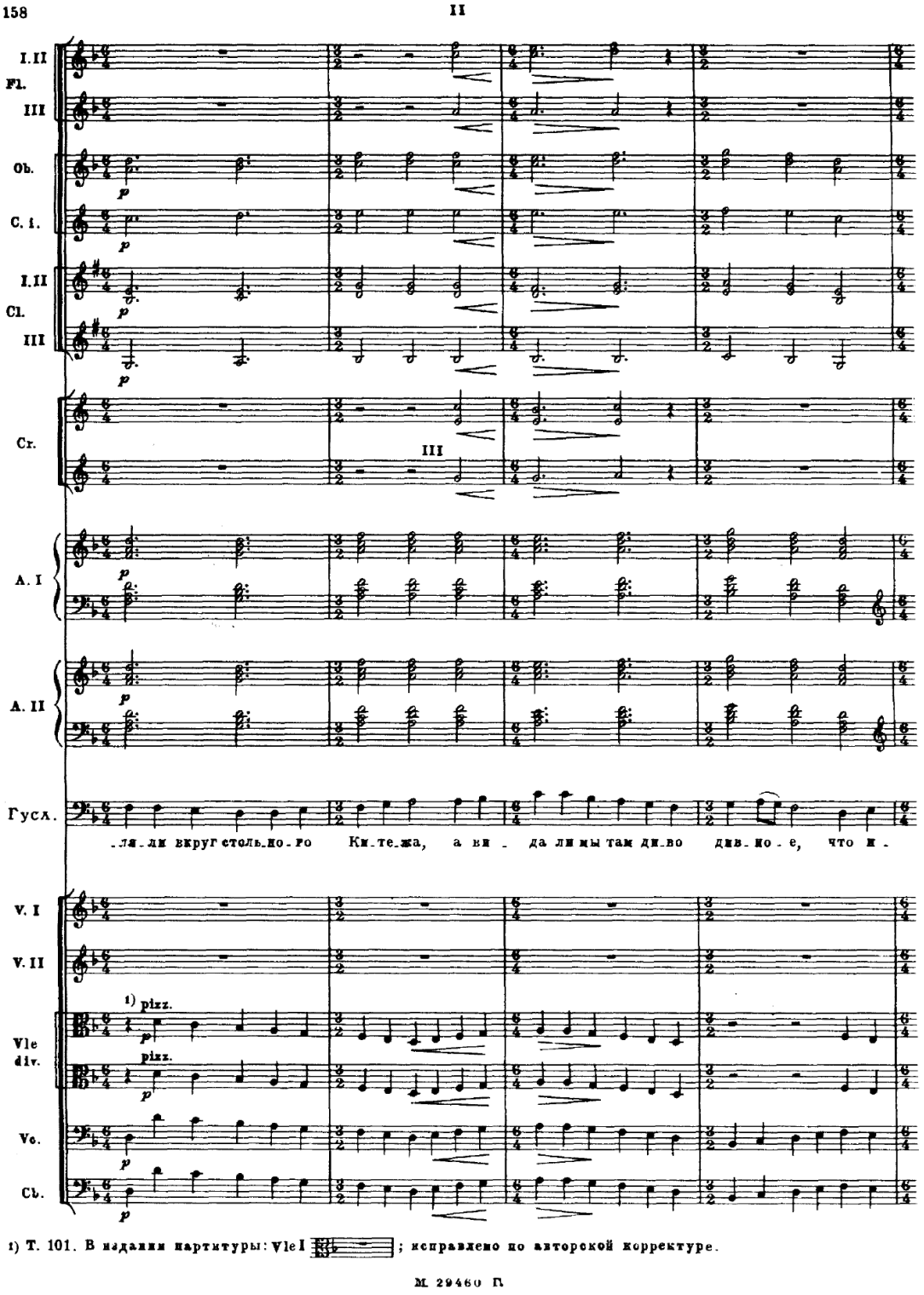


Nastavak primera 17
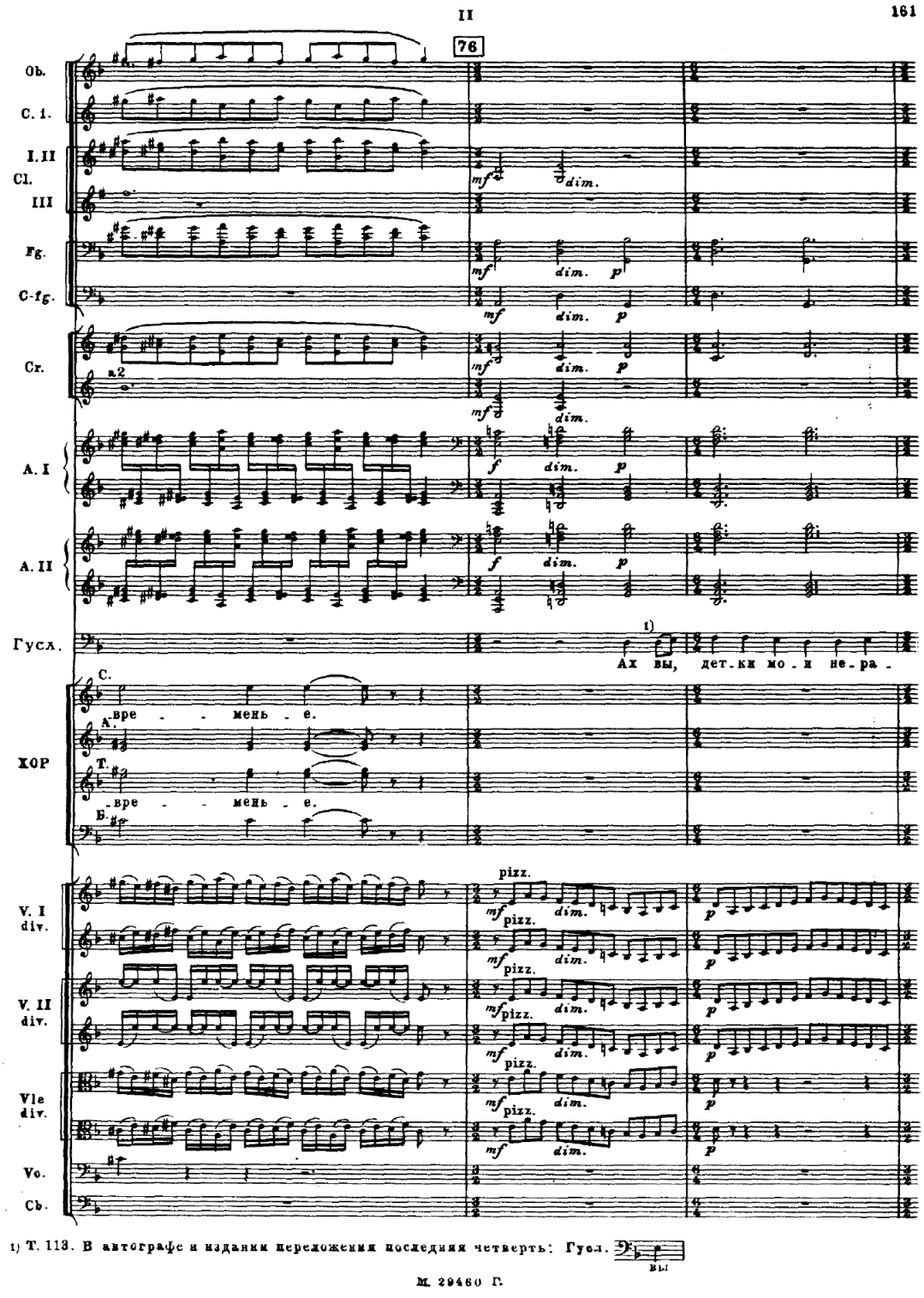


Primer 18

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Guslareva balada „Na obali jezera Bistroga Jara…" part. br. 71–77
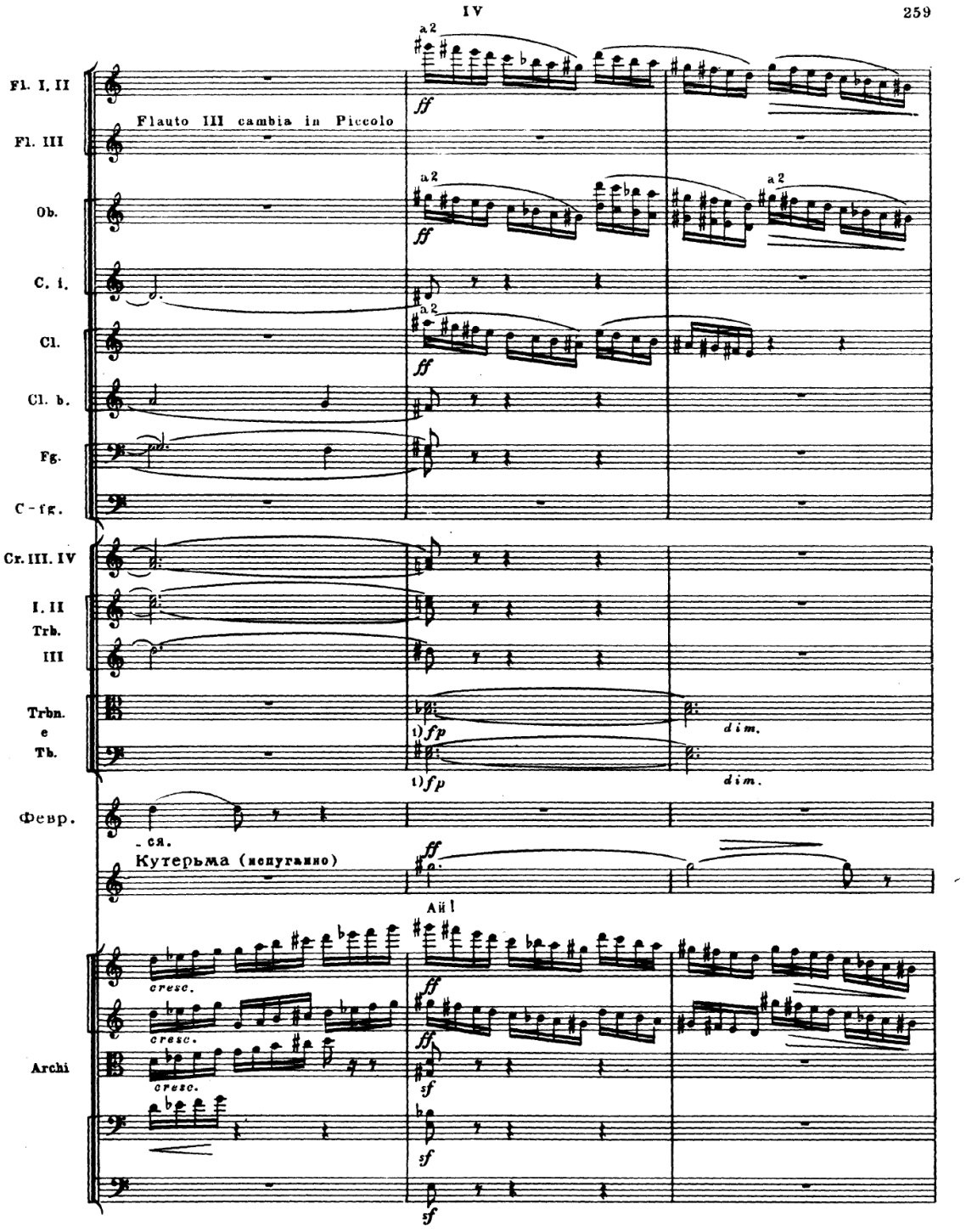


Primer 19

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Drugi čin, Guslareva balada „Na obali jezera Bistroga Jara…“ part. br. 71–77



Primer 20
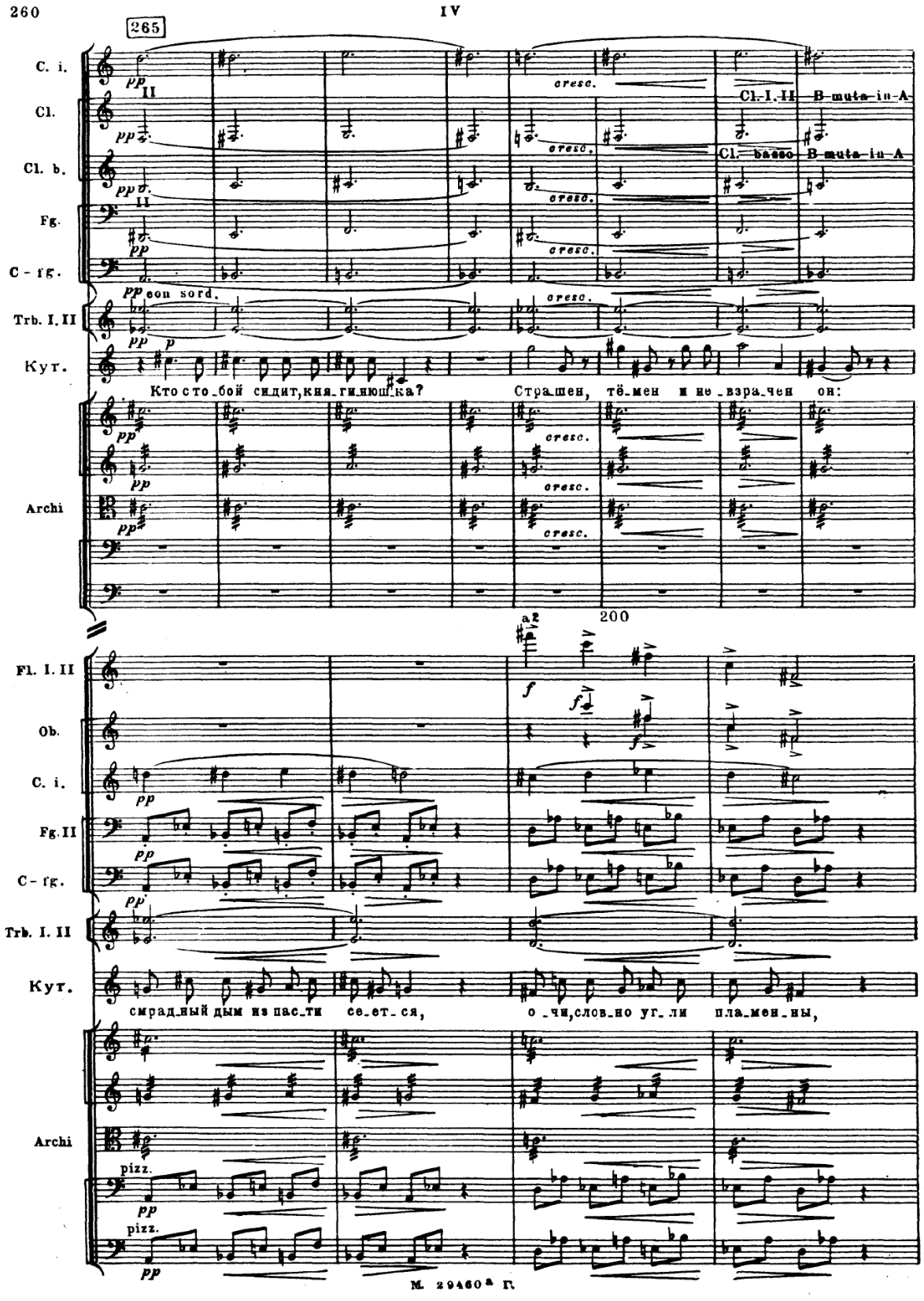
N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Četvrti čin, Prva slika, Griškino ludilo „Joj! Ko to knjeginjo s tobom sedi?", part. br. 265–271
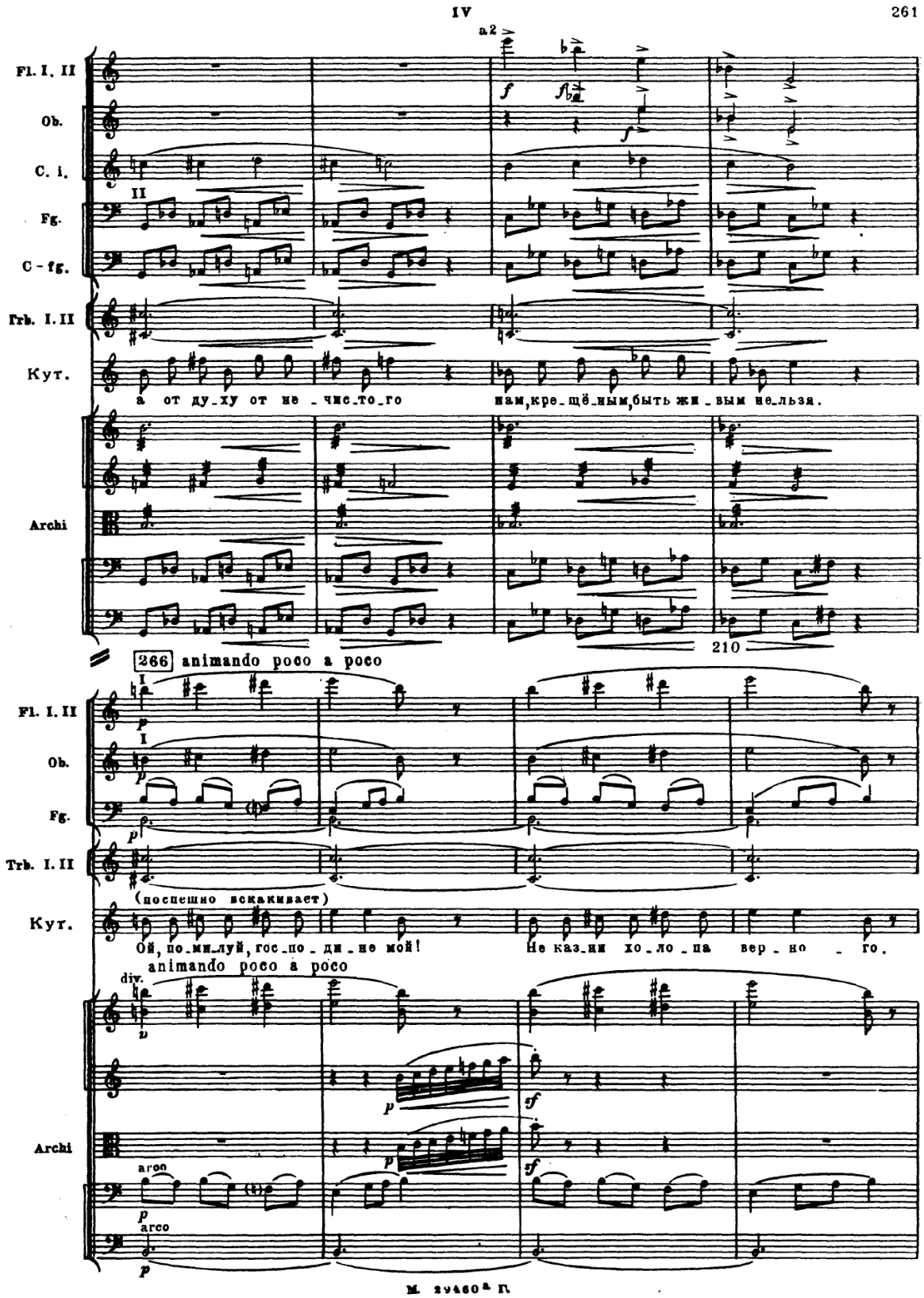


) Т. 193. В автографе и изданиии партитуры у Trbn. e Tb. „*f*"; изменено по отметке автора в печатной партитуре.

Primer 21

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Četvrti čin, Prva slika, Griškino ludilo „Joj! Ko to knjeginjo s tobom sedi?“, part. br. 265–271
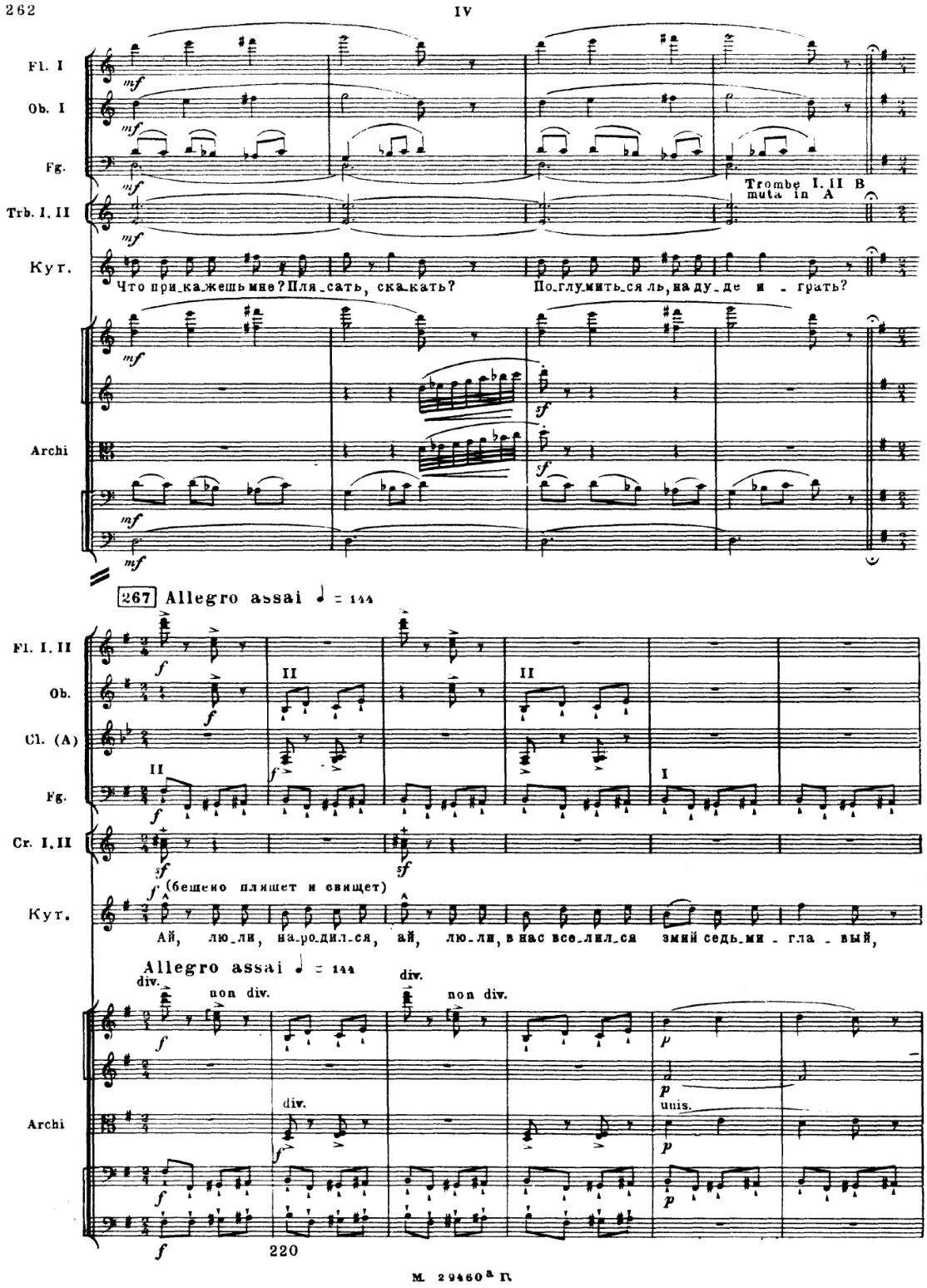


Nastavak primera 21
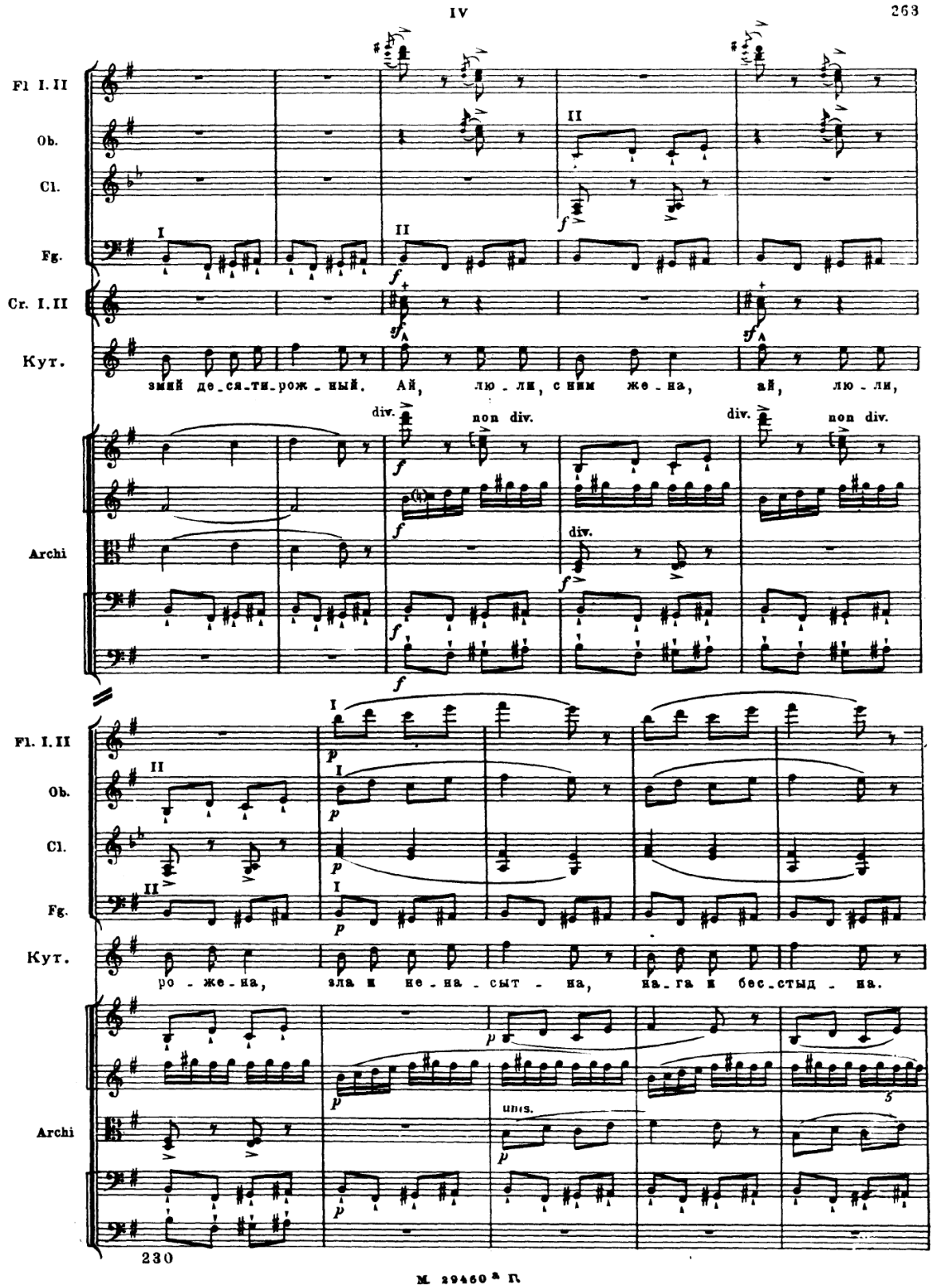


Primer 22

N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Četvrti čin, Prva slika, Griškino ludilo „Joj! Ko to knjeginjo s tobom sedi?“, part. br. 265–271
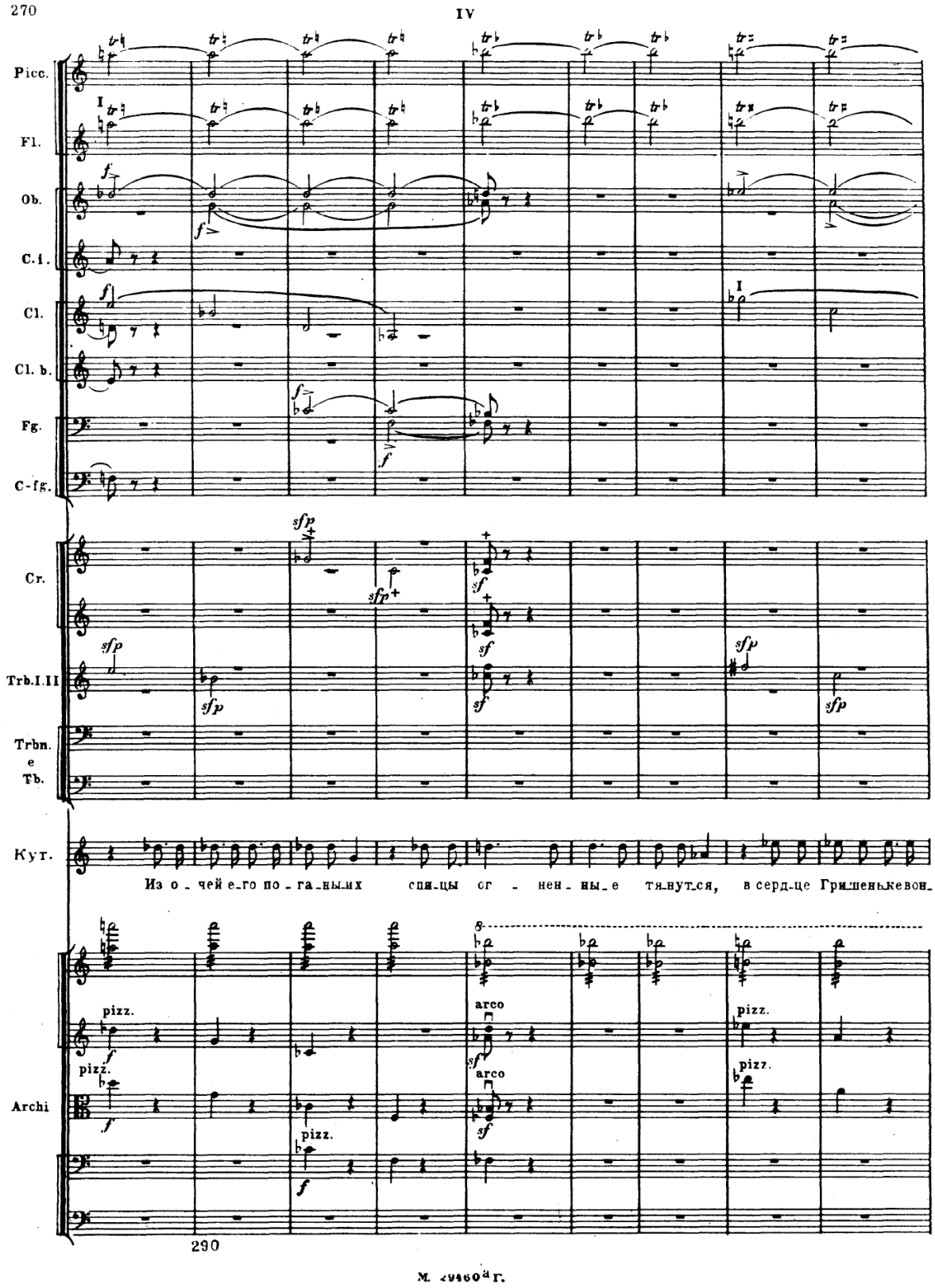


Kraj primera 22
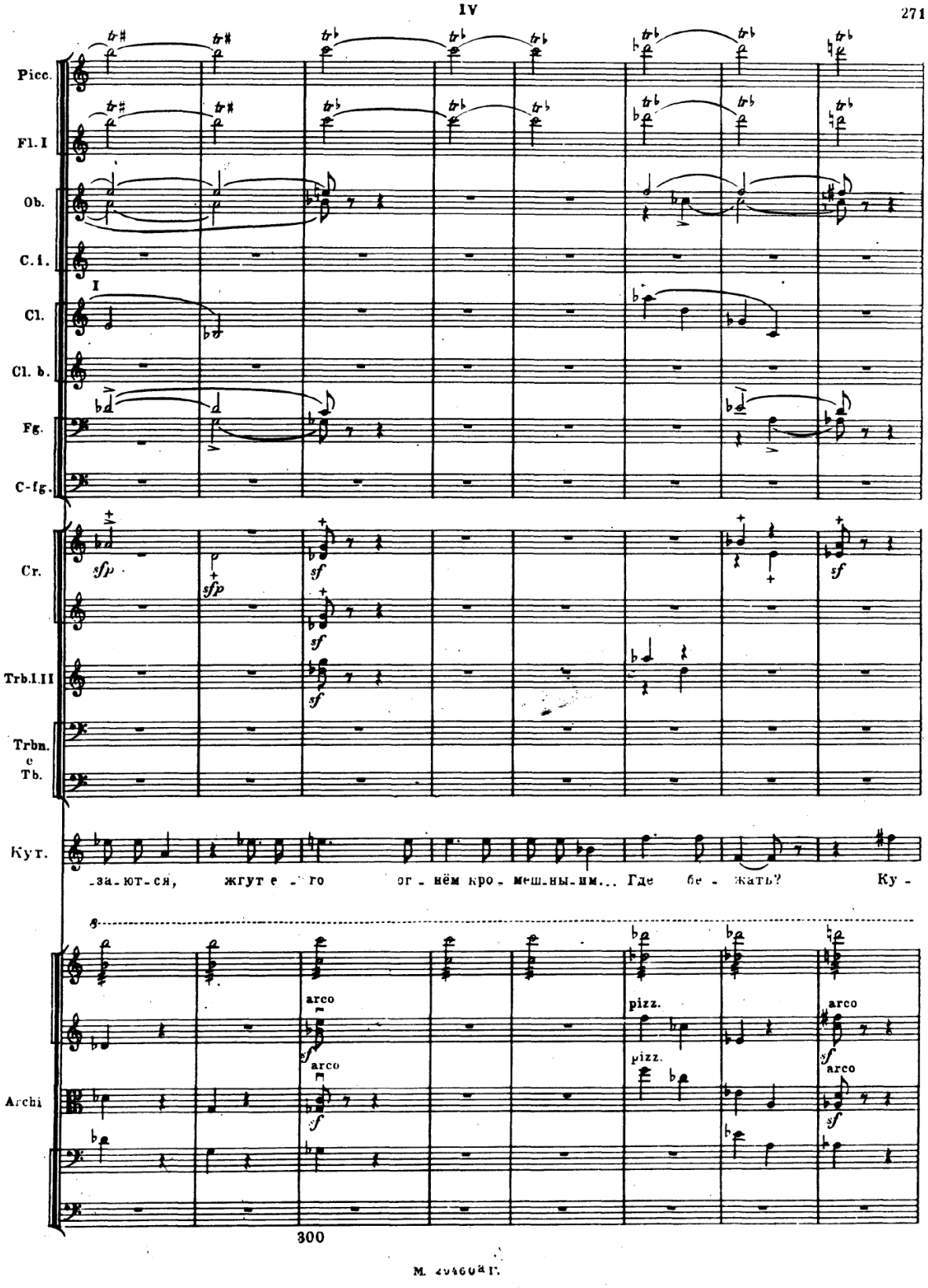


Primer 23
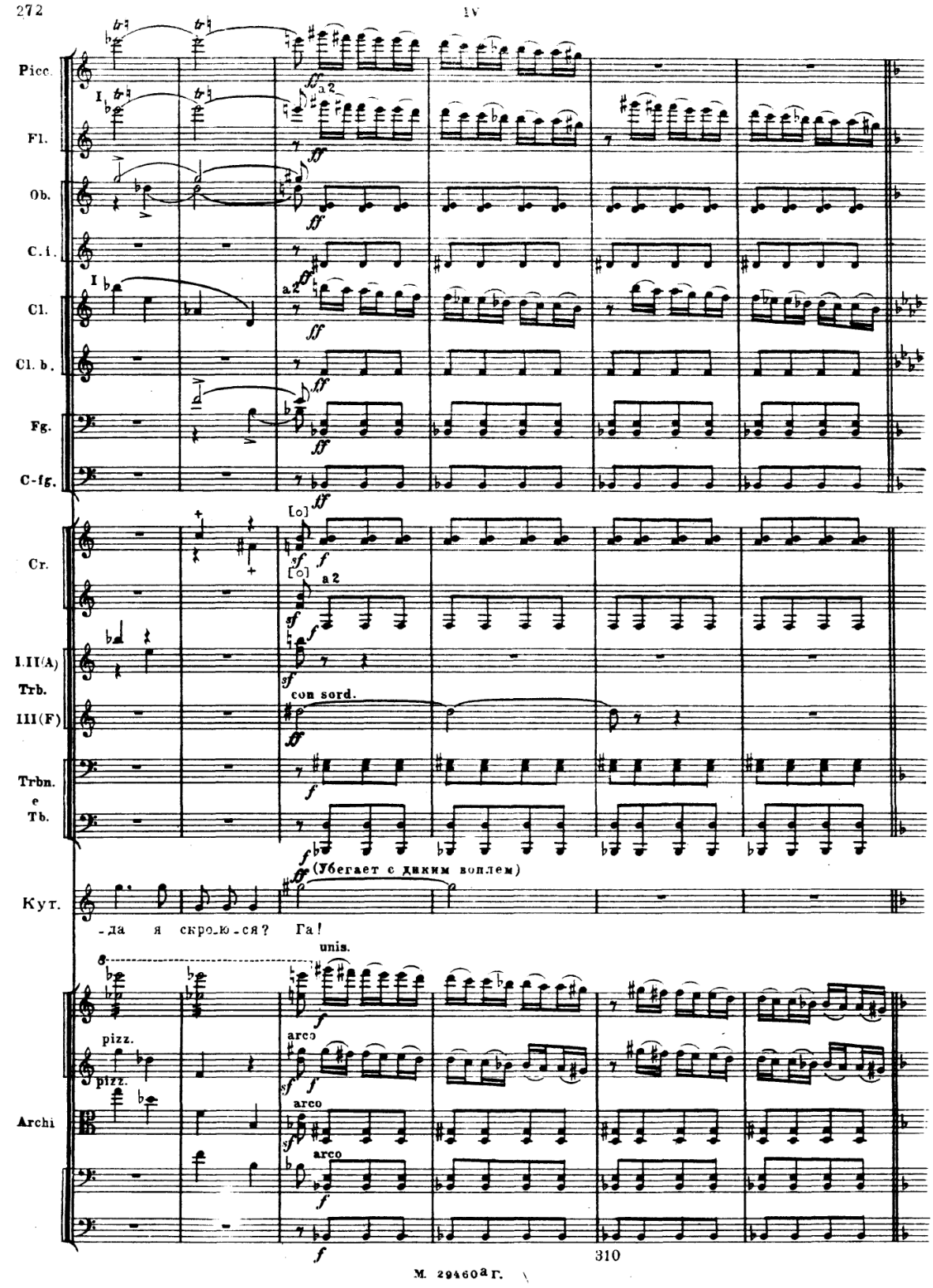
N.A.Rimski-Korsakov: *Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji*, Četvrti čin, Prva slika, Griškino ludilo „Joj! Ko to knjeginjo s tobom sedi?“, part. br. 265–271



Nastavak primera 23



Kraj primera 23



9. LITERATURA

Бельский, Владимир, „Замечания к тексту“, в: Николай Римский-Корсаков, *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии (клавир)*, Leipzig, M. P. Belaieff, 1926, 2613.

Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1980.

Gazda, Gžegož i Slovinja Tinecka Makovska (ur.), *Rečnik književnih rodova i vrsta*, Beograd, Službeni glasnik, 2015.

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.

Đokić, Ljubiša, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987.

Кершнер, Л., „Сказание о невидимом граде Китежи и деви Февронии“, у: И. Уварова (ред.), *Оперы Н.А.Римского-Корсакова – путеводитель*, Москва, Музыка, 1975.

Комарницкая, Ольга Виссарионовна, *Русская опера XIX-начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции.*: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Том I, Москва, Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского, 2011.

Lešić, Zdenko, *Teorija književnosti*, Beograd, Službeni glasnik, 2008.

Маринковић, Соња, „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*“, у: Соња Маринковић, Зоран Т. Јовановић, Весна Микић (ур.), *Вагнеров спис* Опера и драма *данас: зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 109–117.

Маринковић, Соња, „Жанр у опери романтичара“, u: Tatjana Marković i dr. (ur.), *Opera od obreda do umetničke fomre, zbornik tekstova*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2001, 116–121.

Morrison, Simon, *Russian Opera and the Symbolist movement,* Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2002.

Morrison, Simon, "The Semiotics of Symetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 13, No. 3, Nov., 2001, http://www.jstor.org/stable/3593362, ac. 17.01.2017. at 10:47, 261–293.

Рахманова М. П., „Н.А.Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы)", *История русской музыки,* Том 9, Москва, Музгиз, 1994, 42–147.

Римский-Корсаков, Н. А, *Сказание о невидимом Китеже и деве Февронии*, [партитура], Москва, Музгиз, 1962.

Римский-Корсаков, Н. А, *Сказание о невидимом Китеже и деве Февронии* [переложение для пения с фортепъяно], Москва, Музгиз, 1962.

Римский-Корсаков, А. Н., *Н. А. Римский-Корсаков – жизнь и творчество*, Москва, Музгиз, 1946.

Савић, Стефан и Јелена Савић, *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*: превод либрета, у рукопису, Београд, 2017.

Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.

Solar, Milivoj, *Teorija književnosti sa rečnikom književnog nazivlja*, Beograd, Službeni glasnik, 2012.

Шак, Т., *Гармоническая драматургия в оперной системе Римского-Корсакова*, Краснодар, Золовоы струны, 2003.

Indeks imena

B

Beljski, Vladimir (Бельский, Владимир Иванович), 195,

Borodin, Aleksandar (Бородин, Александр Порфирьевич), 206

D

Dargomižski, Aleksandar (Даргомыжский, Александр Сергеевич), 206

Despić, Dejan, 192 (fn)

Đ

Đokić, Ljubiša, 167

F

Frajtag, Gustav (Freytag, Gustav), 167, 179, 197, 198, 199, 201

G

Gazda, Gžegož (Gazdy, Grzegorza), 164 (fn)

Gete, Johan Volfgang (Goethe, Johann Wolfgang von), 174

Glinka, Mihail (Глинка, Михаил Иванович), 206

H

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich), 176

J

Jovanović, Zoran T., 165 (fn)

K

Kalinovski, Leh (Kalinowski, Lech), 165

Keršner, Lidija (Кершнер, Лидия), 186 (fn)

Komarnickaja, Olga (Комарницкая, Ольга Виссарионовна), 167, 171, 172, 173, 205 (fn)

L

Lešić, Zdenko, 167, 172, 173, 174, 176, 177, 178

M

Marinković, Sonja, 166 (fn), 168 (fn), 169 (fn), 170 (fn), 191 (fn), 205 (fn)

Marković, Tatjana, 168 (fn)

Meljnikov-Pečerski, Pavel Ivanovič (Мельников-Печерский, Павел Иванович), 195

Mikić, Vesna, 165 (fn)

Morison, Simon (Morrison, Simon), 165, 205 (fn)

Musorgski, Modest (Мусоргский, Модест Петрович), 206

P

Peričić,Vlastimir, 168 (fn)

R

Rahmanova, Marina (Рахманова, Марина Павловна), 184 (fn)

Rihter, Žan Pol (Richter, Johann Paul Friedrich), 175

Rimski-Korsakov, Andrej Nikolajevič (Римский-Корсаков, Андрей Николаевич), 164, 165, 166, 167, 180, 181, 183, 184, 191, 192, 195, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 239, 241

Kitež / Legenda o nevidljivom gradu Kitežu i devi Fevroniji, 180–194, 197–203

S

Savić, Jelena, 164 (fn)

Savić, Stefan, 164 (fn)

Skovran, Dušan, 168 (fn)

Solar, Milivoj, 167, 172

T

Tinecka-Makovska, Slovinja (Tyneckiej-Makowskiej, Słowini), 164 (fn)

Š

Šak, Tatjana (Шак, Татьяна Федоровна), 205 (fn)

Šeling, Fridrih Vilhelm (Schelling, Friedrich Wilhelm Jospeh), 175, 176

Šiler, Fridrih (Schiller, Friedrich von), 174

Šlegel, August (Schlegel, August Wilhelm), 175, 176

Štajger, Emil (Steiger, Emil), 176, 177, 178, 179

V

Vagner, Rihard (Wagner, Richard), 205

Valeri, Pol (Valéry, Paul), 182

Vujaklija, Milan, 165 (fn)

Summary

PROBLEMS OF GENRE AND DRAMATURGY IN *KITEZH* BY N.A.RIMSKY-KORSAKOV AS A SYNTHESIS OF VARIOUS RUSSIAN OPERATIC TRADITIONS

This study derived from MA thesis is written for the final examination at the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrad. The primary goal of this study was an attempt to answer the questions posed by problems of genre and dramaturgy in Rimsky-Korsakova's *Kitezh* as the way of defining synthesis of various Russian operatic traditions in composers penultimate opera. *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya* (1905), fourteenth completed opera by Nikolai Rimsky-Korsakov, represents not only a summation of his rich operatic output but also a testament of entire XIX century Russian operatic tradition. However, *Kitezh* could be also seen as a compendium of numerous and diverse musical as well poetical genres from Russian folk, religious and artistic heritage. Situated in a legendary-historical ambient of Russian medieval past its libretto sends moralizing, spiritually-philosophic and heroically-patriotic message. Fusing real and fantastical, historical and fairy-tale opera, psychological drama and epic narrative, Rimsky-Korsakov created a masterpiece with highly unusual „kitezhian" way of interweaving seemingly incompatible elements. Dialectically speaking these mentioned polarities lead to synthesis which is further achieved by multi-generical characteristics and dramaturgical solutions in music and text of *Kitezh*. Therefore I chose problems of genre and dramaturgy as main arguments for my hypothesis of this study.

The fundamental theoretical framework of the study is modeled according to dissertation *Russian opera of XIX – beginning XXI century. Problems of genre, dramaturgy, composition.* by Russian musicologist Olga Komarnickaya. Following her theoretical approach, I considered question of defining *Kitezh* as a legend and operatic work of mixed generic type in a context of *authentically individual author's generic signs* which are often (but not always) defined by composers and stated in the title of the work. In accordance with *literary generic signs*, I took into consideration

presence of a lyric, epic and dramatic principle as a „primary poetical concepts". Their characteristics are described according to literary-theoretical studies of Zdenko Lešić and Milivoj Solar, eminent literary theorists. The question of generic traits in *Kitezh* is consequently linked to specific features of its dramaturgy. Hence I added to mentioned authors an anthology *Fundamentals of dramaturgy* edited by Ljubiša Đokić which helped me in the analysis of *Kitezh* dramatic structure according to Gustav Freytag's pyramid *exposition – rising action – climax – falling action – denouncement*.

The presented theoretical framework is completed with the analysis of selected examples in which I supported through melody, harmony, musical form, texture, orchestration, leitmotiv technique and other means of musical-dramatic expression the question of genre and dramaturgy problems in *Kitezh*. Certainly, musical examples are followed with matching parts of the libretto, which is entirely translated to the Serbian language due to fuller comprehension and understanding of relation *text – music – drama*. Beside the beforementioned authors, I grounded my research in textbooks from music theory and also in studies about other different aspects of *Kitezh* and Rimsky-Korsakov's work in general.

Integrating literary and theatrical studies with music analysis, my final aim was to present peculiar and synthetical qualities of a generic and dramaturgical conception of the wondrous and profoundly unique work in whole Russian romantic operatic tradition such as *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya* by Nikolai Rimsky-Korsakov.

Beleška o autoru: Stefan Savić (1989) završio je osnovne i master studije na odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Učestvovao je na Forumu studenata muzikologije u Novom Sadu (2013. i 2014. godine), *Mokranjčevim danima* u Negotinu (2013. i 2014. godine), Tribini studenata muzikologije i etnomuzikologije u okviru FESTUM-a (2014., 2015. i 2017. godine), 17. Pedagoškom forumu scenskih umetnosti (2014. godine) i *Danima Vlade S. Miloševića* (2016. i 2017. godine). Ima objavljene tekstove u časopisu *Mokranjac*, zborniku radova *Sociološki aspekt pedagogije i izvođaštva u scenskim umetnostima* i elektronskim izdanjima zbornika studentskih radova *Muzikološka mreža/muzikologija u mreži* i *Muzički identiteti i evropska perspektiva 2: interdisciplinarni pristup*.

Stručni saradnik je u časopisu letnje ariljske muzičke manifestacije - ARLEMM.

Asistent je dirigenta i član hora pri hramu Sv. Đorđa u Beogradu.

Zajedno sa Anom Đorđević, Bojanom Radovanović i Milošem Bralovićem čini autorski tim koji je realizovao dokumentarni film *Dovoljno za besmrtnost* o Stevanu St. Mokranjcu, premijerno prikazanog 2016. godine u Negotinu na *51. Mokranjčevim danima*. Pomenuti autori su i osnivači Udruženja za prezervaciju, istraživanje i promociju muzike „Srpski kompozitori".

Note on the author: Stefan Savić (1989) completed undergraduate and graduate studies at the Department of Musicology at Faculty of Music Arts, University of Arts in Belgrade. He participated in Musicology Students' Forum at University of Novi Sad, Academy of Arts (in 2013 and 2014), in The Mokranjac Days Festival in Negotin (in 2013 and 2014), in 17th Pedagogical Forum of Performing Arts, in Belgrade (in 2014) and in The Days od Vlada S. Milošević (in 2016 and 2017). He has published papers in *Mokranjac*, in *Collection of Papers from 17th Pedagogical Forum of Perforimng arts*, in a collection of students' papers *Musicological Network/Musicology in a Network* and *Musical identities and European perspective 2: interdisciplinary approach*.

He is an associate writer in the magazine of summer music manifestation held in Arilje – ARLEMM.

He is a conductor's assistant and choir member at church St. Georg in Belgrade.

Together with Ana Đorđević, Bojana Radovanović and Miloš Bralović make a team of authors which realized a documentary *Enough for Immortality* about Stevan St. Mokranjac. Mentioned authors are the founders of Association for Preservation, Research and Promotion of Music "Serbian Composers".

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER RAD

Marija Simonović

Kabina sa ogledalima – 'slike' vode u klavirskoj muzici Kloda Debisija – između Bašlarovog ogleda o vodi i snovima i 'ogledanja' vode u likovnom izrazu XIX veka

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autorke / 254

1. *Na izvoru…* / 255
2. Imaginacija i zakon četiri elementa / 260
3. Vode obasjane prolećnim suncem / 264
   3.1. Interpretacija bistrih/prolećnih/tekućih voda u muzičkoj i likovnoj 'slici' *Ondine/Undine* / 266
4. Od voda obasjanih prolećnim suncem ka dubokim, tamnim, teškim vodama / 278
   4.1. Od bistrih/prolećnih/tekućih voda ka dubokim/usnulim/mrtvim vodama u *Refleksijama u vodi* i impresionističkim rečnim pejzažima / 280
5. Duboke/usnule/mrtve vode / 287
   5.1. Duboke/usnule/mrtve vode u 'kompozicijama' *Koraci u snegu* Kloda Debisija i *Zima pokraj reke Simoa* Frica Taloua / 288
   5.2. Duboke/usnule/mrtve vode u Debisijevoj *Potonuloj katedrali* i Moneovim interpretacijama Ruanske katedrale i zgrade Parlamenta / 294
6. *Tajne 'kabine' sa ogledalima* / 303
7. Prilog / 305
8. Literatura / 311

Indeks imena / 317

Summary / 320

Beleška o autorki / 322

Reč autorke

Monografska publikacija „*Kabina sa ogledalima* – 'slike' vode u klavirskoj muzici Kloda Debisija – između Bašlarovog ogleda o vodi i snovima i 'ogledanja' vode u likovnom izrazu XIX veka" nastala je kao rezultat mog višegodišnjeg interesovanja za muziku Kloda Debisija, (impresionističko) slikarstvo, ali i za istraživanje odnosa/veza između muzike i drugih umetnosti. Pomenuta interesovanja javila su se na trećoj godini osnovnih akademskih studija muzikologije (u Beogradu), kada je pod mentorstvom profesorke dr. Tijane Popović Mlađenović napisan rad „*Voda koja proizvodi zvuk kretanja*. Interpretacija fenomena vode u *Prelidima* Kloda Debisija". Još tada uočila sam Debisijevo veliko interesovanje za element vode (o čemu svedoče i naslovi velikog broja njegovih kompozicija), ali sam isto tako uočila da čitav jedan 'svet' (likovnih, književnih)/drugih umetnosti 'prebiva' u muzici Kloda Debisija. S tim u vezi, uzimajući u obzir da se Mišel Emberti (Michel Imberty), koji podrobnije razmatra odnos 'slika' vode i Debisijevog stvaralaštva, poziva na Gastona Bašlara (Gaston Bachelard) i njegov pojam materijalne imaginacije postavljen u delu *Voda i snovi. Ogled o imaginaciji materije*, ali isto tako i činjenicu da je Klod Debisi svoj *credo*/'manifest' iščitavao (i) u impresionističkom slikarstvu, u ovom radu sam se bavila razmatranjem odnosa (mogućih) muzičkih transpozicija fenomena vode u klavirskom opusu Kloda Debisija, (sada direktno) Bašlarovih filozofskih tumačenja formulisanih u studiji *Voda i snovi*, te likovnih 'studija' o vodi nastalih tokom XIX veka.

Posebnu zahvalnost u izradi ovog master rada dugujem redovnom profesoru dr Tijani Popović Mlađenović – čija pitanja, dragoceni saveti i razgovori, ne samo da su mi pomogli u rešavanju problematike ovog rada, već mi konstantno otvaraju nove 'svetove' i ukazuju na nove mogućnosti (tumačenja, posmatranja raznih disciplina, te i muzike). Zahvaljujem se i članicama komisije dr Ivani Perković i dr Mariji Masnikosi koje su mi, isto tako konstruktivnim pitanjima i savetima, ukazale na neka nova posmatranja, tumačenja razmatrane problematike. Takođe, zahvalnost dugujem urednicama ove edicije dr Tijani Popović Mlađenović i dr Mariji Masnikosi, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti, koji su omogićili objavljivanje ove edicije.

1. *NA IZVORU...*

Misterioznost, varljivost, nedokučivost, beskrajnost elementa vode vekovima je intrigirala brojne umetnike, filozofe, naučnike. Kada je reč o muzičkoj umetnosti, trebalo bi pomenuti da su tokom njenog istorijskog hoda brojni kompozitori, u manjoj ili većoj meri, bili inspirisani fenomenom vode,[1] te da su dali svoj doprinos „ilustrovanju"/evociranju/sugerisanju kvaliteta elementa vode najrazličitijim muzičko-izražajnim sredstvima.[2] Tom, moglo bi se reći, zajedničkom *opusu* posvećenom fenomenu vode, svakako se pridružuje i Klod Debisi (Achille-Claude Debussy), kompozitor koji posebnu pažnju posvećuje pomenutom fenomenu, koji zahvaljujući specifičnosti svog muzičkog jezika 'produbljuje' temu vode u svojim delima i veliki deo stvaralaštva upravo „zasniva" na 'slikama'/prizorima/tumačenjima ovog elementa.

Među kompozitorovim značajnijim orkestarskim delima koja muzičko-izražajnim sredstvima evociraju fenomen vode nalaze se: tri simfonijske skice pod zajedničkim naslovom *More* (*La mer*) – inspirisane delom *Veliki talas Kanagave* (*The Great Wave of Kanagawa*) japanskog slikara Hokusaija (Katsushika Hokusai); zatim, *Nokturna* (*Nocturnes*) u kojima se maglovitost i amorfnost predstava vode povezuje sa delima američkog slikara Džejmsa Vislera (James MeNeil Whistler), takođe, objedinjenih pod naslovom *Nokturna* (*Nocturnes*). Misterioznost i talasanje mora kompozitor je dočarao specifičnim harmonskim sredstvima i orkestarskim bojama u nokturnima *Oblaci* (*Nuages*) i *Sirene* (*Sirènes*). U kompozitorovom klavirskom opusu dela koja već svojim naslovom upućuju na element vode jesu: *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*, *Images*, I), *Sneg pleše* (*The snow is dancing*, iz zbirke *Children's Corner*), *Vrtovi pod kišom* (*Jardins sous la pluie*, *Estampes*), *Zlatna ribica* (*Poissons d'or*, *Images*, II). Zatim,

---

[1] Kada kažemo fenomen vode podrazumevamo vodu u raznim oblicima u kojima nas ona okružuje – na mora, reke, jezera, ali i kišu, maglu, sneg, led i mnoge druge prirodne fenomene.

[2] Navešćemo nekoliko (od brojnih) primera u kojima kompozitori naslovima, te i muzičko-izražajnim sredstvima dočaravaju element vode: Hendl (Georg Friedrich Händel) – *Muzika na vodi* (*Water music*), Betoven (Ludwig van Beethoven) – Šesta simfonija, tačnije, drugi i četvrti stav (*Szene am Bach*, *Gewitter. Sturm*) , Vivaldi (Antonio Lucio Vivaldi) – *Oluja na moru* (*La tempesta di mare*), Šubert (Franz Peter Schubert) – *Pastrmka* (*Die Forelle*), Mendelson (Felix Mendelssohn) – *Hebridi* (*Die Hebriden*), Vagner (Wilhelm Richard Wagner) – *Rajnsko zlato* (*Das Rheingold*), Smetana (Bedřich Smetana) – *Vltava* (*Vltava* iz *Má vlast*) i tako dalje.

u grupi od dvadeset i četiri *Prelida* (*Préludes*), minijature koje možda najdirektnije evociraju fenomen vode jesu: *Koraci u snegu* (*Des pas sur la neige*), *Magla* (*Brouillards*), *Potonula katedrala* (*La cathédrale engloutie*), *Ondina* (*Ondine*) i *Jedra/Velovi* (*Voiles*).

S obzirom na (očigledno) kompozitorovo veliko interesovanje za element vode, nije teško pretpostaviti da se u njegovim delima ne radi o 'čistom' oponašanju zvukova koje proizvodi voda, već o Debisijevom dubljem, psihološkom poimanju ovog elementa. Kompozitorovo specifično posmatranje vodenih kaleidoskopskih „prizora", dubokih 'slika' vode, produkovalo je (što se može primetiti iz prethodno navedenog) specifične muzičke „ode" posvećene elementu vode, ali je isto tako fenomen vode uticao/podsticao/razvijao kompozitorovu imaginaciju/misao i vodio do formiranja sasvim posebne, i u datom istorijskom trenutku potpuno nove i drugačije stvaralačke poetike. Dakle, može se reći da između Debisijeve poetike i izvesnih 'slika' elementa vode postoji recipročan odnos. Drugim rečima, primećujemo da je fenomen vode, u izvesnoj meri, važan za adekvatno tumačenje određenih Debisijevih dela i primenjenih kompozicionih metoda. Navedeno zapažanje primetili su i mnogi eminentni autori koji su se bavili Debisijevim kompozitorskim opusom, među kojima su: Simon Trezisi (Simon Trezise) koji u svojoj knjizi o *Moru* ističe da je kompozitorovo oduševljenje vodom, morem prisutno od rane mladosti, te pre nego što će preći na analizu i tumačenje *Mora*, Trezis i navodi i sagledava sve kompozicije koje su prethodile pomenutom orkestarskom delu, a tiču se elementa vode;[3] Potom, Karolajn Poter (Caroline Potter) piše o Debisijevom odnosu prema prirodi i kompozitorovom prenošenju prirodnih fenomena u muziku, te analizira, između ostalog, njegove *Oblake* i *More* i ukazuje na određene kompozicione metode kojima Debisi evocira vodu, talase, more;[4] Džeremi Metju Brank (Jeremy Matthew Brunk) u svojoj disertaciji, koja se tiče uticaja Kloda Debisija na Džejkoba Drakmana (Jacob Druckman) i Ričarda Beneta (Richard Rodney Bennett), piše o Debisijevoj „muzici vode" za klavir, te primećuje višeslojnu fakturu, ostinatne pedale, konture melodija nalik talasima i specifične verbalne

[3] Videti: Simon Trezise, *Debussy: La mer*, New York, Cambridge University Press, 1994.
[4] Videti: Caroline Potter, "Debussy and nature", (ed) Simon Trezise, *Cambridge Companion to Debussy*, New York, Cambridge University Press, 2003.

indikacije kao karakteristike Debisijeve „muzike vode" (Debussy's water music);[5] zatim, Ziglinda Brun (Siglind Bruhn) u knjizi u kojoj razmatra vanmuzički sadržaj klavirskih dela Ravela (Joseph Maurice Ravel), Debisija i Mesijana (Olivier Eugene Charles Prosper Messiaen), istražuje, između ostalog, vodu, maglu i sneg u Debisijevim *Prelidima*.[6]

Dakle, pokazali smo da mnogi autor prepoznaju i priznaju značaj elementa vode za kompozitorovo stvaralaštvo. Međutim, autor koji podrobnije razmatra odnos 'slika' vode i Debisijevog stvaralaštva, odnosno, Debisijevo psihološko tumačenje vodenih prizora jeste Mišel Emberti (Michel Imberty). Prilikom sagledavanja muzičkog stila iz psihološke i psihoanalitičke vizure,[7] Emberti polazi od koncepta semantičke reprezentacije stila – definisanog „kao skup potencijalnih značenja dela, kao latentne semantičke strukture udruženih verbalnih odgovora slušalaca u vezi sa delom",[8] te zaključuje da semantička reprezentacija Debisijevog stila (u *Prelidima* za klavir) predstavlja svet strepnje i smrti, života i smrti.[9] Zatim, pozivajući se na Gastona Bašlara (Gaston Bachelard) i njegovo tumačenje materijalne imaginacije u delu *Voda i snovi. Ogled o imaginaciji materije* (*L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*), Emberti interpretira tri 'slike', odnosno trostruku 'sliku' vode koja predstavlja opoziciju života i smrti, tačnije, ocrtava dvostruku opoziciju smrt–život / život–smrt.[10] Semantička struktura teme vode je u Embertijevom delu predstavljena na sledeći način:

Prvobitna smrt jeste slika nepokretne vode, vode u stanju mirovanja, ustajale vode, jednom rečju, mrtve vode. Ovoj 'slici' vode odgovaraju prelidi kao što su: *Magla, Koraci u snegu, Mrtvo lišće* (*Feuilles mortes*), koji sugerišu osećanja usamljenosti, tuge, melanholije. Specifične oznake u ovim prelidima – *Triste et lent* (*tužno i sporo*),

---

[5] Videti: Jeremy Matthew Brunk, *Reflection of Debussy: A Comparative Analysis of Solo Marimba Works by Jacob Druckman and Richard Rodney Bennett*, Michigan, ProQuest LLC, 2008, (pdf).
[6] Videti: Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music*, New York, Pendragon Press, 1997.
[7] Ovom temom se autor bavi u knjizi – *Les écritures du temps: sémantique psychologique de la musique* (tome 2), videti u: Tijana Popović Mlađenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja,* Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 300.
[8] Koncept je definisan u Embertijevoj prethodnoj studiji *Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique* (tome 1), videti u: ibid., 301.
[9] Cf. ibid., 301–305.
[10] Ibid., 305–307.

Lent et mélancholique (*sporo i melanholično*), *Presque plus rien* (*skoro ništa*), upućuju na nešto teško, sporo, uspavano – što priziva 'slike' teške vode, vode nokturna, uspavane vode, duboke i smrznute i na kraju – dezintegraciju.

Život jeste 'slika' jasne, bistre, svetle vode. Svežina bistre vode, njena prozirnost, jasnoća jutarnje vode, sugerišu da je život rađanje, nastajanje. Zatim, bučnost čiste vode potoka, njena pokretljivost, nestašnost, takođe, aludira na nastajanje. Međutim, između dve smrti, prepoznaje se još jedna „slika" žive vode – vode koja teče i koja se ne zaustavlja, koja prolazi – kao prolaznost stvari. S tim u vezi, primećuje se da su sve navedene karakteristike – stalni pokret, proticanje, trajanje i integracija, vreme – suština same muzike kao vremenske umetnosti *par excellence*.

Kosmogonijsku smrt simbolizuje slika „demontirajuće" vode, „ukrštene" vode, vrtložnih talasa; to je voda koja ima snagu da ruši sve pred sobom, te se izjednačava sa uraganom. Snažne oluje donete uraganom predočavaju slike strepnje, straha, uznemirenosti, zabrinutosti – kao što je to slučaj u prelidima *Šta je video zapadni vetar* (*Ce qu'a vu le vent d'ouest*) i *Vetar u ravnici* (*Le vent dans la plaine*). Pomenute prelide povezuje vetar koji pokreće – prirodni fenomen koji predstavlja spoj elemenata vazduha i vode. U prvom od ova dva prelida, bes zapadnog vetra stvara oluju, a ona pokreće vodu praveći vrtloge u moru i neobuzdane talase koji stvaraju haos, haos u kome nema pravaca i smerova prostiranja, već samo rastvaranje. U drugom prelidu plahovit vihor donosi tihu jezu. Ovim vetrom uobličava se slika užasa smrti, jezive usamljenosti, ostavljajući na kraju dela jednu jedinu notu u *ppp* dinamici da zvuči dok se sama ne „ugasi". Kosmogonijska smrt je, zapravo, simbolički izraz neizlečivog, nepopravljivog, nepovratnog, jednom rečju dezintegracije.[11]

Naime, budući da je svoj umetnički *credo*, ili svoj 'manifest', Debisi iščitavao i u impresionističkom slikarstvu,[12] tačnije, u shvatanju prema kome se smisao slike

[11] O predstavljenoj Embertijevoj semantičkoj strukturi teme vode u Debisijevim *Prelidima*, videti u: ibid.

[12] Jer, kako ističe Lazar Trifunović: „Zaljubljeni u vodu i sunce, impresionisti su stvorili svoj tip slike: pejzaž s dubokim prostorom, odblescima na vodi i ogromnim nebom po kome se kotrljaju oblaci. Atmosfera treperi, oblici se presijavaju, lebde, prelamaju, svetlost ih menja i deformiše" (Lazar Trifunović, *Slikarski pravci XX veka,* Priština, Jedinstvo, 1982, 22).

više ne traži u realnom svetu već u samom *procesu* promena i njegovom značenju[13] – što kada je reč o vodi (more, rečne obale, pristaništa, čamci, mostovi, lokvanji, vlaga, isparenja vrelog letnjeg dana, jesenja izmaglica, kiša, sneg, olujni vetar...) i njenim (koloristićkim) metamorfozama usled treperenja i 'igre' svetlosti korespondira i sa Bašlarovom idejom o *promenama* toka/fluksa, a posledično i *ćudi same vode*. Samim tim potrebno je uporedo razmotriti i način, te značenje prisutnosti elementa vode i u ostvarenjima slikara impresionista.

Dakle, u ovom radu će se razmatrati odnos između Debisijevog muzičkog tumačenja fenomena vode, tačnije, mogućih muzičkih transpozicija u kompozitorovom klavirskom opusu, Bašlarovih filozofskih tumačenja formulisanih u studiji *Voda i snovi*, te likovnih 'studija' o vodi nastalih tokom XIX veka.

[13] Videti: Lazar Trifunović, op. cit., 23.

2. IMAGINACIJA I ZAKON ČETIRI ELEMENTA

Kako bismo adekvatno analizirali, te interpretirali 'slike' vode u Debisijevim klavirskim kompozicijama, a potom i u likovnim 'studijama', potrebno je da prvo uspostavimo teorijsku platformu koja će se odnositi na razmatranje osobenosti/svojstvenosti/„mogućnosti" elementa vode – na koje ukazuje i o kojima raspravlja Bašlar u svojim filozofsko-književnim studijama.

Gaston Bašlar je francuski filozof koji je svoju misao formirao polazeći od istorije i filozofije nauke, preko epistemologije, usmeravajući se ka književnosti i književnoj kritici. Dela bliska književnosti nastala su u periodu između 1938. i 1960. godine, a to su:

- *Psihoanaliza vatre* (*La Psychanalyse du feu*),
- *Voda i snovi. Ogled o imaginaiji materije,*
- *Vazduh i snovi. Ogled o imaginaciji kretanja* (*L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*),
- *Zemlja i sanjarije volje. Ogled o imaginaciji* materije (*La Terre et les rêveries de la volonté: Essai sur l'imagination de la matière*),
- *Zemlja i sanjarije o počinku. Ogled o slikama intimnosti* (*La Terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*),
- *Poetika prostora* (*La Poétique de l'Espace*) i
- *Poetika sanjarije* (*La Poétique de la rêverie*).

U svim navedenim delima Bašlar se, na osnovi (završenih) književnih/pesničkih dela, bavi filozofijom imaginacije. Tačnije, putem ontološkog i fenomenološkog sagledavanja *pesničkih slika*, autor istražuje *prostor* imaginacije. Bašlar, polazeći od istraživanja sadržaja *pesničke slike* pre nego što ona pređe u izraz (u pisano završeno delo), promišlja o poreklu, korenu te *pesničke slike* (u imaginaciji) i dolazi do pretpostavke da svaka imaginacija/(za)misao/'slika' ima koren u supstancijalnoj postojanosti, odnosno, u materiji. Autor polazi od aksiome da imaginacija predstavlja sposobnost stvaranja novog, stvaranja nepoznatog na osnovi poznatog, stvaranja slika stvarnosti koje prevazilaze samu stvarnost. Razmišljajući šta je to što je poznato i zajedničko (svakoj) imaginaciji, koja je to zajednička

stvarnost koja ih spaja, Bašlar dolazi do zaključka da je to materija, supstanca – budući da je ona u biti svega što postoji. Zatim, kako bi otkrio načine na koje imaginacija „funkcioniše", odnosno, šta se dešava u umu (na polju psiholoških aspekata ličnosti) kada se izvesna 'slika'/prizor/materija percipira, opaža i zapaža, autor pristupa metodi psihoanalize (i/ili predstavljanju psihologije) materije/*materijalnih slika.*[1]

Dalje, autor navodi da svaki od četiri elementa ima „svoje pravilo, svoju poetiku"[2] koju prenosi, pruža imaginaciji, a to određuje pravac delovanja/funkcionisanja imaginacije, te time i „izgled" umetničkog dela. Stoga, Bašlar zaključuje da je „u poretku imaginacije moguće uspostaviti *zakon četiri elementa* koji razvrstava različite materijalne imaginacije zavisno od toga da li se one vezuju za vatru, vazduh, vodu ili pak zemlju."[3] Na osnovi pretpostavke o *zakonu četiri elementa*, Bašlar nastoji da pojedine pesnike/književnike i njihova ostvarenja 'klasifikuje' prema 'favorizovanim' supstancama.

U kasnijim delima – *Poetici prostora* i *Poetici sanjarije*, autor ističe da se usmerava ka fenomenologiji *pesničke slike*,[4] tačnije, proučavanju „fenomena poetske slike kad se ta slika pojavi u svesti kao direktan proizvod srca, duše, čovekovog bića shvaćenog u njegovoj aktuelnosti."[5] Naime, Bašlar i dalje zastupa stanovište da u osnovi svake imaginacije prebiva *materijalna slika*.[6] Drugim rečima, *materijalne slike* su upravo ti pokretači srca, duše i svih drugih slojeva čovekovog bića. Stoga, Bašlar zastupa mišljenje da „slika" postoji pre misli,[7] te ističe Bodlerov citat – „U nekim gotovo natprirodnim duševnim stanjima sva dubina života se otkriva u prizoru koji nam je pred očima, ma koliko on bio običan. On postaje simbol te dubine."[8] Međutim, može se postaviti pitanje zašto se baš u završnim *Poetikama* autor okreće

[1] U delu *Voda i snovi*, Bašlar naglašava da se bavi psihologijom vode, videti: Gaston Bašlar, *Voda i snovi. Ogled o Imaginaciji materije*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, 10–18.
[2] Ibid., 9.
[3] Ibid.
[4] Mada, kao što smo pomenuli, Bašlar dotiče fenomenološko polje i u prethodnim studijama o četiri elementa, budući da ispituje proces percepcije, pa i recepcije materijalnih slika..
[5] Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Gradac, Alef, 2005, 8.
[6] Ibid., 193.
[7] Ibid., 10.
[8] Ibid., 180.

izričito fenomenološkoj metodi istraživanja. Odgovor na to pitanje Bašlar daje u *Poetici sanjarije*: „tako sam ja izabrao fenomenologiju u nadi da ću novim pogledom preispitati vjerno voljene slike, tako čvrsto fiksirane u mojoj memoriji da više ne znam da li se sjećam ili zamišljam kad ih u svojim sanjarenjima ponovo nalazim."[9] Drugim rečima, Bašlar, nakon iscrpnih istraživanja o imaginaciji, suočen sa pojavom da se memorija, snovi i imaginacija ponekad mešaju, odnosno, prožimaju, teži da u *Poetikama* razluči ova tri „polja", te da istraži čist *prostor* stvaralačke imaginacije – jer kako ističe: „fenomenološki zahtev u pogledu poetskih slika je jednostavan – on se svodi na to da naglašava njihovo izvorno svojstvo da se domogne samog bića njihove originalnosti i da tako izvuče korist od izuzetne psihičke produktivnosti koja pripada imaginaciji."[10]

Naime, ono što je veoma bitno za Bašlarovu filozofiju imaginacije, a posledično i za ovaj rad, jeste autorovo razlikovanje *formalne* i *materijalne imaginacije*. Imaginacija koja je podstaknuta formama, oblicima, odnosno, spoljašnjim izgledom objekata/subjekata jeste *formalna imaginacija*. Imaginacija koja nadahnuće pronalazi u dubinama, koja prevazilazi promenljive površine, koja prodire u samu supstancu jeste *materijalna imaginacija*. Dijalektika *formalne* i *materijalne imaginacije* se, pored opozicije površina–dubina, može predstaviti relacijom objektivnog–subjektivnog sadržaja. Drugim rečima, *formalna imaginacija* deluje/uživa u zaokruženosti, završenosti, u jasnoći forme/oblika, onoga što se vidi. Stoga, ona produkuje 'slike' bliske slikama stvarnosti, odnosno, jednostavne/razumljive/očigledne metafore, te (posledično) i dela objektivne spoznaje i vrednosti. S druge strane, imaginacija materije koju privlači dubina supstance, produbljuje subjektovu svest, tačnije, „dubina supstance otvara (i) perspektivu ka intimnosti cubjekta koji sanjari".[11] Drugim rečima, *materijalna imaginacija*, inspirisana dubinom/unutrašnjošću susptance prodire, pokreće, te otkriva afektivne prostore čovekove psihe i predstavlja (u delu) subjektovu intimnu lepotu. Stoga, dela koja su otelotvorenje *materijalne imaginacije* sadrže subjektivnu/ličnu/intimnu „oznaku", te i

[9] Gaston Bašlar, *Poetika sanjarije*, Sarajevo, „Veselin Masleša", 1982, 26.
[10] Ibid., 27.
[11] Uporedi sa: Edward K. Kaplan, "Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction", *Philosophy and Phenomenological Research,* Vol. 33, No. 1, International Phenomenological Society, http://www.jstor.org/stable/2106717, ac. 02. 06. 2016. at. 20.54, 12.

permanentnu vrednost. S tim u vezi, upravo će pojam *materijalne imaginacije*, i to na način na koji je definiše Gaston Bašlar, biti od ključnog značaja za dalji tok ovog rada.

3. VODE OBASJANE PROLEĆNIM SUNCEM

Raspravu o bistrim/prolećnim/tekućim vodama[1] Gaston Bašlar započinje sagledavanjem površinskog *izgleda* vode, odnosno, sagledavanjem poezije odblesaka. Autor, fokusirajući se najpre na površinske 'slike' vode, ističe da upravo one, ukoliko ih pravilno tumačimo, mogu raskrčiti put ka unutrašnjim, dubljim slojevima vode, odnosno, ka onim skrivenim, suštinskim nivoima koji su supstanca subjektovih sanjarija i koji su fundament pojmljivim stvarima. Drugim rečima, „otklanjanjem svih sufiksa od lepote, otkrivanjem slika koje se kriju, iza slika koje se pokazuju, [Bašlar] želi da dopre do samog korena imaginativne moći,"[2] odnosno, želi da spozna *podlogu* koja je i osnova i *dotok* slika – načelo koje zasniva slike.[3] Međutim, kao što smo pomenuli, potrebno je prvo sagledati površinske predstave budući da one otkrivaju „put" ka „prvobitnoj organskoj stvarnosti, jednoj osnovnoj oniričkoj naravi."[4]

Zanimljivo je da Bašlar razmatranje bistrih voda, voda „obasjanih prolećnim suncem"[5] počinje sagledavanjem čovekove 'slike' u vodi, odnosno, čovekovog odraza u mirnoj vodi. Subjekt koji se „ogleda", samoposmatra „označen" je kao Narcis, dok je njegova 'slika' u vodi „označena" kao Eho. Bašlar otkriva da Narcis uživa da se „ogleda" u vodi zato što ona njegovu 'sliku' čini prirodnijom, življom, lepšom, nasuprot metalnom predmetu (ogledalu) koji Narcisu prikazuje fiksiranu, statičnu, nepromenljivu 'sliku'. Drugim rečima, pokretljivost 'slike'/odraza u vodi sugeriše tok, nastavljanje, pulsiranje, život, a taj prizor života u 'slici'„stvara" i osećaj živosti/života u onome ko se (samo)posmatra. Dakle, nailazimo na jedan reverzibilan odnos Narcisa i Eha, tačnije, Narcisa i prirode/vode. Ipak, autor podseća da Eho „nije neka daleka nimfa. Ona živi u izvoru. Eho je uvek sa Narcisom.

---

[1] Autor smatra da pesnici koji su zavedeni površinskim predstavama vode „doživljavaju nekakvu godišnju vodu, vodu koja teče od proleća do zime i lako, pasivno, površno odražava sva godišnja doba", te pretpostavljamo da otuda potiče naslov poglavlja – Bistre/prolećne/tekuće vode. Vidi: Gaston Bašlar, *Voda i snovi*…, op. cit., 19.
[2] Ibid., 6.
[3] Ibid., 6–13.
[4] Ibid., 11.
[5] Ibid., 29.

Ona je on."[6] Dakle, Narcis i Eho su povezani, međusobno zavisni, i rekli bismo čak istovetni. Drugim rečima, budući da voda udvostručuje stvarnost, pruža lepše 'slike' stvarnosti, dopunjuje je, ona zapravo predstavlja *idealizujuću stvarnost*; međutim, da bi „stvarala idealne slike" potreban je Narcis/stvarnost koga će odražavati, oslikavati. Stoga, Narcis i Eho se mogu, iz vizure objektivizma, predstaviti dihotomijom stvarnost–*idealizujuća stvarnost* koju, takođe, karakteriše međusobno zavisan, dopunjujući odnos, a neretko i istovetnost.

Pomenutu tvrdnju da element vode svojim „viđenjem" ulepšava stvarnost, podvlači i pesma Džona Kitsa (John Keats) u kojoj se, kako Bašlar uočava, Narcis obraća nimfi Eho:

...i otkri cvet usamljeni;
Smerni cvet napušteni, lišen svake oholosti,
kako nadnosi svoju lepotu nad ogledalo vala.
Da bi se zaljubljeno približio sopstvenoj tužnoj slici.[7]

Bašlar smatra da je ovaj odlomak primer „crteža lepote, geometrijske umetnosti boja."[8]

Naime, autor zapaža da odblesak nekada može biti stvarniji od same stvarnosti. Drugim rečima, kada je odraz/ilustracija/'slika' stvarnosti toliko bliska pravoj pojavi, odnosno, jasna, čista, potpuna, tada nas *apsolut odbleska*, kako ga formuliše Bašlar, uvlači u oniričko iskustvo u kojem ne možemo razaznati gde je prava, a gde odražena stvarnost. To se događa onda kada je dvojstvo odbleska i stvarnog u potpunoj ravnoteži.[9] Bašlar ovaj fenomen objašnjava ilustracijom – „slika neba postaje nepomična jer jezero stvara nebo u svojim nedrima,"[10] a zatim pokreće (čini se uvek otvoreno) pitanje – gde je zapravo stvarnost: na nebu ili u vodi.

Autor ukazuje i na još jedan aspekt poezije površinskih odblesaka. Tačnije, primećuje da 'slike' koje karakterišu ovu vrstu poezije neretko oslikavaju i žensku lepotu, nagost, a najčešće je reč o dočaravanju vodenih nimfi: najada i nereida.[11]

[6] Ibid., 35.
[7] Ibid., 38.
[8] Ibid.
[9] Ibid., 69.
[10] Ibid., 67.
[11] Ibid., 49.

Karakteristike kojima su često predstavljena ova bića jesu: vanzemaljska lepota, mladost, radost, svežina, nagost, naivnost i mnoge druge. Uzimajući u obzir „idealne" karakteristike bića koja simbolišu element vode Bašlar zaključuje: „Biće koje izlazi iz vode je odraz koji se materijalizuje postepeno: ono je *slika* pre nego biće, ono je želja pre nego *slika*."[12] Zatim, autor navodi citat Gabrijela d'Anuncija (Gabriele D'Annunzio) koji podvlači misao o mladosti i svežini bića elementarnog sveta – „Mlada žena izgledala je kao ponovo stvorena u mladosti prirode, kao da je nastanjuje izvor koji je ključao iza kristala njenih očiju. Bila je sopstveni izvor, sopstvena reka i obala."[13]

Navedenim primerima, ali i mnogim drugim, Bašlar pokazuje da poezija odblesaka pruža mnoštvo raznorodnih 'slika', ali i da, ipak, postoji jedan kohezioni faktor koji ih sve spaja/objedinjuje – a to je upravo kristalna prozračnost odbleska koja omogućava umrežavanje, urezivanje, te i poistovećivanje 'slika'.

3.1. Interpretacija bistrih/prolećnih/tekućih voda u muzičkoj i likovnoj 'slici' Ondine/Undine

Bašlarova zapažanja o 'slikama' *poezije odblesaka* mogu se „iščitati" i u Debisijevom prelidu *Ondina* (*Ondine*).

U literaturi nailazimo na podatke da je Debisi inspiraciju za prelid pronašao u priči *Undina* (*Undine*) Fridriha de la mot Fukea (Friedrich de la Motte Fouqué) i/ili u *Maloj sireni* (*The Little Mermaid*) Hansa Kristijana Andersena (Hans Christian Andersen).[14] Tačnije, prelid se povezuje, s jedne strane, sa Fukeovom pričom zato što je njegova *Undina* praćena ilustracijama Artura Rakmana (Arthur Rackham) – čije je radove Debisi poznavao i cenio. Naime, pojedine prelide kao što su: *Vile su izuzetne igračice* (*Les fées sont d'exquises danseuses*) ili *Pakova igra* (*La dance de Puck*), kompozitor

[12] Ibid., 50.
[13] Ibid., 59.
[14] Undine ili Ondine su elementarna bića povezana sa vodom (latinska reč *unde*/franuski *onde* – znači talas, odatle su undine ili ondine kćeri talasa), vidi: Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*, New York, Pendragon Press, 1997, 141. Trebalo bi pomenuti da je undine kao elementarna vodena bića prvi imenovao Paracelzus (Paracelsus), vidi: https://en.wikipedia.org/wiki/Elemental. Takođe, trebalo bi ukazati i na to da su sirene podvrsta undina, vidi: https://en.wikipedia.org/wiki/Undine. Dakle, i undine i sirene su vodene nimfe (kako ih je prvobitno nazvao Paracelzus), vidi: https://en.wikipedia.org/wiki/Elemental.

je ostvario na osnovi Rakmanovih crteža. Iz tog razloga pretpostavljamo da se neke od brojnih ilustracija *Undine* (a time i Fukeova priča) mogu smatrati izvorom inspiracije. S druge strane, poznato je da je Debisi dobro poznavao i cenio Andersenova dela o čemu svedoči podatak da prelid *Šta je video zapadni vetar* (*Ce qu'a vu le vent d'ouest*) nosi naziv Andersenove priče,[15] te se sa razlogom može pretpostaviti da je *Mala sirena* latentni sadržaj *Ondine*. Premda su obe pretpostavke prihvatljive, budući da je Andersenova *Mala sirena* zapravo adaptacija Fukeove *Undine*,[16] nakon uvida u obe priče i proučavanja Debisijevog prelida, smatram da kompozitorov komad ipak iznosi priču *Male sirene* Hansa Kristijana Andersena – a nju ćemo, u daljem toku teksta, iščitati iz kompozitorovog prelida.

Ono što je bitno jeste da je danski pesnik Andersen zadržao suštinu/jezgro prvobitne fabule *Undine*. Obe priče u centar postavljaju vodenu nimfu koja, kao i sva ostala bića iz vodenog sveta, ne poseduje dušu – zbog čega se nakon smrti pretvara u prah i nestaje kao da nikada nije ni postojala. Undina/Mala sirena ne želi da nestane bez traga, te žudi za posedovanjem duše verujući da ona nastavlja da živi i posle subjektove (fizičke) smrti. Međutim, da bi se ta težnja ostvarila potrebno je da elementarna bića stupe u bračnu zajednicu sa muškarcem (sa druge strane sveta/stvarnosti) koji bi im bio veran do smrti. Ukoliko se nit vernosti, odanosti, ljubavi prekine, vodene vile/nimfe umiru i nestaju, odnosno, doživljavaju prvobitno određenu sudbinu.

Istaknutu suštinu priče takođe je zapazio i ovekovečio engleski prethodnik francuskog impresionizma – Vilijam Tarner (Joseph Mallord William Turner). Smatra se da se likovni umetnik susreo sa Fukeovom pričom posredno – putem Hofmanove (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) opere *Undina* (*Undine*, 1816) rađene prema Fukeovom istoimenom delu,[17] i/ili putem baleta Žila Peroa (Jules Perrot)

[15] Siglind Bruhn, op. cit., 69.
[16] Barbara F. Fass, "The Little Mermaid and the Artist's Quest for a Soul", *Comparative Literature Studies,* Vol. 9, No. 3, Penn State University Press, 1972, http://www.jstor.org/stable/40246020, ac. 20. 06. 2016, at. 23:35, 292.
[17] http://www.wga.hu/html_m/t/turner/2/208turne.html ac. 28.07.2016.at. 19.21. Libreto za operu je pripremio sam Fuke, videti: https://en.wikipedia.org/wiki/Undine_(Hoffmann), ac. 28.07. 2016. at. 19. 21.

Ondina (*Ondine*, 1843–1848), takođe, rađenim po priči nemačkog pisca.[18] Svakako, inspirisan radnjom *Undine*, Tarner je ostvario kompoziciju *Undina daje prsten Mazanjelu, ribaru od Napulja* (*Undine Giving the Ring to Massaniello, Fisherman of Naples*, 1846).[19]

Na osnovi izloženog, pretpostavlja se da je Debisi poznavao „prethodnike" koji su se u svom opusu bavili „oslikavanjem" vodenih nimfi.[20] Otuda se naslućuje da sam kompozitor naslovljavanjem prelida *Ondina* dozvoljava/sugeriše urezivanje i povezivanje drugih umetničkih ilustracija sa ovim klavirskim komadom. Stoga, u daljem toku rada, na osnovi analitičkog i komparativnog pristupa, razmotrićemo odnose između muzičke (Debisi – *Ondina*), filozofsko-književne (Bašlar – *poezija odblesaka*) i likovne (Tarner – *Undina*) interpretacije elementarnih pojmova, uzimajući u obzir moguće književne podloge prelida.

Čini se da zvučna 'slika' sa početka prelida (t. 1–10, primer 1) dočarava podvodni svet/svet u vodi, preciznije rečeno, dočarava igru, međusobno zadirkivanje, kaprициoznost vodenih nimfi.[21] Ovu (zvučnu) 'sliku' podvlače

---

[18] Charles F. Stuckey, "Turner, Masaniello and the Angel", *Jahrbuch der Berliner Museen*, No. 18, Staatliche Museen zu Berlin -- Preußischer Kulturbesitz, 1976, http://www.jstor.org/stable/4125764, ac.06. 11. 2015 at. 23:16, 157.

[19] Postoje brojne studije koje tumače razlog pojave Mazanjelovog lika na slici, neke od njih zaključuju da je Tarner bio inspirisan Oberovom (Daniel Auber) operom *Nema od Portičija* (*La muette de Portici*) koja je tridesetih godina devetnaestog veka izvođena u Londonu, a koja interpretira istorijski događaj – Mazanjelovo vođenje ustanka u Napulju 1647. godine.
Budući da je Tarnerovo delo nastalo u godinama revolucija (1830–1848), pretpostavlja se da umetnik postavljanjem Mazanjela, a time i podsećanjem na njegovu pobunu/vođenje revolucije, povlači paralelu sa tada aktuelnim dešavanjima. Videti: ibid., 157–158.
Naime, neke studije su detaljnije, te pored paralele istorijskih-aktuelnih dešavanja, istražuju odnos Tarnera i Luja Filipa (Louis-Philippe), slikarevu naklonost prema kralju, te navode da Mazanjelo („kralj ribara") na Tarnerovoj slici zapravo predstavlja Luja Filipa („kralja građana") i tako dalje. Videti: Gerald Finley, "Turner, the Apocalypse and History: 'The Angel' and 'Undine'", *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 920, Burlington Magazine Publications Ltd, 1979, http://www.jstor.org/stable/879802, 06. 11. 2015 at. 23:18, 691–692.
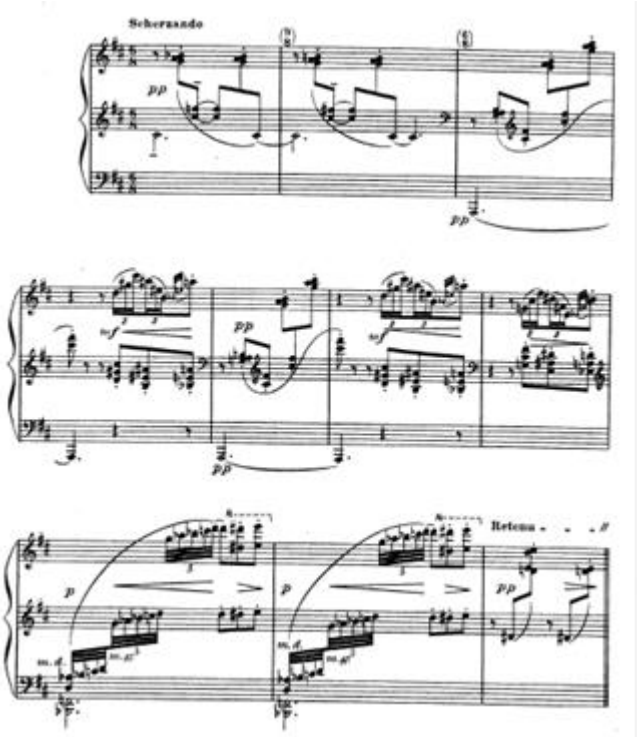
[20] Ne postoji podatak koji svedoči o tome da je Debisi poznavao Tarnerovu *Undinu*, ali tu mogućnost ne treba isključiti budući da je kompozitor gajio afinitete prema Tarnerovim delima i čitavoj njegovoj delatnosti (uključujući i istraživanja o snovima, nesvesnom, fantaziji kojima se Tarner bavio). Kompozitor ga je smatrao „najvećim kreatorom misterije", vidi: Edward Lockspeiser, "Debussy's concept of a Dream", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89th Sess., Taylor & Francis Ltd. On behalf of the Royal Musical Association, 1963, http://www.jstor.org/stable/765996. Takođe, poznato je da su izvesna Tarnerova dela krasila Debisijev dom u Bolonji (1905), vidi: Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets*, California, University of California Press, 1976, 206 (online, videti: https://books.google.rs/books?id=Jck1qgze03AC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false).

[21] U bajci Hansa Kristijana Andersena mala sirena ima četiri starije sestre i sve one radosno obitavaju u kraljevstvu svog oca pod vodom, videti: (izdanje dopstupno online) http://hca.gilead.org.il/li_merma.html.

dominantni nonakord (t. 1–3) dat u kratkim notnim vrednostima i stakato artikulaciji, te grupa kvartnih (razloženih i nerazloženih) akorada koja dva puta preseca široku površinu dominante (t. 4, te 6. i 7.) i svojom, takođe, stakato artikulacijom i kratkim notnim vrednostima dočarava kapriciozni karakter vodenih nimfi. Slične osobine bića iz vodenog sveta sugeriše i Tarner u svom delu. Tarner, pored Undine i Mazanjela koji su u fokusu slike, takođe prikazuje više vodenih nimfi čiju nestašnost, hirovitost, svojevoljnost, dočarava njihovim (naizgled) nasumičnim, haotičnim, neuređenim predstavljanjem (videti u prilogu primer 1). Drugim rečima, vodene nimfe na slici se uglavnom kreću nezavisnim putanjama – glavna nimfa (Undina) se kreće ka Mazanjelu pružajući mu prsten, druga se ispružene ruke kreće ka prstenu, treća (u donjem desnom uglu slike) drži ogledalo i ogleda se, a ostale se kreću oko Undine i Mazanjela.

Primer 1

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, t. 1–10.[22]



[22] Svi notni primeri u radu su preuzeti sa internet stranice: http://imslp.org/.

Naime, i na Tarnerovoj slici i u početnom odseku prelida možemo uočiti izvesne korespondentnosti sa Bašlarovim tumačenjem *poezije odblesaka*. Kao što je već pomenuto, Bašlar smatra da površinski odblesci imitiraju stvarnost, odražavaju je, oslikavaju, pružaju lepše 'slike' stvarnosti, te je i dopunjuju. Stoga, autor taj *plavi prostor*, koji svojim viđenjem ulepšava stvarnost, naziva *idealizujućom stvarnosti*. Dakle, autor konstatuje dva sveta (stvarnost i idealizujuću stvarnost), tačnije, dve strane istog sveta ili, još preciznije, dve (paralelne) stvarnosti istog sveta (u vodi i izvan vode). Ova dva sveta, dve stvarnosti koje stoje u međusobno zavisnom, dopunjujućem odnosu, možemo naslutiti i u Debisijevom prelidu, već u prvim taktovima (t. 1–3, videti primer 1), a na osnovi najvišeg i srednjeg sloja fakture. Tačnije, kompozitor 'sliku', prethodno pomenutog, dominantnog petozvuka ne daje odmah kao celovitu, odnosno kao istovremeno zvučanje pet tonova, već kao sukcesivno zvučanje sekundnih (u najvišem) i kvartnih intervala (u srednjem glasu) koji tek svojim saglasjem/istovremenim zvučanjem daju kompletnu zvučnu 'sliku' dominantnog nonakorda. Dakle, potrebna su oba glasa, dva nivoa, dve „strane" istog akorda da bi 'slika' bila kompletna. Stoga, pretpostavljamo da kompozitor od početka komada sugeriše, kao i Bašlar, postojanje/prisustvo dva sveta, dve stvarnosti (izvan vode i u vodi). Naime, trebalo bi pomenuti da Debisijev prelid karakteriše troslojna faktura, te pretpostavljamo da tri nivoa predstavljaju stvarnost iznad vode, oblast vodenog sveta i najdublje slojeve/osnove elementa vode.

Kada je reč o Tarnerovoj kompoziciji, već sam naslov (*Undina daje prsten Mazanjelu, ribaru od Napulja*) u kojem su spojeni Undina – vodena vila/biće koje pripada elementu vode i Mazanjelo – (istorijska) stvarna ličnost/ribar/biće koje pripada elementu zemlje, sugeriše postojanje dva nivoa, dva sveta, dve (paralelne) stvarnosti, a sve to je opravdano i samom slikom. Pored Undine koja prodire iz elementa vode i Mazanjela koji se nalazi izvan vode i naginje se ka Undini, Tarner na slici prikazuje i ribe, ptice, vulkan, tačnije, erupciju vulkana i odraz lave u vodi (videti u prilogu primer 1).[23] Dakle, sve pojave i bića na slici (Undina – Mazanjelo, ribe – ptice, vulkan i njegov odraz u vodi) jasno svedoče o postojanju, prisustvu, odnosu dva sveta.

[23] Charles F. Stuckey, op. cit., 161.

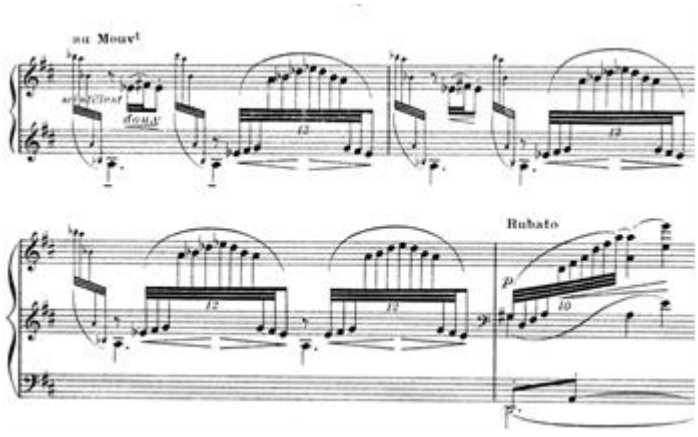
Naime, u Bašlarovoj interpretaciji stvarnosti i idealizujuće stvarnosti, ili Narcisa i Eha, najčešće se predstavlja primarna 'slika'/Narcis/original, te njegova odražena 'slika', refleksija u vodi. Ovaj fenomen Debisi takođe dočarava u početnim taktovima prelida (t. 4, 6, 7). Kompozitor predstavlja istu harmonsku 'sliku' u gornjem i u srednjem sloju fakture, s tim što jedan sloj karakteriše akordska slika (srednji sloj) izgrađena od (kombinacije prekomernih, umanjenih i/ili čistih) kvartnih sazvučja (čiji tonovi poređani po visini grade pentatonski niz), dok drugi sloj karakteriše razložena'slika'/razloženi oblik istih akorada (najviši sloj, videti primer 1). Dakle, oba glasa daju istu harmonsku/zvučnu 'sliku', ali su drugačije teksture, te budući da teku jedan naspram drugog, odnosno, da je reč o istovremenom toku dve (harmonski) iste, a teksturno i registarski različite 'slike', očigledno je da se radi o Narcisu i Ehu – stvarnosti i idealizujućoj stvarnosti. Odnosno, jasno je da jedan glas predstavlja primarnu 'sliku'/original dok je drugi odraz, refleksija (harmonskog zvučanja) originala. Budući da razloženi akordi dočaravaju talasanje elementa vode pretpostavljamo da je to odraz/refleksija/Eho, a da je primarna 'slika' ipak mirniji, jasniji sloj akordske strukture. Interpretaciju stvarnosti i idealizujuće stvarnosti, odnosno, Narcisa/primarne 'slike' i odraza/Eha, zapažamo i u Tarnerovom delu. Reč je o pomenutoj erupciji vulkana i odrazu iste pojave u vodi. Tačnije, sa leve strane slike umetnik korišćenjem jarkih boja – crvene i žute, dočarava lavu koja prodire iz vulkana, te istim bojama (samo prigušenijim tonom, odnosno nijansom) ilustruje njen odraz u vodi (videti u prilogu primer 1). Refleksija lave u vodi je lako uočljiva budući da autor prikazuje tamnu, mračnu scenu zbog koje je voda (u tom segmentu slike) predstavljena tamnom bojom, a na tamnoj površini vode se jarke boje lave jasno ocrtavaju i uočavaju. Dakle, Tarner na slici daje čist primer površinskog odbleska, odnosno, pojavu primarne 'slike'/Narcisa/originala i odraza u vodi.

Ono što je posebno upečatljivo u vezi sa Tarnerovim delom jeste kružni, vrtložni, spiralni pokret koji se na njemu može uočiti. Bele linije kružnog pokreta, latentno prisutne na slici, stvaraju utisak spiralnog kretanja (videti u prilogu primer 1). Međutim, jedan nivo/jedan krug tog spiralnog pokreta se posebno ističe – to je krug u kojem se nalazi Undina. Ovaj krug koji uokviruje, a time i ističe Undinu od

ostalih komponenata na slici, nalazi se u središnjem delu, istaknut je korišćenjem svetle, bele boje, nasuprot tamnim bojama (crnoj, plavoj, braon) koje preovladavaju na slici. Budući da je deo vrtložnog toka i da je predstavljen belom bojom, pomenuti krug kao da predstavlja onaj površinski nivo/sloj vode koji omogućava i simboliše Undinino prodiranje/izlazak na površinu vode. Ovde bi trebalo ukazati na odlomak iz Debisijevog prelida, tačnije, duge (ritmički neodređene) pasaže (t. 11–13) koji se nastavljaju na prethodno razmatrani muzički tok i koji, takođe, ilustruju kružno/vrtložno kretanje, ali i najavljuju izlazak vodene nimfe na površinu vode (videti primer 2). Drugim rečima, budući da pomenuti pasaži nose oznake *scintillant* (*penušavo*) i *doux* (*mekano*) – što karakteriše površinski sloj vode, i da nakon njih sledi melodija vodene vile (koja simboliše Ondininu pojavu), možemo reći da ovi pasaži korespondiraju sa pomenutim krugom na Tarnerovoj slici koji uokviruje i iznedruje vodenu nimfu na površinu elementa vode. Naime, trebalo bi pomenuti i da vrtložni, kružni pokret elementa vode Debisi dočarava tako što pasaže započinje u srednjem sloju fakture, nastavlja ih u najvišem i završava u srednjem sloju na početnoj tonskoj visini. Takođe, kompozitor ove pasaže ostvaruje „tehnikom ogledala", odnosno, iste tonske visine i notne vrednosti koristi u pokretu naviše i pokretu naniže, s tim što je pokret naniže imitacija, stroga inverzija pokreta naviše. Celokupan muzički tok se odvija u oblasti in D.

Primer 2

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, t. 11–13



Zanimljivo je primetiti i da tim kružnim pokretom (koji polazište ima u jednom nivou/„svetu", te se njegova putanja nastavlja u drugom nivou/„svetu" i

ponovo vraća prvom...), i Tarner i Debisi dodiruju, obuhvataju, te objedinjuju dve stvarnosti u jedan *prostor* u kojem se te dve stvarnosti jukstaponiraju, prožimaju, poistovećuju – što navodi i Bašlar kao karakteristike odnosa dva sveta.
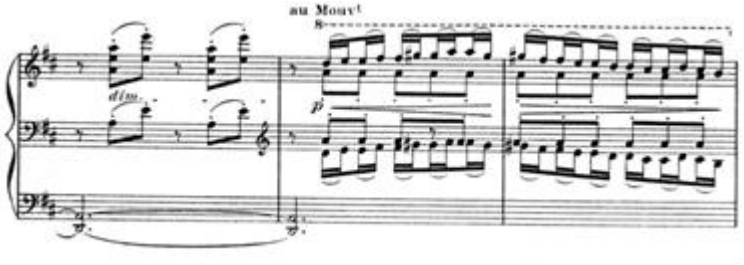
Primer istovetnosti, poistovećivanja dve stvarnosti „iščitavamo" u Debisijevom prelidu u segmentu koji po prvi put donosi Ondininu melodiju (t. 15–16, videti primer 3).[24] Melodiju vodene vile kompozitor izlaže iznad, ali i ispod srednjeg glasa – (kratkog) pedala na tonu *a*, i gradi je od prvih pet uzastopnih tonova lidijske lestvice od D. Dakle, Debisi istovremeno predstavlja potpuno istu 'sliku' Ondine u visokom i u dubokom registru, a između ovog simultanog/paralelnog toka (dve) Ondinine melodije, kompozitor ostvaruje pedalno ponavljanje dominantnog tona. Uzimajući u obzir Andersenovu *Malu sirenu* kao književnu podlogu prelida, čini se da Debisijeva muzička 'slika' dočarava momenat kada je vodena nimfa prvi put isplivala na površinu vode.[25] Tačnije, u Andersenovoj bajci se, usled zime koja vlada u svetu ljudi/svetu iznad vode, more opisuje kao potpuno mirno, gotovo usnulo u momentu kada vodena nimfa izlazi na površinu (mirnoću vode Debisi dočarava ravnomernim ritmičkim ponavljanjem dominantne i *piano* dinamikom), te je jasno da je vila, između ostalog, mogla uživati u jasnom, čistom odrazu svog lika u vodi – što Debisi (pretpostavljamo) izloženom muzičkom 'slikom' i dočarava. Drugim rečima, istovremeno, identično, registarski udaljeno izlaganje (dve) Ondinine melodije sugeriše vodenu nimfu i njeno ogledanje u mirnoj, usnuloj vodi, odnosno, njenu stvarnu pojavu/primarnu 'sliku' i jasan, bistar, apsolutni odraz u vodi. Primećujemo da ova muzička 'slika' Ondininog ogledanja u vodi korespondira Bašlarovoj interpretaciji *apsolutnog odbleska*, tačnije, Bašlarovom navođenju da odraz u mirnoj vodi nekada može nuditi toliko jasnu 'sliku' – *apsolut odbleska* – zbog kojeg odražena stvarnost deluje stvarnija od stvarnosti i zbog kojeg ne možemo spoznati gde je prava, a gde odražena stvarnost. Drugim rečima, zbog apsolutnog odbleska Ondinine melodije ne možemo znati koji sloj „zastupa" primarnu 'sliku'/stvarnu pojavu/Narcisa, a koji odraz u vodi/Eha. Tačnije,

[24] Ziglinda Brun smatra da ovaj motiv predstavlja Ondininu, odnosno, sireninu melodiju, te ćemo ovaj motiv „označiti" kao Ondinin motiv/melodiju, vidi: Siglind Bruhn, op. cit.,144.
[25] Prema bajci Hansa Kristijana Andersena vodene vile ne izlaze na površinu vode dok ne napune petnaest godina.

susrećemo se sa muzičkom interpretacijom istovetnosti, poistovećivanje dve stvarnosti.

Primer 3

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, „Ondinina melodija", t. 15–17.



Ovaj fenomen poistovećivanja, mešanja, prožimanja dve stvarnosti može se primetiti i na Tarnerovoj slici. Umetnik, s jedne strane, prikazuje ptice u donjem delu slike u kojem su predstavljene vodene nimfe, ribe, dakle, podvodni svet. S druge strane, autor iza Mazanjela, ribara koji simboliše svet ljudi, svet izvan vode (a prikazan je sa desne strane slike), prikazuje specifičnu vrstu ribe sa širokim licem i perajima u predelu ušiju.[26] Dakle, ptice su u vodi, a ribe su izvan vode, baš kao u Poovoj književnoj 'slici' koju Bašlar navodi u svojoj studiji – „Pastrmke i druge vrste riba, kojima je jezero takoreći vrvelo, izgledale su kao prave leteće ptice. Bilo je gotovo nemoguće zamisliti da ne vise u vazduhu."[27] To je taj reverzibilan odnos dve stvarnosti o kojem govori Bašlar. Takođe, razmatrajući ovaj fenomen reverzibilnosti i simbioze slika, Bašlar zaključuje da „pojmovi nisu središta slika koje se grupišu po sličnosti, pojmovi su tačke ukrštanja slika (...) Posle ukrštanja, pojam dobija još jedno svojstvo: riba leti i pliva."[28] Tarnerova slika je očigledan primer Bašlarovog zaključka da su pojmovi tačke ukrštanja slika. Drugim rečima, uzimajući u obzir prethodno navedeno (reverzibilnost, simbiozu slika) i boje koje autor koristi za dve stvarnosti/dva sveta na slici (predeo iznad Mazanjela predstavljen je belom/sivom, zatim, plavom, crnom i braon bojom, dok je podvodni svet predstavljen pretežno braon bojom sa elementima bele, žute i crvene), kao i prikazivanje erupcije vulkana i

[26] O ovom biću iz vode na Tarnerovoj slici na poseban način govori Čarls Staki. Vidi: Charles F. Stuckey, op. cit., 161.
[27] Gaston Bašlar, *Voda i snovi*..., op. cit., 71.
[28] Isto, 72.
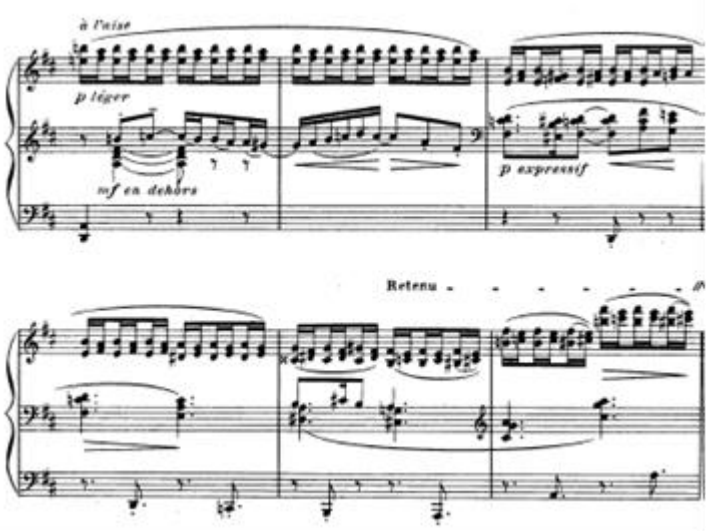
odraza lave u vodi (a u ravni sa Undinom i Mazanjelom), potpuno je ambigvitetno gde je prava, a gde idealizujuća stvarnost – jer na Tarnerovoj slici je beskraj zaista jednako dubok u vodi, kao i na nebu (videti u prilogu primer 1).

Naime, trebalo bi ukazati i na još neke karakteristike daljeg toka prelida. Nakon razmatranog odlomka koji se tiče Ondinine melodije, sledi kratak prelaz koji vodi ka melodici akordske strukture (t. 19–24, videti primer 4). Nasuprot melodijskom talasanju koje je vladalo prethodnim tokom prelida i simbolisalo vodeni svet, akordska melodika sugeriše svet ljudi, stvarnost izvan vode. Oslanjajući se na Andersenovu *Malu sirenu* može se naslutiti da ovaj odlomak dočarava Ondinino posmatranje ljudi (iz vode), naročito ako uzmemo u obzir da nakon akordske melodike sledi Ondinina melodija (t. 25–26), tačnije, 'slika' Ondine identična prethodno razmatranoj, a zatim i pomenuti pasaži *sciliant* (*penušavo*) i *doux* (*mekano*) koji sugerišu Ondinin boravak na površini vode (27–28). Nakon ovih pasaža sledi jednoglasni hromatski motiv (t. 30–31, videti primer 5) sa kojim kompozitor radi do kraja komada: prvo je transponovan za čistu kvintu naviše, zatim je izložen na prvobitnoj tonskoj visini ali u sporijem tempu – *le double plus lent/dvostruko sporije*, nakon čega je transponovan za oktavu naviše i izložen u paralelnim molskim tercama u *pp* dinamici – koja ga karakteriše i u poslednjoj pojavi u niskom registru. Ziglinda Brun ovaj motiv označava kao „motiv čežnje" – Ondinine čežnje za posedovanjem duše. Međutim, vodeći se zvučnim utiskom, smatram da ovaj motiv dočarava i izvesnu zloslutnost, te već nakon njegove prve pojave može se naslutiti da će se Ondina odreći svoga glasa i ostalih kvaliteta zarad boravka na zemlji. Upravo to kompozitor u daljem muzičkom toku i dočarava – između dva razvoja ovog motiva pojavljuje se Ondinina melodija (t. 37–38), ali se sada originalni/prvobitni izgled melodije pojavljuje samo u visokom registru, dok su u nižem registru dati samo prvi/akcentovani tonovi melodije u oktavama i osminskim notnim vrednostima (nasuprot originalnoj 'slici' u šesnaestinama). Dakle, Ondina je sada u svetu ljudi i njen odraz u vodi je, u skladu sa promenom tela i duha, drugačiji (ali i dalje ne znamo koji sloj prelida predstavlja pravu stvarnost, a koji odraz, odnosno, koja 'slika' je primarna/original/Narcis, a koja je odraz). Kada se nakon Ondinine 'slike' izlaže hromatski motiv u paralelnim molskim tercama (t.

45–52) kreira se zloslutna i tužna atmosfera koja sugeriše da Ondina nije srećna u svetu ljudi, da nije pronašla ono za čim žudi i pretpostavlja se njen „nesrećan završetak". Tačnije, nakon neostvarene ljubavi u svetu ljudi Ondina nestaje, ali ne u prah kao da nikada nije ni postojala, već postaje kćer vazduh.[29] Njeno „nestajanje" kompozitor dočarava tako što pred kraj prelida izlaže pasaže koji su se uvek pojavljivali uz Ondininu melodiju, međutim, njena melodija se više ne pojavljuje. Komad se završava oscilacijama između De-dura i Fis-dura (medijantnim akordskim odnosima) sve dok se na samom kraju ne uspostavi jasan tonični akord De-dura u dubokom registru i tihoj dinamici (*p*, *pp*).

Primer 4

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, melodija akordske strukture, t. 19–24.



Primer 5

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, „motiv čežnje", t. 29–31.



Razmatranim delima pokazali smo da izvesni pojmovi mogu predstavljati i tačke ukrštanja različitih/raznorodnih umetničkih 'slika'. Drugim rečima, pokazali smo kako pojam/pojava elementa vode (sa svojstvenom prozračnošću koja dopušta urezivanje/usecanje jedne 'slike' u drugu) ukršta muzičku, filozofsku i likovnu

[29] Prema bajci Hansa Kristijana Andersena.

interpretaciju ogledalnih mogućnosti *plavog prostora*. Takođe, može se uočiti da još jedna pojava (svojstvena elementu vode) predstavlja tačku ukrštanja tri razmatrana dela, a to je pojam/pojava kružnog toka/pokreta. Kod Bašlara ona je izražena kroz formulaciju „godišnjih voda" koje teku od proleća do zime i oslikavaju sva godišnja doba i tako iznova i iznova u svom stalnom toku, protoku. Kod Tarnera ova pojava sugerisana je spiralnom perspektivom slike, a kod Debisija ogledalnom interpretacijom melodija i pasaža čije se trajanje zaokružuje vraćanjem na početne tonske visine. Ovom pojavom autori kao da sugerišu beskonačnost, beskraj, stalno nastavljanje, tok, pulsiranje, život, elementarni život.

4. OD VODA OBASJANIH PROLEĆNIM SUNCEM KA DUBOKIM, TAMNIM, TEŠKIM VODAMA

Teme refleksije/odraza, ukrštanja, poistovećivanja 'slika' Bašlar nastavlja i produbljuje u još jednom poglavlju svoje studije – Duboke/usnule/mrtve vode. Naime, kako bismo pokazali taj „put" od fantazmagoričnih, varljivih, te kratkotrajnih površinskih 'slika' ka dubokim/tamnim/teškim 'slikama' vode, potrebno je da se još malo zadržimo na „površinskim oblicima punim preliva"[1] kako bismo što detaljnije upoznali njihove karakteristike i značenja, te otkrili podloge/osnove/fundamente, odnosno, duboke/tamne slojeve na kojima površinske predstave počivaju. Sam autor u svojoj studiji ističe da ćemo „rado prihvatiti umetničko delo koje nam daje iluziju pokretljivosti, koje nas čak obmanjuje, pod uslovom da nam greška na koju nas navodi otvara put sanjarenju".[2] Drugim rečima, rado ćemo prihvatiti (naizgled) jednostavne metafore/simbole/znakove koje nam izvesna dela nude zato što tek kada njih spoznamo i protumačimo, možemo zapravo otkrivati i tragati za dubokim slojevima koji kriju, kako Bašlar navodi, čitav svet značenja u sebi. Stoga, u daljem toku teksta, istražićemo još neke specifičnosti i aspekte površinskih 'slika' vode koji će nas „voditi" ka dubokim, unutrašnjim 'slikama' vode.

U prethodnom toku teksta pomenuli smo da Bašlar prilikom sagledavanja *poezije odblesaka* polazi od razmatranja čovekovog odraza u vodi; međutim, pored subjektovog/čovekovog odraza, autor razmatra i 'slike' prirode u vodi.[3] Drugim rečima, pored sopstvenog/subjektovog/čovekovog odraza, na površini vode mogu se primetiti i odrazi predmeta, pojava, same prirode, svega što se nalazi naspram nje. Ovaj fenomen autor ilustruje citirajući Šelija (Shelley): „Kada razbesnelo jezero odgovori olujnim vetrovima (...) voda tada liči na dragi kamen u koji se urezuje slika

[1] Gaston Bašlar, *Voda i snovi*…, op. cit., 54.
[2] Upor. sa ibid., 40.
[3] Феномен „огледања" природе у води је делимично поменут у претходном сегменту рада приликом сагледавања односа стварности и идеализујуће стварности, међутим, сада ћемо се детаљније посветити 'сликама' природе у води, како бисмо што детаљније истражили могућности *поезије одблесака*.

neba".[4] Autor ovim citatom (kao i formulacijom „godišnjih voda") želi da podvuče svoj zaključak da ne posmatramo samo mi, nego je elementom vode svet već posmatran. Otuda i navođenje Pola Klodela (Paul Claudel) – „Voda je pogled zemlje, njena sprava za gledanje vremena."[5]

Sama voda kao materija koja se kreće, protiče, transformiše, menja svoj tok/fluks, sugeriše da ti površinski prizori nisu konačne, nepromenljive, „završene", potpune 'slike'; one se nastavljaju, prodiru u vodu, njih treba dovršiti, dopuniti – a dopunjuje ih upravo element vode u svojim dubinama u kojima se one mešaju sa samom supstancom – materijom, i postaju deo *plavog prostora*. Odlomak koji u potpunosti „oslikava" navedeno zapažanje jeste odlomak iz Vordsvortovog (William Wordsworth) *Preludijuma* (*Preludium*) koji navodi Bašlar u ogledu o dubokim/usnulim/mrtvim vodama: „Ko se nagne na ivicu nekog sporog čamca nad grudi mirne vode, uživajući u onome što njegovo oko otkriva na dnu vode, vidi sijaset lepih stvari – trave, ribe, cveće (...) Ali često je zbunjen i ne može uvek da razdvoji senke od supstance; da razlikuje stene i nebo, uzvišice i oblake, odražene u dubinama bistre vode, od stvari koje su tu nastanjene i tu imaju pravo obitavalište".[6] Dakle, (ponovo) nailazimo na primer kada se dve stvarnosti dodiruju, ukrštaju, poistovećuju, prodiru jedna u drugu – što podvlači i pojačava, već pomenuto, Bašlarovo pitanje – gde je zapravo stvarnost: na nebu ili u vodi? Drugim rečima, i ovaj primer pokazuje da su dubina vode i dubina neba jednake, te da je teško utvrditi gde počinje prava, a gde odražena stvarnost. Takođe, Bašlar navodi da nakon upijanja tih nebrojenih senki, odraza, odblesaka, voda postaje sve tamnija, teža, ona usporava svoj tok, te autor zaključuje da je „sudbina svake žive vode da uspori svoj tok, da oteža (....) Sanjarenje nekad započne pred prozirnom vodom, punom ogromnih odblesaka, romora kristalne muzike. Ali se završava u nedrima tužne i tamne vode".[7] Dakle, u vodi se prožimaju odblesci, senke, sama supstanca, 'slike' stvarnosti i sama stvarnost, odnosno, prožimaju se dve „stvarnosti", te voda postaje teška, tamna, usporava svoj tok sve do potpune usnulosti.

[4] Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 38.
[5] Ibid., 44.
[6] Ibid., 72.
[7] Cit. prema: ibid., 66.

Taj put od površinskih 'slika'/odraza/refleksija ka dubokim 'slikama'/slojevima ćemo u daljem toku teksta iščitati, pratiti i prikazati u Debisijevom klavirskom komadu *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*). Naime, budući da komad pripada grupi kompozicija, klavirskih komada, koje (zajedno) formiraju ciklus pod nazivom *Slike* (*Images*)[8] – zbog kojeg se pretpostavlja da kompozitor aludira na određenu povezanost njegovih dela sa vizuelnom umetnošću, sagledavanje *Refleksija u vodi* odvijaće se paralelno sa sagledavanjem impresionističkih pejzaža. Drugim rečima, uzimajući u obzir podatke da su impresionisti slikali van ateljea, „pod vedrim nebom" i da je reka Sena (u skladu sa njihovim središtem u Parizu), odnosno, element vode uopšte, jedan od glavnih motiva impresionističkog slikarstva, sasvim je moguće uspostaviti vezu između Bašlarovih, Debisijevih i impresionističkih interpretacija elementa vode. Štaviše, ukoliko samo pogledamo određene rečne pejzaže, kao što su: Moneova platna (Claude-Oscar Monet) *Topole na obali reke Epte* (*Peupliers sur la Banque de la rivière Epte*), zatim Renoarove (Pierre-Auguste Renoir) studije *Reke Sene u Arženteju* (*La Seine à Argenteuil*), Sislijevo (Alfred Sisley) delo *Obala reke Sene u Port Marliju* (*La Seine à Port-Marly*), ali i Maneove kompozicije (Édouard Manet) *Obala reke Sene u Arženteju* (*Seine à Argenteuil*), *Aržentej viđen iz jednog kraka Sene* (*Argenteuil, vu du petit bras de la Seine*) i uzmemo u obzir naslov Debisijevog dela (*Refleksije u vodi*), te i specifičnosti Bašlarovih površinskih, ali i dubokih/tamnih 'slika' vode, izvesne analogije su odmah uočljive.

4.1. Od bistrih/prolećnih/tekućih voda ka dubokim/usnulim/mrtvim vodama u *Refleksijama u vodi* i impresionističkim rečnim pejzažima

Na samom početku trebalo bi istaći da su i Debisijev komad i pomenuti likovni pejzaži dela za koja Bašlar kaže da premda nas obmanjuju pružajući nam iluziju pokretljivosti, mi ćemo ih rado prihvatiti jer nam „greška" na koju nas navode otvara put sanjarenju.[9] Drugim rečima, ono što ova dela „prizivaju"/evociraju prilikom prvog slušanja, odnosno, gledanja jeste osećaj pokretljivosti, vibrantnosti,
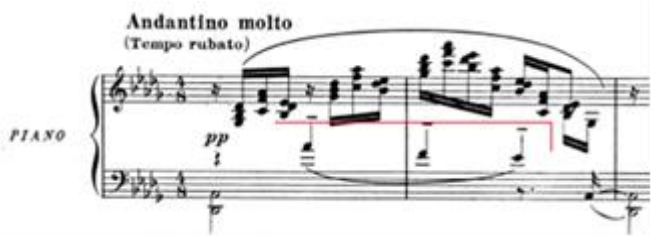
[8] Misli se na dve zbirke klavirskih komada *Images I* i *Images II*. Delo *Refleksije u vodi* pripada prvoj zbirci koja je nastala 1905. godine.
[9] Cit. prema: Gaston Bašlar, *Voda i snovi*..., op. cit., 40.

vitalnosti. Ta pokretljivost, vibrantnost je u impresionističkim rečnim pejzažima postignuta korišćenjem boje za svetlost i senku, nanošenjem boje u mrljama, u vidu zareza i kratkim potezom kičice. Drugim rečima, svaku pomenutu (Moneovu, Renoarovu, Sislijevu i Maneovu) sliku odlikuje „treperava mreža" obojenih površina koja prikazuje prirodu kao vibrantnu, pulsirajuću – kako su je doživeli impresionistički umetnici slikajući pod vedrim nebom, a usled treperenja vazduha u prirodi, prelamanja sunčeve svetlosti na vodi i ostalih prirodnih fenomena (videti u prilogu primer 2: a, b, c, d, e). U Debisijevom komadu pokretljivost, vitalnost (muzičkog toka) dočaravaju razloženi/razlomljeni akordi i dugi pasaži koji preovladavaju u gornjem glasu. Pomenuti akordi i pasaži dati su u kratkim notnim vrednostima (šesnaestinama, tridesetdvojkama, šezdesetčetvorkama) i ostvareni su „tehnikom ogledala/refleksije" – što u muzici znači da pokret naviše uslovljava pokret naniže (i obrnuto), te i zvučno i vizuelno kreiraju oblik talasa. Drugim rečima, gornji glas u kojem preovladavaju razloženi/razlomljeni akordi i pasaži, ilustruje talasanje vode. Stoga, možemo reći da su to površinski odblesci/površinske 'slike' vode, to jest, promenljive, „varljive", kratkotrajne 'slike' odblesaka. Međutim, ukoliko pogledamo šta je ispod površinskih odblesaka, uočavamo statičnost muzičkog toka. Kompozitor započinje delo toničnim akordom sa dodatom nonom (u donjem glasu/levoj ruci), tačnije, izlaganjem intervala čiste kvinte (des-as) nakon čega sledi izlaganje tonova koji dopunjuju početno sazvučje formirajući tako tonični nonakord sa izostavljenom kvintom (des-ef-as-es). Ovo početno sazvučje, odnosno, motiv (donjeg glasa) dat je u dugim notnim vrednostim (polovinama i četvrtinama), tihoj dinamici (*pp*) i sporom tempu (*tempo rubato*) i kao takav se ponavlja više puta u delu – čineći time glavni motiv kompozicije – motiv *a* (videti primer 6). Pomenuto sazvučje motiva a nalazi se i u razlomljenim akordima desne ruke, dakle, desna ruka predstavlja refleksiju harmonije koju proizvode tonovi leve ruke (videti primer 6). Drugim rečima, budući da razlomljeni akordi u gornjem glasu i zvučno i vizuelno sugerišu talase/talasanje vode, pretpostavljamo da su oni (površinski) odblesci/refleksije izvesne primarne 'slike', odnosno, motiv *a*. Zanimljivo je primetiti da, kao što Mane prilikom slikanja *Reke Sene u Arženteju* (ili Renoar u istoimenoj kompoziciji) koristi duge poteze četkice za predstavljanje „realnih" predmeta

(brodova) na slici, a za predstavljanje njihovih (površinskih) odraza u vodi nanosi boju u vidu zareza, kratkim potezom četkice, tako i Debisi za predstavljanje primarne „slike" motiva/„originala" koristi statičnost četvrtine, dok refleksiju njegove zvučnosti predstavlja u šesnaestinama.

Primer 6

Klod Debisi, *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), motiv *a*, t. 1–2.
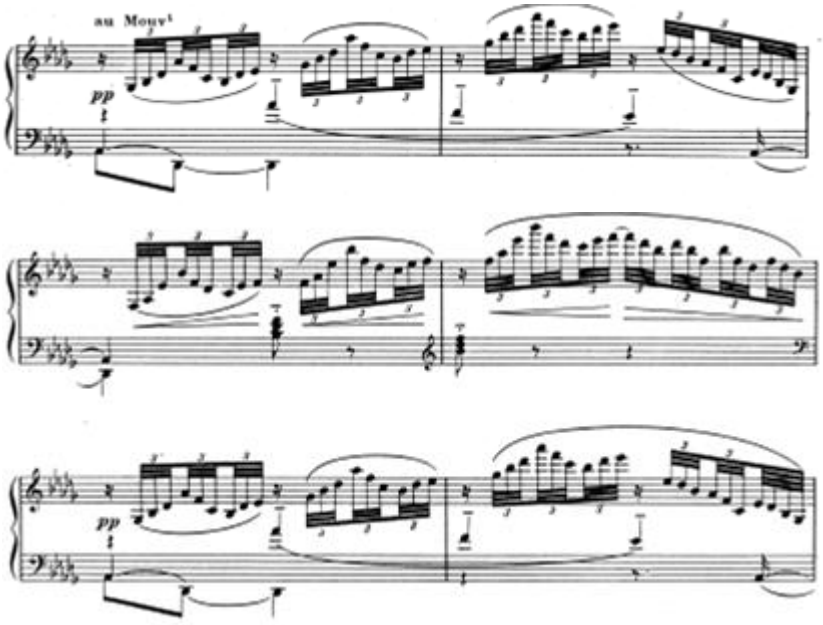


Pomenuti glavni motiv dela zadržava prvobitni izgled pri svakoj narednoj pojavi (od t. 36, 72, 82), a ono što se menja kako se kompozicija odvija jeste kontrapunkt, odnosno, „odraz"/refleksija zvučanja motiva *a*. Sve to podržava misao da je početni motiv primarna 'slika'/osnova/podloga (kompozicije), a da kontrapunkt motiva/gornji glas predstavlja „kratkotrajne", „varljive", „promenljive" 'slike'/odbleske. Tačnije, motiv *a* je uvek dat u četvrtinama u pianisimo dinamici (u kodi je *ppp*, t. 82) i najčešće u istom registru, dakle, uvek pruža istu 'sliku'. Kada se pojavi u taktu 36. i 40. refleksija zvučanja motiva se menja; umesto u šesnaestinama predstavljena je arpeđima u tridesetdvojkama (videti primer 7) – time Debisi polako nagoveštava klimaks kompozicije (t. 57, 62–63), odnosno, uzburkanost vode. Pojave motiva *a* pred kraj kompozicije (u t. 72–73, t. 82–83) karakterišu znatno mirniji „odrazi"/refleksije u osminskim triolama, te i četvrtinama – što znači da se na samom kraju kompozicije „odraz" poistovećuje, ili tačnije, stapa sa „originalom" (u t. 82–83, videti primer 8), kao što se „realni" predmet i/ili pojava i njihov odraz u vodi stapaju u Moneovim delima *Topole na obali reke Epte* ili Maneovoj slici *Aržentej viđen iz jednog kraka Sene*. Drugim rečima, i Debisijeva kompozicija i impresionistički pejzaži ilustruju ono što Bašlar zapaža – da (površinske) 'slike'/refleksije nisu statične, nepromenljive, potpune „predstave"; one su, naprotiv, promenljive, varljive, te su i u pomenutim umetničkim delima predstavljene kao pulsirajuće, žive, varijabilne. Takođe, Bašlarovo zapažanje da

lepota tih 'slika' stvarnosti/prirode nije potpuna, odnosno da je treba dopuniti, dovršiti – a da to čini upravo element vode – takođe „iščitavamo" i u klavirskom komadu i u likovnim delima. U navedenim pejzažima Monea, Renoara, Sislija i Manea prisutni su realni predmeti/pojave i njihovi odrazi u vodi, pri čemu su odrazi u vodi (skoro) jednako realno prikazani kao i sami predmeti/pojave – što stvara iluziju da se na slici prikazuje jedan subjekt, jedna celina, a ne subjekt i njegov odraz u vodi ili dve strane/dve „slike" istog predmeta/pojave. Dakle, njihove slike potpuno jasno prikazuju da element vode nastavlja, produžuje, dopunjuje i upotpunjuje 'slike' stvarnosti. Isto tako lepota površinskih 'slika' ili refleksija u Debisijevoj kompozicije ne bi bila potpuna bez glavnog motiva, osnove, podloge.
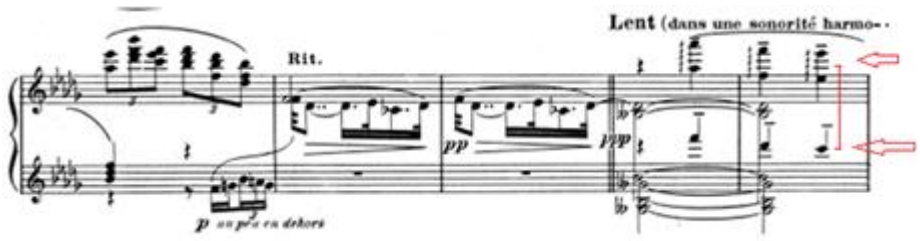
Primer 7

Klod Debisi, *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), kontrapunkt motiva *a* u t. 36–41.



Primer 8

Klod Debisi, *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), stapanje „originala i refleksije", koda, t. 79–83.



Naime, u Debisijevoj kompoziciji „iščitavamo" još jednu Bašlarovu misao – da 'slike' stvarnosti/prirode prodiru u vodu, nastavljaju se u elementu vode i postaju deo *plavog prostora*. Tačnije, Debisi na kraju kompozicije izlaže motiv *a* u oktavama, a od prethodnog kontrapuntskog tkanja motiva zadržava samo tri tona, tri četvrtine koje ispunjavaju taj muzički prostor (oktavno izloženog četvrtinskog) motiva (videti primer 8). Dakle, kompozitor jasno sugeriše da su 'slike' stvarnosti/prirode prodrle u element vode ispunile taj prostor i postale deo plavog prostranstva. Drugim rečima, ovo je momenat kada se ne može razaznati gde je prava, a gde odražena stvarnost; momenat kada se dve stvarnosti prožimaju, ukrštaju, te je ova muzička 'slika' potpuno korespondentna navedenom odlomku iz Vordsvortovog *Preludijuma*. Iste analogije pronalaze se i u citatu Euđenija D'Ora (Eugeni d'Ors) koji Bašlar, takođe, navodi razmatrajući duboke vode – „Kotlina se odlikovala velikom dubinom, ali je voda bila tako prozračna da se dno, koje kao da se sastojalo od nebrojenih oblih alabasterskih kamenčića, u pojedinim kratkim trenucima jasno ukazivalo, to jest, uvek kad god bi oko moglo da se otme i da duboko dole u okrenutom nebu ne vidi udvojeno cveće sa bregova."[10] Istaknuta književna slika (delimično) opisuje i pomenute prikaze reke Sene u Arženteju. Ipak, impresionističke slike više ilustruju Bašlarovo navođenje „da je voda dragi kamen u koji se urezuje slika neba" – urezuje se toliko jasno da bi voda mogla da bude nebo, a nebo voda, te ne možemo utvrditi gde se završava prava, a gde počinje odražena stvarnost, one se ukrštaju, prožimaju, poistovećuju, te ove slike okrenute i naopako ostavljaju isti utisak.

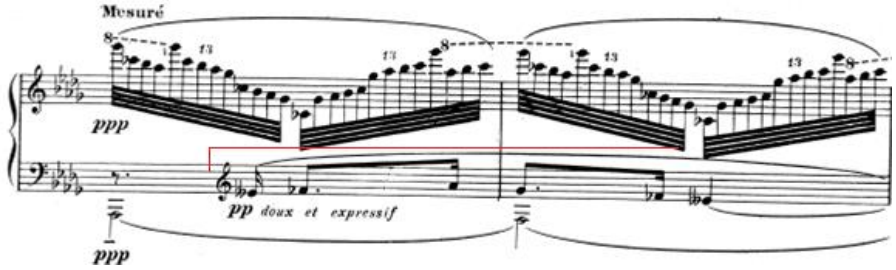
Trebalo bi pomenuti da se u Debisijevoj kompoziciji pojavljuje još jedan motiv – motiv *b* (videti primer 9). Početak motiva *b* je zapravo retrogradni oblik motiva *a.* Drugim rečima, početak motiva *b* je ogledalna interpretacija, „odraz" motiva *a*.[11] Naime, u skladu sa odrazom u vodi koji nikada ne može doslovno oslikati izgled realne pojave i ovaj odraz sadrži izvesne „nepravilnosti" u odnosu na „original". Te „nepravilnosti" se odnose na parametre ritma i tonskih visina: umesto početnog četvrtinskog pokreta motiv je sada predstavljen šesnaestinama i osminom, a umesto

[10] Gaston Bašlar, *Voda i snovi*…,op. cit., 70.
[11] Ovo se odnosi samo na prvu pojavu motiva *b*, zato što se svaki sledeći put ovaj motiv javlja na drugoj tonskoj visini.

tonova es i ef javljaju se eses i fes (videti primer 9). Trebalo bi pomenuti i da je kontrapunkt motiva *b* rađen „tehnikom" odraza, odnosno, refleksije Dakle, primećujemo da Debisi (skoro) ceo komad ostvaruje „tehnikom" ogledala i/ili refleksije.

Primer 9

Klod Debisi, *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), motiv *b*, t. 25–28.



Ono što je zanimljivo u ovom paralelnom, unakrsnom sagledavanju filozofskih, muzičkih i likovnih interpretacija fenomena refleksije jeste to što je dovoljno pratiti Bašlarova „uputstva"/zapažanja/tumačenja da bi se uočile površinske, ali i duboke 'slike' vode. Drugim rečima, Bašlar prilikom razmatranja refleksije u ogledu o dubokim/usnulim/mrtvim vodama navodi da nam „voda [sada] kao masa, a ne više površina, šalje upornu poruku svojih odblesaka."[12] I zaista ukoliko samo pogledamo/poslušamo površinske odbleske u klavirskom komadu, ali uzimajući u obzir i sazvučja koja oni kreiraju, možemo odmah naslutiti „atmosferu" kompozicije, odnosno, shvatamo da nije reč o „prolećnim suncem obasjanim vodama", već o dubokim/tamnim vodama. Tačnije, premda su akordi na početku kompozicije izloženi u šesnaestinama, spor tempo *Andantino molto* (*tempo rubato*), tiha dinamika (*pp*), kao i sklop akorada (mali molski septakord: *es-ges-be-des* i molski kvintakord*: ef-as-ce*) kreiraju atmosferu melanholije, sete, te već na početku pretpostavljamo da suština kompozicije nisu površinske, varljive 'slike', već ono što je iza njih – duboki slojevi, osnova, načelo koje zasniva slike.[13] Budući da bi nas

[12] Cit. prema: ibid., 70.

[13] Budući da ovi početni akordi gornjeg glasa zapravo prate pomenuti motiv *a*, oni se u skladu sa ponavljanjem motiva, pojavljuju više puta u toku kompozicije (od t. 36, 72, 82), te atmosfera melanholije (koju oni ostvaruju uz osnovu motiva *a*) „vlada" celim tokom kompozicije.

središnji deo kompozicije, u kojem se tempo polako ubrzava (sve kraće notne vrednosti, promena karaktera – *En animant*, t. 44), intenzivira modulatorni tok i pojačava dinamika (od *pp* preko *p* do *f* i *ff* – čime je obeležen klimaks kompozicije, t. 56–62/63), mogao navesti na pogrešnu „sliku", kompozitor melahnoličnu harmoniju ponovo postavlja u prvi plan pred kraj dela (t. 72) i u kodi (od t. 82) i tako postavljajući u najviši sloj, na mesto površinskih odblesaka, tri (oktavno izložena) tona – *as-ef-es*, otkriva da je ovaj motiv (motiv *a*), koji je u prethodnom toku kompozicije bio uvek u nižem sloju, ispod površinskih odblesaka, zapravo suština/jezgro kompozicije.

Takođe, na kraju kompozicije postaje potpuno jasno da je reč o dubokim/tamnim/teškim vodama. Drugim rečima, Bašlarovo zapažanje da voda nakon što upije u sebe silne senke i odbleske postaje tamnija i teža, te neminovno usporava svoj tok, možemo primetiti i u ovom delu. Nakon brojnih pojava motiva i njegovih refleksija, tok kompozicije se umiruje tako što kompozitor sve češće upotrebljava *ritenuto* (t. 63, 65, 80), polako izostavlja kratke notne vrednosti (misli se na brze pasaže, tridesetdvojke, šesnaestine itd.) i dovodi do potpunog mira u kodi, koji je ostvaren dugim notnim vrednostima u *ppp* dinamici i u sporom tempu – pri čemu kompozitor naglašava da treba postići daleki, udaljeni zvuk *(Lent: dans une sonorité harmonie useetlointaine*). Dakle, kako kompozicija „protiče" u njoj se dodiruju, uodnošavaju, prožimaju „supstanca", „senke", „odblesci", te baš kao što Bašlar zaključuje, voda/„slika vode" (kako kompozicija odmiče) postaje tamnija, teža i na samom kraju usnula.

U ovom segmentu rada pokazali smo kako je fenomen refleksije kao zajednički „prostor" delovanja tri različita medija, na jedan potpuno drugačiji način od prethodnog razmatranja prolećnih voda u muzičkoj i likovnoj interpretaciji *Ondine*/*Undine*, omogućio „urezivanje" jedne umetnosti u drugu.

5. DUBOKE/USNULE/MRTVE VODE

Kada je reč isključivo o dubokim/usnulim/mrtvim vodama, Bašlar posebnu pažnju posvećuje stvaralaštvu jednog pesnika – Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe). Poeziju Poa Bašlar uzima kao primer pomoću kojeg će odrediti „jedan važan element Pesničke hemije – koja veruje da se slike mogu proučavati tako što se utvrđuje težina unutrašnjeg sanjarenja, intimna materija svake od njih."[1] Bašlar smatra da „ispod mnoštva oblika, imaginacija skriva i jednu povlašćenu supstancu, aktivnu supstancu koja određuje jedinstvo i hijerarhiju izraza."[2] Ta povlašćena supstanca kod Poa je voda, sasvim posebna voda: ona koja je teška, dublja, više mrtva, više pospana od svih usnulih, od svih mrtvih, od svih dubokih voda koje nalazimo u prirodi.[3] Bašlar skreće pažnju na to da se može učiniti da u poeziji Poa nailazimo na onu vrstu voda koju su pesnici tako univerzalno opevali, međutim, to nije slučaj sa Poovim stvaralaštvom. U njegovoj poeziji teška voda nikada ne postaje laka, tamna voda nikada ne postaje svetla. Za Poa svaka prvobitno bistra voda mora da potamni, mora da upije mračnu patnju.[4] „Sanjarenje nekad započne pred prozirnom vodom, punom ogromnih odblesaka, romora kristalne muzike, ali se završava u nedrima tužne i tamne vode [....]"[5]

Voda postaje tamna tako što upija senke, tamne, mračne 'slike', a Bašlar ovaj proces potkrepljuje citatom iz Poovog opusa: „Senka drveća padala je teško na vodu i kao da je u nju uranjala, natapajući mrakom dubine elementa."[6] Drugim rečima, voda upija senke drveća, umor drveća i postaje tamna, *tamnija od plena koji guta*. Takođe, ona postaje i teška, nakon što je upila tolike senke, mračne 'slike', materija postaje sve teža, a voda usporava svoj tok.

Bašlar u ovim tamnim/teškim 'slikama' vode „iščitava" tugu, te kako bi podvukao svoju misao autor ponovo poseže za stihovima Edgara Poa: „Sve dok je bila pod uticajem lepih kasnih zraka (Vila), njen izgled kao da je odražavao radost; –

---

[1] Cit. prema: Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 64.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid., 66.
[5] Ibid.
[6] Ibid., 74.

ali patnja izmeni njen izraz lica kada pređe u oblast senke (....) dobro sam video da se, dok je ulazila u tamu, njena senka odvojila od nje i nestala u tamnoj vodi, koja je postala još tamnija."[7] Dakle, nakon upijanja senki/mračnih patnji/tuge, voda postaje tamna, troma, otežava, postaje toliko teška da usporava svoj tok, usporava ga do potpune mirnoće, usnulosti, nepomičnosti, započinje svoj *gluvi život*, postaje mrtva – zamrznuta; zamrznuta zato što „samo voda može da spava i da sačuva lepotu; jedino voda može da umre nepomična, i da sačuva svoje odbleske"[8] – baš kao zamrznuta'slika'.

Trebalo bi ukazati i na to da je Bašlar prilikom tumačenja dubokih 'slika' vode imao na umu, što se donekle i primećuje iz prethodno navedenog, i Heraklitovu misao da „smrt nije ništa drugo do voda."[9] Stoga, oslanjajući se i na Poovu poeziju, autor zaključuje da svaka živa voda samo što nije umrla, te da posmatrati vodu znači oticati, rastočiti se, umirati. [10] Međutim, za Bašlara to nije obična smrt, to je melanholična smrt zato što je za njega voda materija melanholije. O tome svedoči njegovo navođenje: „I samo sunce plače na vode: 'Nekakav fluid sličan rosi, uspavljujući, mutan, kaplje iz tog zlatnog prstena' (...) Ovaj fluid, u stilu alhemije, daje vodi boju univerzalne patnje, boju suza, koja pretvara boje svih tih jezera, svih tih močvara, u vodu-majku ljudskog bola, u materiju melanholije."[11]

Na osnovi svega navedenog nije teško uočiti da su 'slike' dubokih/tamnih/usnulih voda 'slike' koje „kriju" osećanja teskobe, bola, patnje, tuge, umora, ali i mnoga druga (ljudska) teška osećanja.

5.1. Duboke/usnule/mrtve vode u 'kompozicijama' *Koraci u snegu* Kloda Debisija i *Zima pokraj reke Simoa* Frica Taloua

U daljem toku teksta, imajući na umu sneg kao jedno od agregatnih stanja vode, „iščitaćemo" Bašlarovo poimanje dubokih/usnulih/mrtvih voda u Debisijevoj kompoziciji *Koraci u snegu* (*Des pas sur la neige*) i u delu *Zima pokraj reke Simoa* (*Hiver à Simoa rivièr*) norveškog slikara Frica Taloua (Frits Thaulow). Ideja da se sagledavanje

[7] Ibid., 76.
[8] Ibid., 90.
[9] Ibid., 77.
[10] Ibid., 66.
[11] Ibid., 87.

Debisijeve kompozicije odvija paralelno sa sagledavanjem dela norveškog umetnika, potiče od otkrivanja podatka da je kompozitor poznavao, štaviše, da je voleo i veoma cenio stvaralaštvo Frica Taloua – o čemu svedoči podatak da su izvesni Talouovi pejzaži krasili Debisijev dom u Parizu.[12] Takođe, uzimajući u obzir da su oba umetnika bila veoma privržena prirodi i da su inspiraciju za svoja dela pronalazila u njoj,[13] zatim, da je kompozitor favorizovao jednu od mnogih snežnih interpretacija Simoa reke Frica Taloua,[14] te i da je posebno voleo tu norvešku melanholiju kojom su odisali umetnikovi snežni pejzaži, uočavamo da je vrlo moguće uspostaviti vezu između dve snežne (muzičke i likovne) 'slike' Kloda Debisija i Frica Taloua, a vodeći se interpretacijom elementa vode Gastona Bašlara.

Početak prelida karakterišu: verbalne oznake poput – *Triste et lent* (*sporo i tužno*) i (*za ritam koraka/otisaka*) *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glace* (ovaj ritam treba da zvuči kao tužni, zamrznuti/ledeni pejzaž), pianisimo dinamika, niži registar i boja de-mola (videti primer 10). Primećujemo da svi parametri početne muzičke misli dozvoljavaju da već na početku dela pretpostavimo korespondentnost prelida sa Bašlarovom interpretacijom dubokih/tamnih/usnulih voda. Drugim rečima, spor tempo sugeriše otežanu/tešku vodu, tiha dinamika „priziva" ili, čak, nagoveštava *gluve vode*, uzlazna sekunda i mala terca de-mola „prizivaju" osećanja tuge, melanholije, a verbalni sloj partiture jasno upućuje na pojam zamrznute/nepomične/usnule vode (videti primer 10). Dakle, sam muzički jezik (zajedno sa verbalnim konotacijama) potpuno opravdava misao o fenomenu međusobnog „ogledanja" prelida i Bašlarove interpretacije usnulih voda. Naime, atmosferi prelida i usnulih/nepomičnih/zamrznutih voda potpuno odgovara, štaviše, oslikava ih pomenuto delo Frica Taloua. Slika (*Zima pokraj reke Simoa*, videti u prilogu primer 3), uprkos velikoj površini bele boje,
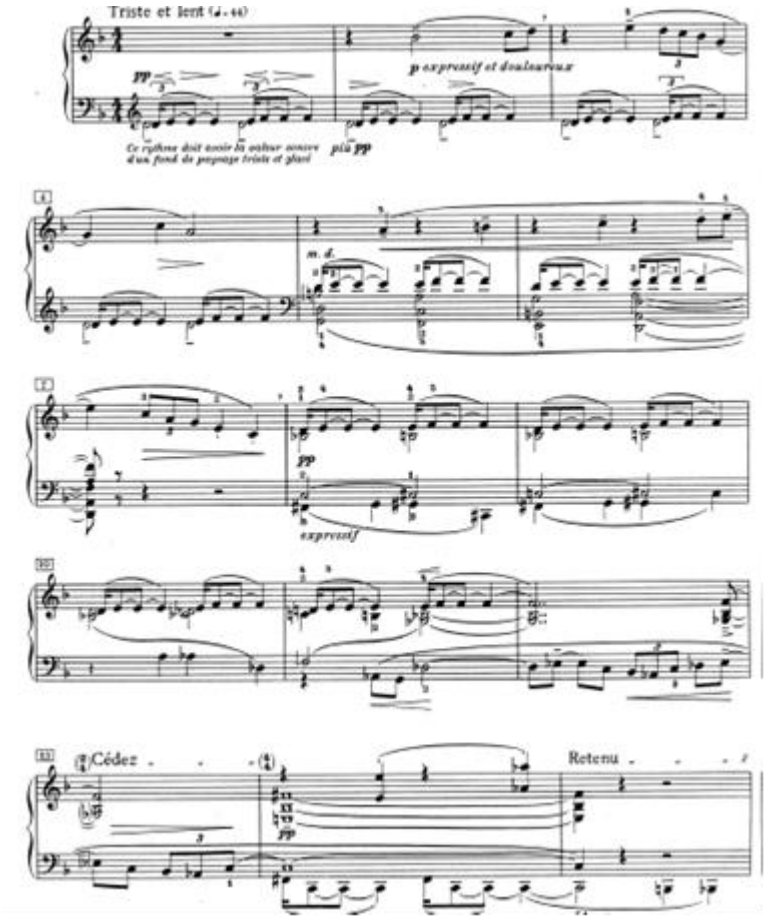
---

[12] Eric Frederick Jensen, *Debussy*, New York, Oxford University Press, 2014, 68 (dostupno online na stranici https://books.google.com/).
[13] David Charles Rose, *Oscar Wilde's Elegant Republic. Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris, United Kingdom,* Cambridge Scholars Publishing, 2015, 75 (knjiga takođe dostupna na stranici https://books.google.com/).
[14] Reč je o delu *Zima na obali reke Simoa* (*Winter on the banks of the Simoa*, 1883) koje je Debisi imao prilike da vidi u domu Henry Lerolle-a. Види у: Jean-Michel Nectoux, "Portrait of the artist as Roderick Usher", Richard Langham Smith (ed.), *Debussy Studies*, United Kingdom, Cambridge University Press, 1997, 115.

prikazuje maglovitu, tmurnu, mračnu atmosferu, a ono što doprinosi tamnoj atmosferi dela jeste upravo senka (drveća) koja pada na vodu, te primećujemo da u ovoj slici u potpunosti možemo „iščitati" Bašlarovo navođenje stihova Edgara Poa – *Senka drveća padala je teško na vodu i kao da je u nju uranjala, natapajući mrakom dubine elementa*. Dakle, budući da je upila senke/mračne patnje, 'slika' vode na Talouovoj kompoziciji je 'slika' tamne/teške/usnule vode, odnosno, ona je potpuno otelotvorenje Bašlarovih tamnih/teških voda. Zatim, na Talouovoj slici tama vode (koja teče) je toliko jaka da se preliva na snežnu površinu/zamrznutu vodu čineći je sivom/tamnom, te se suočavamo sa pojavom o kojoj, takođe, raspravlja Bašlar – sa dodirivanjem, preklapanjem, prožimanjem dve „stvarnosti", te potpunim stapanjem/jedinstvom materije. Naime, ono što je zanimljivo jeste to da se na slici, pored senke drveća koja uranja u (nezamrznutu) vodu, primećuju i otisci (stopala) u snegu/u čvrstoj/zamrznutoj vodi; oni svedoče o (prethodnom/prošlom) kretanju subjekta čiji koraci uranjaju i/ili su uranjali u snežnu/čvrstu/usnulu vodu menjajući tako površinski izgled elementa vode. Međutim, posmatrajući „dubinu" slike primećujemo da razmak između koraka postaje sve manji, tačnije, otisci koraka bliži „površini" slike se sasvim jasno oslikavaju/uočavaju, međutim, prateći (ilustrovanu) dubinu slike, nakon (prividnog) prekida, otisci postaju „zamagljeni"/nejasni i čini se da razmak između njih postaje sve manji – a to sugeriše teško, otežano, umorno kretanje subjekta. Naime, sličnu liniju koraka/otisaka možemo pratiti i u Debisijevom prelidu. Međutim, pre nego što pređemo na komentarisanje (muzičke) „linije" koraka i/ili otisaka, potrebno je da ukažemo na izvesne specifičnosti samog motiva koji sugeriše korake/otiske.

Primer 10
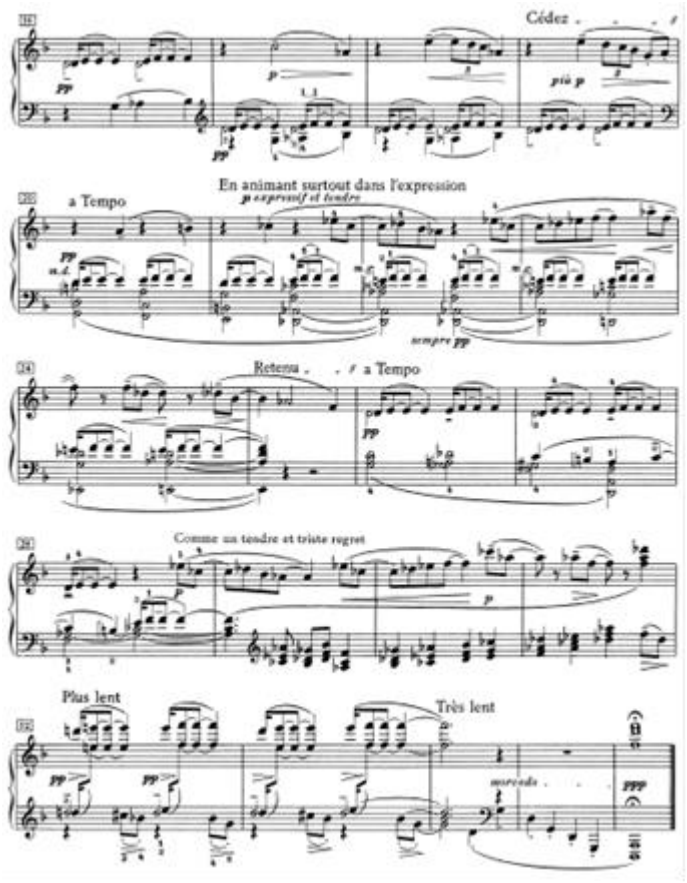
Klod Debisi, *Koraci u snegu* (*Des pas sur la neige*), *Triste et lent*, t. 1–15



Motiv koraka/otiska Debisi je ostvario dvoslojno (i to samo u deonici desne ruke) – ton D, najniži ton tokom prva četiri takta prelida, jeste prvi/niži sloj, a sekundni uzlazni pokret D-E i E-F jeste drugi/viši sloj koji se nastavlja na ton D i odvija se zajedno sa njim (videti primer 11). Motiv koraka/otisaka prožima ceo prelid (od 36 taktova kompozicije, motiv koraka/otisaka se pojavljuje u 24 takta). Njegov donji sloj, to jest, ton D se kroz kompoziciju ispoljava kao ostinatni pedal. Stoga, možemo zaključiti da on predstavlja osnovu/tlo/sneg ili usnulu/zamrznutu vodu u koju uranjaju koraci predstavljeni sekundnim pokretom D-E i E-F. Fizički pokret koraka (D-E; E-F) Debisi je sugerisao specifičnim ritmičkim pokretom kojim ističe/naglašava slab taktov deo, te se stvara utisak jednog otežanog/usporenog koračanja. Nakon što smo ustanovili/pretpostavili šta u prelidu „zastupa" tlo/osnovu/sneg/zamrznutu vodu, a šta korake, možemo se usmeriti na predstavljanje (muzičke) putanje koraka i/ili otisaka.

Primer 11

Klod Debisi, *Koraci u snegu* (*Des pas sur la neige*), *Triste et lent*, t. 16– 36.



U prvom odseku prelida (t. 1–15, videti primer 10) „putanja"/linija se kreće od najnižeg sloja fakture, preko srednjeg ka (nakon jednotaktnog prekida, tačnije, odsustva motiva) najvišem glasu i završava se zastojem (tačnije, četvorotaktnim odsustvom motiva). Nakon pomenutog prekida linija se nastavlja u drugom odseku prelida (t. 16–36, videti primer 10) krećući se od najvišeg glasa ka srednjem, te (nakon jednotaktnog odsustva motiva) opet u najvišem glasu u kojem se i završava. Dakle, kao i na Talouovoj slici, putanja koraka/otisaka u prelidu ima izvesne prekide – čime kompozitor sugeriše posustajanje, zastajanje subjekta. Takođe, kada kompozitor u drugom odseku prelida izlaže i (šest) puta ponavlja samo drugi deo motiva (E-F; t. 21–24), on time smanjuje razmak između dve pojave motiva, odnosno, ukazuje na smanjenje razmaka između koraka. Drugim rečima, u prelidu, kao i na slici *Zima pokraj reke Simoa*, koraci/otisci su na početku dela jasno uspostavljeni, ali kako kompozicija odmiče, nakon kraćih, te dužih zastoja, koraci su sve manji i na kraju nestaju/gube se/rastaču se. Poslednja pojava motiva u prelidu data je u

oktavama u visokom registru i u odnosu na prethodni tok i prethodne pojave motiva u kompoziciji, oktavno izlaganje motiva stvara (zvučni) utisak kao da se motiv rastače, te nas i to upućuje na sliku Frica Taloua budući da se na njegovoj kompoziciji otisci u snegu gube u onoj tački u kojoj subjekt stoji *pred grudima mirne/tamne/usnule vode* i posmatra proticanje vode, te sama slika kao da (ponovo) otelotvoruje Bašlarovu tvrdnju – *posmatrati vodu znači oticati, rastočiti se, umirati.* Naime, i Debisijev prelid priziva sličnu 'sliku' – kompozicija se odvija na granici tišine i kako prelid odmiče muzički tok postaje sve tiši (*pp – p – più piano – pp – ppp*); to sasvim specifično, u pogledu dinamike, 'debisijevsko' gašenje muzičkog toka prati i postepeno usporavanje tempa (prelid počinje *Triste et lent/sporo i tužno*, a završava se sa *Plus lent/sporije*, te *Très lent/veoma sporo*), a na samom kraju kompozicije (nakon što se motiv „rastoči") kompozitor daje oznaku *morendo* (*umirući*) i u *ppp* dinamici (dugo držani) tonični akord de-mola. Dakle, prelid, takođe, potpuno dočarava 'sliku' tamne/teške vode koja (kako kompozicija odmiče); ona postaje sve teža, usporava svoj tok, usporava ga do potpune usnulosti/nepomičnosti i na kraju započinje svoj *gluvi život*. Tok prelida se može opisati i stihovima Edgara Poa koje navodi Bašlar u svom ogledu: „Milujuća muzika...zamre postepeno u žuboru koji je postajao sve slabiji, sve dok se čitav potok na kraju opet ne vrati svojoj svečanoj prvobitnoj tišini."[15]

Naime, budući da smo detaljno prokomentarisali ritmički motiv prelida, potrebno je da ukratko ukažemo i na osobenosti drugih muzičkih komponenata kompozicije. Ritmičkom motivu (motivu koraka/otisaka) se već od drugog takta priključuje melodija, ona je ostvarena u kratkim potezima, gotovo je fragmentarna i zasniva se na celostepenom pokretu, te na modalnoj dijatonici. Pored melodije bitno je pomenuti i dijatonske i hromatske akorde koji zajedno sa ritmičkim motivom i melodijom grade, već pomenutu, troslojnu fakturu dela (videti primer 10). Kompozitor je ovim akordima, tačnije, hromatskim pokretima (koje kreiraju akordi) „razbio" čistotu, odnosno belinu celostepenog niza i modalne dijatonike. Drugim rečima, uneo je živost/boju/ekspresivnost u melanholični tok prelida. Korespondentnu pojavu uočavamo na Talouovoj slici na kojoj jednoličnost

[15] Gaston Bašlar, *Voda i snovi*…, op. cit., 94.

tmurne/mračne atmosfere dela „razbija" kućica narandžaste boje i dim plave boje – to su jedini „znaci" života/živosti na slici, kao što su i hromatski pokreti momenti oživljavanja/intenziviranja jednoličnog melanholičnog toka kompozicije. Takođe, vrlo je zanimljivo kako se ta trostruka zvučna 'slika' prelida predstavljena celostepenim, modalnim, te hromatskim pokretima „ogleda" u Talouovoj slici na kojoj je troslojnost/trostrukost izražena u bojama – počevši od nežne, svetle (bele) boje (snega), preko tamne boje (nezamrznute vode i drveća), do žarke/žive boje (narandžaste i plave na kućici).

Trebalo bi pomenuti da je ponuđeno/izloženo tumačenje 'kompozicija', naravno, samo jedno od mnogobrojnih, raznovrsnih tumačenja/„rešenja" koja nude ova dela. Drugim rečima, kada pomislimo da smo stigli do kraja/do „rešenja", ova dela otvaraju/pokreću nova pitanja, kao što su: da li kraj putanje koraka/otisaka (i na slici i u prelidu) znači da se tu put završava – budući da na slici Frica Taloua primećujemo da se koraci/otisci gube u onoj tački u kojoj subjekt stoji pred prostranstvom tamne/teške vode i kao da gleda u udaljenu kućicu (u jedini znak života), ali do nje ne može dopreti, te ostaje nepomičan i (zajedno sa usamljenim drvetom koje ima gotovo isti oblik kao i figura subjekta) utapa se u tamni/usnuli/melanholični prizor slike; ili, pak, ta nepomičnost/usnulost/zamrznutost (subjekta) sugeriše da se, kao i u prelidu (usporavanjem tempa, stišavanjem dinamike, *morendom*), (fizički) puls (subjekta) gasi, nestaje, sve se rastače i započinje svoj *gluvi život*? Ova pitanja bi pretpostavljamo pokrenula neka nova pitanja i neke nove odgovore, te kao da smo u jednom višestrukom (književno-muzičkom-likovnom) lavirintu koji na svakom nivou nudi izvesno rešenje; a ono pak, nikada nije krajnje/jedino/poslednje, naprotiv, uvek je ključ za neka nova vrata, neke nove 'slike'/interpretacije/predstave.

5.2. Duboke/usnule/mrtve vode u Debisijevoj *Potonuloj katedrali* i Moneovim interpretacijama Ruanske katedrale i zgrade Parlamenta

U prethodnom toku teksta pomenuli smo da duboke 'slike' vode kriju „čitav svet značenja u sebi", a mi smo u taj „svet" zakoračili i delimično ga otkrili sa *Refleksijama*

u vodi, *Koracima u snegu*, izvesnim likovnim delima, međutim, mnoštvo 'slika', fantazmi, značenja i dalje prebiva iza tih dubokih 'slika' vode, te kako bismo otkrili još neke nivoe/slojeve/značenja dubokih voda, u daljem toku teksta sagledaćemo još jedan Debisijev prelid i njemu korespondentne umetničke slike. Tačnije, sa stanovišta Bašlarovog poimanja dubokih/usnulih/mrtvih voda, sagledaćemo Debisijevu *Potonulu katedralu* (*La Cathédrale engloutie*) i određena dela iz Moneovih serija posvećenih Ruanskoj katedrali i reci Temzi.[16] Naime, pre nego što pređemo na analizu i komparaciju ovih dela, ukazaćemo na još neke aspekte dubokih/usnulih/mrtvih voda koji će nam biti od značaja u sagledavanju pomenutih umetničkih dela.

Bašlar zapaža da prilikom posmatranja dubokih voda, odnosno, dubinskog posmatranja, subjekt postaje svestan i sopstvene intimnosti, ali subjekt bira šta će videti, te autor navodi da „pred dubokom vodom svako bira svoje viđenje; po sopstvenom izboru može da vidi nepomično dno ili tok, obalu ili beskraj."[17] Autor kao primer uzima poeziju (i sanjarenje) Edgara Alana Poa koji u dubokim vodama neretko otkriva velelepne građevine – koje kao da su izgradila četiri velika gospodara osnovnih oniričkih elemenata – „[građevina] kao da nekim čudom lebdi u vazduhu, sa stotinama balkona, minareta i kula, što trepere u rumenom sunčanom sjaju i kao da je to priviđenje zajednička rukotvorina vilenjaka, vila, anđela i podzemnih duhova."[18] Stvaranje/viđenje građevina u vodi, pesnik (Edgra Alan Po) ponavlja i u svojim poznim delima, te u *Ireni* piše o ruševini „koja obavijena maglom, sleže se i miruje (...) Jezero kao da uživa u svesnom snu i ni za šta na svetu se ne bi probudilo. Sva lepota spi."[19] Stoga, vodeći se Poovom poezijom, Bašlar zaključuje da je „voda materija u kojoj Priroda, u dirljivim odrazima, priprema kule od snova."[20] Međutim, kao što „kreira" „kule od snova", isto tako ih i uvlači, upija,

[16] Trebalo bi pomenuti i da se Mone, kao i Bašlar i Debisi, u svojim radovima (*Water lilies*, *Nympheas*, *Thames series*) bavio istraživanjem vode, magle, fenomena odraza/refleksije i tako dalje. Štaviše, u određenim studijama ga nazivaju i slikarom vode (*water painter*), vidi: Jack Cowart, "Impressionist and Post-impressionist paintings", *Bulletin*, Vol. 16, No. 2, St. Louis Art Museum, 1982, http://www.jstor.org/stable/40716044, ac. 14.04.2015. at 18.00, 20.
[17] Gaston Bašlar, *Voda i snovi*...,op. cit., 71.
[18] Ibid.
[19] Ibid., 89.
[20] Ibid., 71.

poništava – jer voda je ipak (u Poovoj poeziji) materija smrti, Bašlar navodi da je voda „materijalni element koji prima u sebe smrt kao neku suštinu, kao nekakav prigušeni život, kao sećanje toliko potpuno da može da živi i nesvesno, da nikada ne nadjača snagu maštanja."[21]

Bašlar je u Poovim delima ustanovio jednu specifičnost koja Poove 'slike' vode čini tako osobenim, svojstvenim, a to je da je voda (u njegovoj poeziji) uvek tiha. Drugim rečima, (gotovo) uvek se radi o vodi koja šapuće, koja ćuti, koja zažubori pa utihne. Navešćemo jedan od mnogih primera koji svedoče o prethodno pomenutom: „Reku je već bila obuzela ozbiljnost večne tišine. Nazvali smo je reka tišine jer nam se činilo da njen tok ima smirujući uticaj. Nikakav žubor nije se uzdizao iz njenog korita i ona se svuda šetala tako tiho da se zrna peska, slična biserima, koja smo voleli da posmatramo u njenoj dubini, nisu uopšte pomerala, svako je ostajalo na svom prastarom prvobitnom mestu i svetlucalo večnim sjajem."[22]

Dakle, jasno je da poezija Edgara Poa ilustruje tamne, teške, tihe, usnule vode, vode koje pozivaju na smrt – ali ne na smrt koja označava kraj, to je pouka o nepomičnoj smrti, o onoj koja ostaje sa nama, pored nas, u nama; jer ipak „dovoljan je večernji vetar pa da voda koja je ćutala opet progovori", dovoljan je mesečev zrak, sasvim blag, sasvim bled, pa da se fantazmagorije ponovo razviju po talasima.[23]

Prelid Kloda Debisija *Potonula katedrala* inspirisan je starom bretonskom legendom prema kojoj je more potopilo grad Is u Marmoriku, zbog grehova i bezbožnosti stanovnika. Prema legendi, a i narodnim predanjima, prilikom izlaska sunca, odnosno, prilikom svitanja obavijenim velom magle, mogla se raspoznati/naslutiti katedrala, a prema nekim predanjima, mogla su se čuti i zvona i brujanje pesme monaha iz vode.[24]

Kompozitor *Potonulu katedralu* započinje oznakom *Profondément calme, dans une brume doucement sonore* (*duboko i mirno, u tiho zvučećoj magli*), a nakon kraćeg muzičkog toka sugeriše održavanje *pp* dinamike bez ikakvog pojačavanja ili
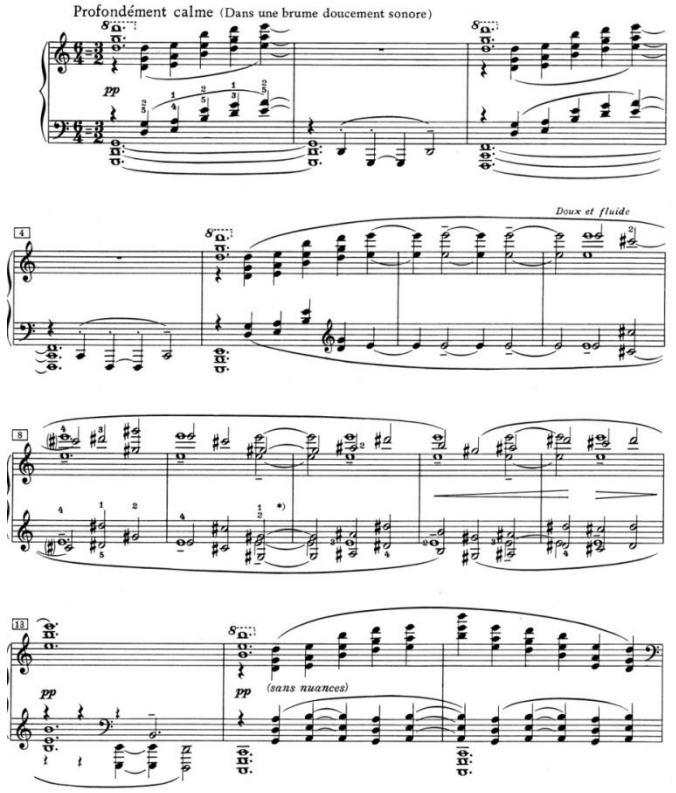
[21] Ibid., 66.
[22] Ibid., 93.
[23] Cit. prema: ibid. 94.
[24] Cit. prema: Siglind Bruhn, op. cit., 41.

stišavanja (*pp, sans nuances*, t. 14; videti primer 12). Dakle, već su kompozitorove verbalne oznake bliske Poovim 'slikama' vode, drugim rečima, jasno je da se radi o dubokoj, mirnoj, tihoj vodi, ali i tamnoj budući da je obavijena velom magle. Ovu 'sliku' vode dočaravaju i početni statični trozvuci (u levoj ruci) izgrađeni od kvinte i kvarte (ge–de–ge ; ef–ce–ef i tako dalje, t. 1, 3, 5; i ce–ge–ce, t. 14, 15; videti primer 12) koji svojim registrom ukazuju na dubinu vode, a trajanjem na statičnost i mir. Ovi trozvuci, zajedno sa uzlaznim akordima koji dočaravaju blago talasanje vode, proizlaze iz pentatonske lestvice ge–a–ha–de–e. Početnu atmosferu prelida, odnosno, statičnu, maglovitu atmosferu sa blagim talasanjem (vode)/treperenjem (vazduha) prikazuju i Moneove interpretacije *Ruanske katedrale sa efektom jutarnje magle* (*Cathédrale de Rouen, brouillard matinal,* 1893, videti u prilogu primer 4a) i zgrade *Parlamenta sa efektom magle* (*Le Parlement, Effet de Brouillard*, 1903, videti u prilogu primer 4b).[25] Drugim rečima, obe slike, kao i prelid, sugerišu izvesnu veličanstvenost koju prikriva/nijansira veo magle. Takođe, građevine (posebno Ruanska katedrala), kao i Debisijeva *Potonula katedrala*, evociraju osećaj statičnosti, ali i dubine – što je u slučaju *Ruanske katedrale* postignuto interpretacijom izbliza, odnosno, interpretacijom građevine kao da je suviše velika da ne može da stane na platno, te se čini kao da prebiva u dubokoj vodi i/ili izranja iz nje – ovom osećaju doprinosi i taj efekat magle, odnosno, voda u gasovitom stanju koja prekriva, obavija, „guta" celokupnu građevinu. Drugim rečima, zbog prevelike maglovitosti slike na momente se čini kao da je reč o priviđenju, a ne o realnoj pojavi – i to priviđenju o kojem piše Edgar Po – kao da lebdi u vazduhu, sa minaretima, kulama, što trepere u rumenom sučanom sjaju i kao da je zajednička rukotvorina vilenjaka, vila, anđela, ali i podzemnih duhova.[26]

[25] Serija slika čiji je glavni subjekt/objekt reka Temza, podeljena je u tri dela: „Most u Vaterlou", „Čering kros" (most u Londonu) i „Zgrada Parlamenta", vidi u: Desmond FitzGerald, "Claude Monet: Master of Impressionism", *Brush and Pencil*, Vol. 15, No. 3, The Brush and Pencil Publishing Company, 1905, http://www.jstor.org/stable/25503805, ac. 14.04.2015. at 17.55, 189.
[26] Gaston Bašlar, *Voda i snovi*...., op. cit., 71.

Primer 12

Klod Debisi, *Potonula katedrala* (*La Cathédrale engloutie*), *Profondément calme, dans une brume doucement sonore,* t. 1–15



Nakon blagog talasanja vode, melodija u *Potonuloj katedrali* se kreće u paralelnim oktavama na fonu tona e (t. 5–13), te ovaj deo odaje svečanu zvučnost sa kojom kao da se iz dubina čuju zvona i kreće da bruji pesma monaha (videti primer 12) – što najavljuje pojavu/„vidljivost" katedrale.[27] Ovaj odsek zvuči potpuno slobodno u ritmičkom pogledu i kao da se ne uklapa u ritmičku strukturu prelida, a to je kompozitor postigao lukovima budući da taktne crte nisu ukinute.
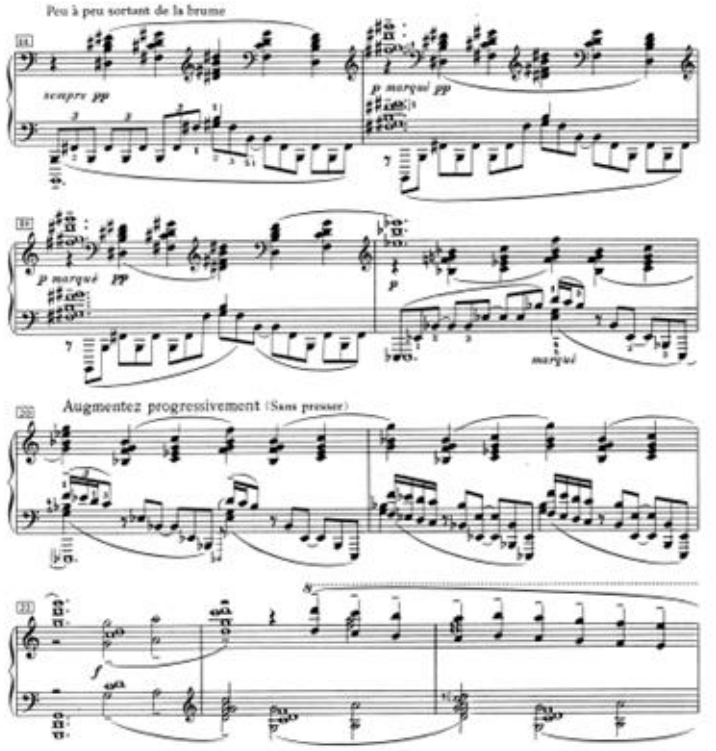
Prema autorki Ziglindi Brun prva „vidljivost" katedrale je u t. 16, tačnije, autorka smatra da najviši tonovi u melodici desne ruke (u t. 16–18) predstavljaju melodijski motiv zvonika – što bi značilo da je u tom momentu vrh katedrale „vidljiv" (videti primer 13). Budući da se ovaj motiv transponuje za čistu kvintu naviše (prvobitno je dat u tonskim visinama: fis – gis –dis– gis – fis, t. 16–17; te be–

[27] Ibid., 42.

cis–ef–be–cis, t. 19–21) i da se muzički tok pojačava (od *pp* u t. 16, preko *p* u t. 19, te oznake – *augmentez progressivement, sans presser/postepeno pojačavanje ali bez žurbe*, do *f* u t. 22–24; videti primer 13), te da kompozitor daje oznaku *peu à peu sortant de la brume* (*postepeno izlazi iz magle* t. 16), možemo se u potpunosti složiti sa Ziglindom Brun da istaknuti motiv „označava" zvonik katedrale, te pretpostaviti da on sa pomenutim transponovanjem, pojačavanjem i ubrzavanjem muzičkog toga (*Augmenter progressivement*) dočarava izdizanje katedrale iz vode. Moneova platna koja vizuelno dočaravaju ovaj odlomak prelida jesu *Zgrada Parlamenta sa efektom sunčeve svetlosti* (*Le Parlement effet de soleil*, 1903, videti primer u prilogu 5a) i *Ruanska katedrala sa jutarnjim efektom* (*Le Portail, effet du matin,* 1894, videti u prilogu primer 5b). Drugim rečima, i ove slike prikazuju kako efekat magle nestaje/umanjuje se, te sugerišu i nagoveštavaju vedrije atmosferske promene čije će svetlosne „igre" i refleksije „omogućiti" vidljivost/prepoznatljivost subjekta u celini. Dakle, kao što muzički tok prelida postaje svetliji, jači, tako i Mone niže slike u ciklusu sa kojima prikazuje svetliju atmosferu, a koristi se i svetlim i tamnim bojama kako bi istakao obrise i učinio građevinu više „vidljivom"/prepoznatljivom.

Primer 13

Klod Debisi, *Potonula katedrala* (*La Cathédrale engloutie*), *Profondément calme, dans une brume doucement sonore*, t. 16–24
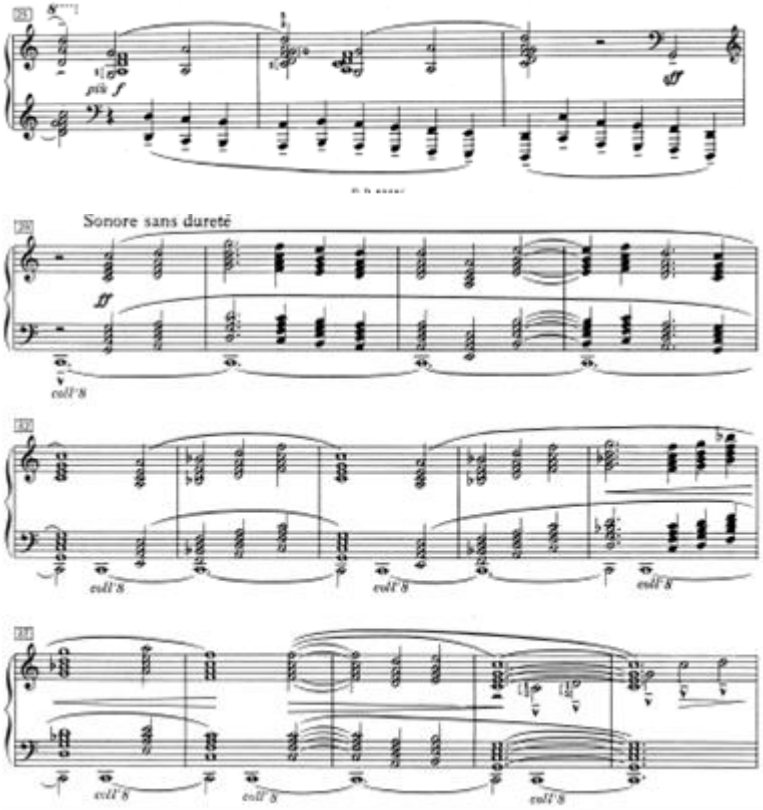


Kompozitor u t. 28 daje oznaku za dinamiku *ff*, izlaže koralnu melodiju, tačnije, predstavlja paralelno akordsko kretanje koje je zapravo imitacija tehnike organuma, odnosno, foburdona. Dakle, kompozitor ovom koralnom melodijom predstavlja pesmu monaha – što, uzimajući u obzir i dinamički vrhunac, znači da je katedrala „vidljiva" u celosti zbog čega se pesma monaha čuje u punoj zvučnosti. Brujanje alikvotnih tonova koji se oslobađaju iz pedala doprinosi stvaranju mistične atmosfere. Ipak, svečani momenat kompozitor dočarava odgovarajućom tonalnom osnovom – in C – narednih četrnaest taktova (t. 28–41) izlaže pedal na tonu c, u najdubljem registru, a svečanost pojačava i paralelnim kretanjem akorada (videti primer 14). Korespondentno likovno ostvarenje ovog odseka Debisijevog prelida može biti Moneova slika *Pročelje Ruanska katedrala sa efektom sunčeve svetlosti* (*Le Portail de la cathédrale de Rouen au soleil,* 1892–1893; videti u prilogu primer 6). Nausprot onim tamnim bojama koje su karakterisale interpretaciju *Ruanske katedrale u maglovitom jutru*, sada na slici preovladavaju isključivo svetle boje koje autor koristi čak i za senku, te time potpuno uklanja „plašt" magle koji je prekrivao katedralu i

sada je velelepna građevina dostupna oku posmatrača sa svojim detaljima i specifičnostima.

Primer 14

Klod Debisi, *Potonula katedrala* (*La Cathédrale engloutie*), *Profondément calme, dans une brume doucement sonore*, t. 26–42



Trenutak „vidljivosti" katedrale u Debisijevom prelidu ne traje dugo, u 40. i 41. taktu se ponovo javlja motiv zvonika, ali dinamičkim gestom Debisi vraća tišinu – *p*, *più p, pp, più pp* (t. 42–45). Još jednom se začuju zvona i zabruji pesma monaha (t. 47-53), ali se melodijska linija spušta u niži registar, a muzički tok zalazi u oblast gis-mola. Dakle, ponovo se vraća 'slika' duboke, tamne, tihe vode. Naime, kompozitor ponovo pojačava dinamiku i izlaže samo drugu polovinu motiva zvonika (t. 57, 59, 61), kao da će se katedrala ponovo pojaviti. Međutim, Debisi se vraća tihoj dinamici, u melodiji daje pokret naniže (uzastopni dominantni septakordi koji se supštaju za ceo stepen naniže) – što znači da se katedrala spušta ili da voda upija/uvlači katedralu. Međutim, kompozitor ne označava kraj budući da završava ovaj odsek

plagalnom/varljivom kadencom (t. 62–64 plagalna; t. 64–65 autentična; t. 65–66 plagalna).

Pred kraj prelida Debisi ponovo izlaže motiv katedrale, ali onaj kada je katedrala viđena u celosti (u prethodnom toku t. 28, a sada t. 72), uz oznaku *comme un écho de la phrase entendue précédemment* (*kao eho fraze koja se prethodno čula*) – sugerišući time da subjekt u svom sećanju vraća sliku katedrale. Kao i prilikom prve „vidljivosti" velelepne građevine, kompozitor bira oblast in C – do kraja kompozicije zvuči pedal na tonu c u dubokom registru i delo se završava oznakom dans la sonorité du début (zvuk kao sa početka), statičnim akordima u dugim notnim vrednostima, u potpuno tihoj dinamici. Dakle, statično, mirno, usnulo – kao da se građevina obavijena maglom i/ili vodom sleže i miruje... sva lepota spi.

Uzimajući u obzir da se „naslov" pojavljuje na kraju kompozicije, te da do kraja dela „ne znamo" da li se radi o katedrali ili o nekoj drugi 'slici'/predstavi, kao i to da kompozitor daje oznake kao što su *eho fraze koja se prethodno čula*, *zvuk sa početka*, stiče se utisak da je reč o priviđenju, o zamišljenoj 'slici' i/ili 'slici' koju imamo u sećanju, koju vraćamo u sećanju – jer kao što Bašlar piše nekada je vrlo teško razdvojiti imaginciju od memorije. Drugim rečima, ono što je jasno jeste da kompozicija predstavlja 'sliku' dubokih, tamnih, tihih, usnulih voda, a kao što Bašlar navodi – „pred dubokom vodom svako bira svoje viđenje", te katedrala može biti samo kompozitorov izbor viđenja – isto kao što Edgar Alan Po u dubokim vodama vidi/kreira velelepne građevine. S druge strane, ukoliko se vodimo pomenutom bretonskom legendom za koju se smatra da je podloga/osnova prelidu, ponovo se možemo osloniti na, već istaknuto, Bašlarovo zapažanje da je voda „materijalni element koji prima u sebe smrt kao neku suštinu, kao nekakav prigušeni život, kao sećanje toliko potpuno da može da živi i nesvesno, da nikada ne nadjača snagu maštanja." Drugim rečima, premda je voda potopila/upila grad, katedralu, stanovnike, 'slika' katedrale prebiva u nečijem sećanju, i to toliko jasno „da može da živi i nesvesno, da nikada ne nadjača snagu maštanja." To je zapravo ona „smrt" koju Bašlar zapaža u Poovoj poeziji, ona koja ostaje sa nama, pored nas, u nama.

6. *TAJNE 'KABINE' SA OGLEDALIMA*

Pre nego što pređem na sopstveni zaključak u kojem bih ukazala na izvesne *tajne 'kabine' sa ogledalima*, tačnije, 'kabine' sa specifičnim muzičkim, književno-filozofskim i likovnim 'ogledalom', pomenula bih jednu intrigantnu Bašlarovu interpretaciju kuće koja me je podstakla i usmerila na „izgradnju" pomenute *'kabine' sa ogledalima*.

Prilikom istraživanja *pesničkih slika* kuće, njenog dekora, njene unutrašnjosti i spoljašnjosti, Bašlar nailazi na primere transparentnih, mističnih kuća u kojima „iščitava" osobenosti elementa vode, a zatim i otkriva poeziju koja jasno sugeriše i potvrđuje njegovu misao da te transparentne kuće imaju „koren" u elementu vode. Takav „tip" kuće Gaston Bašlar pronalazi u poeziji Žorža Spiridakija (Georges Spyridaki) i Renea Kazela. To je razlog za navođenje upravo jednog od brojnih primera Spiridakijeve kuće u kojoj primećujemo karakteristike pomenute *'kabine' sa ogledalima*. „Moja kuća je prozirna", navodi Spiridaki, „ali nije od stakla. Pre bih rekao da ima prirodu pare. Njeni se zidovi zgušnjavaju i šire po mojoj volji. Ponekad ih stegnem oko sebe kao neki izolacioni oklop... Ali ponekad dopuštam zidovima moje kuće da se razviju u svom sopstvenom prostoru koji je beskrajna rastegljivost."[1] Ova kuća je i ćelija i svet, kako primećuje Bašlar. Drugim rečima, može predstavljati jednu umetnost, jedno delo, jedan „jezik"/način izražavanja, a može širiti svoje „zidove" i u svoj *prostor* uključivati druge umetničke medije, druga dela, druge načine interpretacije, čak i spoljašnje uticaje jer „ona je i ćelija i svet". Taj svet može biti raznolik i unutar same kuće. Tačnije, u njoj svaka soba postoji za sebe, svaka je „svet" za sebe, delo za sebe; svaka ima svoj dekor/(muzički, književno-filozofski, likovni) „jezik"; a ipak u toj prozirnosti, koliko god da im je različit dekor/način izražavanja, ne mogu se potpuno razdvojiti, one se prožimaju, protkane su jedinstvenom materijom – elementom vode.

Inspirisani skrivenim (unutrašnjim) zakonima i tajnama Spiridakijeve kuće koje nam na jedan sasvim specifičan način razotkriva Gaston Bašlar, u ovom radu „formirali" smo *'kabinu' sa ogledalima* – izgrađenu, takođe, od prozirnog, mističnog elementa koji je *uliven* u umetnička ostvarenja kompozitora, slikara i književnika.

---

[1] Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, op. cit., 65.

Dakle, 'kabinu' čine tri međusobno usmerena i povezana 'ogledala', tačnije, muzičko, književno-filozofsko i likovno. Njihova međusobna 'ogledanja' se menjaju pod uticajem prelamanja svetlosti, odnosno, pod uticajem boja iz spoljašnje „palete", te su njihove površinske 'slike' „varljive". Stoga, vrlo često ne možemo razaznati da li je 'slika' koju posmatramo „prava" ili samo „odraz". Drugim rečima, budući da su ova 'ogledala' izložena spoljašnjim uticajima/okolnostima, površinske 'slike' se, upijajući u sebe spoljašnje „faktore", neretko menjaju. Tačnije, menja se njihovo poimanje, te pomenute 'slike' često postaju „odraz" onoga čije su one objekat. Takođe, usled njihovog međusobno refleksivnog odnosa, te i prirodnog uranjanja jedne 'slike' u drugu, u brojnim primerima ne možemo razdvojiti muzičku 'sliku' od književno-filozofske i/ili likovne 'slike' i obrnuto.

Drugim rečima, na datim primerima pokazali smo da se iza muzičke 'slike' neretko otkriva književna i/ili likovna osnova (i obrnuto). To znači da se te 'slike' u nekim dubinskim slojevima dela zapravo preklapaju, prožimaju, jedna u drugu usecaju, otvarajući prostor za čitav jedan spektar tumačenja. Dakle, muzička 'slika' nekada jeste samo jedno 'ogledalo'; međutim, nekada ono može prodirati i u dubine drugih 'ogledala', 'boraviti' u njihovoj stvarnosti, a na momente i činiti osnovu iz koje se rađaju i razvijaju druge umetničke 'slike'.

7. PRILOG

Primer 1

Vilijam Tarner, *Undina daje prsten Mazanjelu, ribaru od Napulja* (*Undine Giving the Ring to Massaniello, Fisherman of Naples*, 1846).[1]



Primer 2a

Klod Mone, *Topole na obali reke Epte (Peupliers sur la Banque de la rivière Epte, 1891).*[2]



[1] (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-undine-giving-the-ring-to-massaniello-fisherman-of-naples-n00549.

[2] (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: https://fr.wikipedia.org/wiki/Peupliers_sur_l%27Epte_(Monet,_Edimbourg)#/media/File:Claude_Monet_-_Poplars_on_the_Epte_-_Google_Art_Project.jpg.

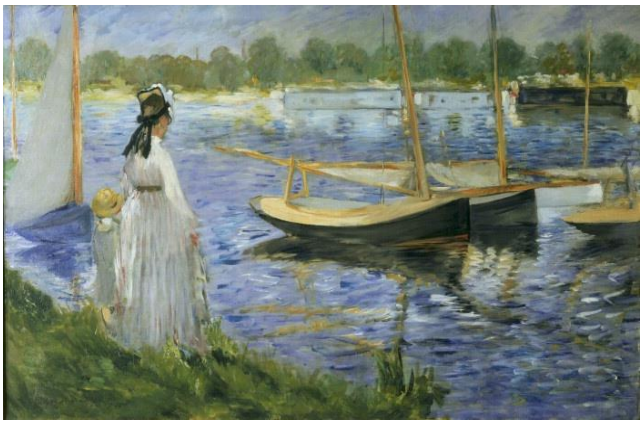
Primer 2b

Klod Mone, *Aržentej viđen iz jednog kraka Sene* (*Argenteuil, vu du petit bras de la Seine*, 1872).[3]



Primer 2c

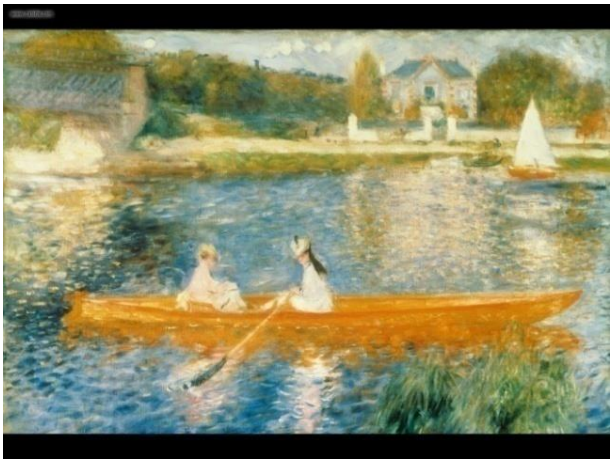
Eduard Mane, *Obala reke Sene u Arženteju* (*Seine à Argenteuil*, 1874).[4]



[3] (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: https://www.flickr.com/photos/7208148@N02/4257125313/in/photostream/.
[4](S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-banks-of-the-seine-at-argenteuil-1874.

Primer 2d

Pjer-Ogist Renoar, *Reka Sena u Arženteju (La Seine à Argenteuil,* 1874).[5]



Primer 2e

Alfred Sisli, *Obala reke Sene u Port -Marliju* (*La Seine à Port-Marly*, 1875).[6]



[5] (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_131.jpg.

[6] (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: http://www.artnet.com/artists/alfred-sisley/ferme-au-bord-de-la-seine-%C3%A0-port-marly-rf6yQb67bHVJMBKJk6nbfA2.

Primer 3

Fric Talou, *Zima pokraj reke Simoa* (*Hiver à Simoa rivièr).*[7]



Primer 4a

Klod Mone, *Ruanska katedrala sa efektom jutarnje magle* (*Cathédrale de Rouen, brouillard matinal,* 1893).[8]



[7](S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: https://www.peintures-tableaux.com/Hiver-%C3%A0-la-rivi%C3%A8re-Simoa-Frits-Thaulow-norv%C3%A9gien.html.

[8] Svi primeri Ruanske katedrale su preuzeti sa internet stranice: https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_des_Cath%C3%A9drales_de_Rouen.

Primer 4b

Klod Mone, *Zgrada Parlamenta sa efektom magle* (*Le Parlement, Effet de Brouillard*, 1903).



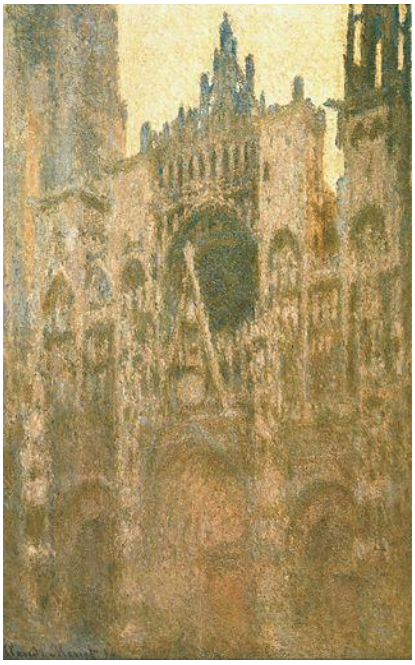
Primer 5a

Klod Mone, *Zgrada Parlamenta sa efektom sunčeve svetlosti* (*Le Parlement effet de soleil,* 1903).



Primer 5b

Klod Mone, *Pročelje Ruanske katedrale sa jutarnjim efektom* (*Le Portail, effet du matin*, 1894).



Primer 6

Klod Mone, *Pročelje Ruanske katedrale sa efektom sunčeve svetlosti* (*Le Portail de la cathédrale de Rouen au soleil,* 1892–1893).



8. LITERATURA

Башлар, Гастон, *Вода и снови. Оглед о имагинацији материје*, Сремски Карловци-Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, Beograd, Zuhra, 2005.

Bašlar, Gaston, *Poetika sanjarije*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1982.

Bruhn, Siglind, *Images and Ideas in Modern French Piano Music*, Pendragon Press, New York, 1997.

Charles Rose, David, *Oscar Wilde's Elegant Republic. Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris,* United Kingdom, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Code, David J., *Claude Debussy*, London, 2010.

Collins, Dennis, *Debussy*, Paris, Hachette, 1972.

Cowart, Jack, "Impressionist and Post-impressionist paintings", *Bulettin*, Vol 16 No. 2, St. Louis Art Museum, 1982, http://www.jstor.org/stable/40716044, ac. 14.04. 2015 at. 18.00.

Cummnis, Linda, *Debussy and the Fragment*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2006.

Dunsby, Jonathan, "The Poetry og Debussy's *En blanc et noir*", u Craig Ayrey and Mark Everist (ed.), *Analytical Strategies and Musical Interpretation. Essays on nineteenth and twentieth century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Ehrmann, Jacques, "Introduction to Gaston Bachelard", *MLN*, Vol 81, No. 5, The Johns Hopkins University Press, 1966, http://www.jstor.org/stable/2907980, ac. 02. 06. 2016. At. 20.53.

Fass, Barbara F., "The Little Mermaid and the Artist's Quest for a Soul", *Comparative Literature Studies,* Vol. 9, No. 3, Penn State University Press, 1972, http://www.jstor.org/stable/40246020, ac. 20. 06. 2016, at. 23:35.

Finley, Gerald, "Turner, the Apocalypse and History: 'The Angel' and 'Undine'", *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 921, The Burlington magazine, 1979, http://www.jstor.org/stable/879802, ac. 23.04. 2015. at. 17.10.

Frederick Jensen, Erick, *Debussy*, New York, Oxford University Press, 2014.

FritzGerald, Desmond, "Claude Monet: Master of Impressionism", *Brush and Pencil*, Vol. 15, No. 3, Brush and Pencil, 1905, http://www.jstor.org/stable/25503805, ac. 14.04.2015. at. 17.55.

Floyd, Phylis, "Documentary evidence for the availavility of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections", *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 1, College Art Association, 1986, http://www.jstor.org/stable/3050868, ac. 06. 04. 2015. at. 22.13.

Fulcher, Jane F. (ed.), *Debussy and his world*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

Gatti, Guido M., Claude Debussy and Frederick H. Martens, "The Piano Works of Claude Debussy", *The Musical Quaterly*, Vol. 7, No. 3, Oxford University Press, 1921, http://www.jstor.org/stable/738116, ac. 23. 04. 2015. at. 13.54

Hans, James S., "Gaston Bachelard and the Phenomenology og the Reading Consciousness", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1977, http://www.jstor.org/stable/430291, ac. 02. 06. 2016. at. 20.51.

Hartman, Elwood, "Japonisme and Nineteenth-Century French Literature", *Comparative Literature Studies*, Vol. 18, No. 2, Penn State University, http://www.jstor.org/stable/40246249, at. 06. 04. 2015 ac. 21.56.

Howat, Roy, *The Art of French Piano Music (Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier)*, Yale University Press, New Haven and London, 2009.

Howat, Roy, *Debussy in Proportions: a musical analysis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

https://en.wikipedia.org/wiki/Elemental

https://en.wikipedia.org/wiki/Undine

http://www.wga.hu/html_m/t/turner/2/208turne.html

https://en.wikipedia.org/wiki/Undine_(Hoffmann)

http://hca.gilead.org.il/li_merma.html

https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_des_Cath%C3%A9drales_de_Rouen.

https://www.peintures-tableaux.com/Hiver-%C3%A0-la-rivi%C3%A8re-Simoa-Frits-Thaulow-norv%C3%A9gien.html

http://www.artnet.com/artists/alfred-sisley/ferme-au-bord-de-la-seine-%C3%A0-port-marly-rf6yQb67bHVJMBKJk6nbfA2.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_131.jpg.

https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-banks-of-the-seine-at-argenteuil-1874.

https://www.flickr.com/photos/7208148@N02/4257125313/in/photostream/

https://fr.wikipedia.org/wiki/Peupliers_sur_l%27Epte_(Monet,_Edimbourg)#/media/File:Claude_Monet_-_Poplars_on_the_Epte_-_Google_Art_Project.jpg.

http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-undine-giving-the-ring-to-massaniello-fisherman-of-naples-n00549.

Janson, H. W. i D. J., *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1975.

Jarocinski, Stefan, *Debussy: impressionnisme et symbolisme*, France, Éditions du Seuil, 1971.

Johnson Deborah, "Japanese Prints in Europe before 1840", *The Burlington Magazine*, Vol. 124, No. 951, 1982, http://www.jstor.org/stable/880832, ac. 09.04.2015. at. 20.44.

Kaplan, Edward K., "Gaston Bachelard Philosophy of Imagination. An introduction", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 33, No. 1, 1971, International Phenomenological Society, http://www.jstor.org/stable/2106717 ac. 02. 06. 2016. at. 20.54.

Kramer, Lawrence, *Interpreting Music*, Los Angeles, University of California Press, 2011.

Langham Smith, Richard (ed.), *Debussy Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Langham Smith, Richard, *Debussy on music*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.

Lockspeiser, Edward, "Debussy's Concept of the Dream", *Proceedings of the Royal Musical Association,* Taylor & Francis, 1962-3, http://www.jstor.org/stable/765996, ac. 10.04.2015 at. 20.20.

Lockspeiser, Edward, *Debussy: His life and Mind*, Vol I, London,, Calssell and Co., 1962.

Lockspeiser, Edward, *Debussy: His life and Mind*, Vol II, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

Matthew Brunk, Jeremy, *Reflection of Debussy: A Comparative Analysis of Solo Marimba Works by Jacob Druckman and Richard Rodney Bennett*, Michigan, ProQuest LLC, 2008, (pdf book).

Merleau-Ponty, Maurice, *The Visible and the invisible*, Evanston, Northwestern University Press, 1968.

Milojković, Milan „The Pleasure of Sound". U: Veselinović-Hofman, Mirjana – Mikić, Vesna – Popović Mladjenović, Tijana – Perković, Ivana (ur.), *Music Identities on Paper and Screen*. Belgrade: Faculty of Music – Department of Musicolog, 2014, pp.123–132.

Popović, Branka, *Prilog posmatranju dvadeset četiri Debisijeva prelida kao jedinstvene celine* (seminarski rad), Beograd, 1998/99.

Popović Mlađenović, Tijana: *Muzičko pismo*. Beograd: Clio, 1996.

Поповић Млађеновић, Тијана: „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?". *Музички талас*, IV, 1997, pp. 54–73.

Popović Mlađenović, Tijana: „Varijacije na temu *Peleas i Melisanda* Kloda Debisija i istorija". U: Sonja Marinković (ur.), *Opera – Od obreda do umetničke forme*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2001, pp. 97–109.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Етида - Тераса за пријеме на месечини у Бојама привида", У: Перковић, Ивана – Стојановић-Новичић, Драгана (ур.), *Музик кроз мисао*. Београд: Факултет музичке уметности, 2002, pp. 97–109.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Музика и музикологија као медиј(ум)и психомузиколошких истраживања", U: Микић, Весна – Марковић, Татјана (ур.), *Музика и медији*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004, pp. 47–55.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Прича о балади у музици". *Нови звук*, 30, 2007, 15–33.

Popović Mlađenović, Tijana: „A Fragment on the Emotion, 'Mathesis' and Time Dimension of teh *Purely Musical*. Marginalia with *Prelude to the Afternoon of a Faun* by Claude Debussy". U: Stefanija, Leon – Bogunović Hočevar, Katarina (ur.).

Rationalism of a Magic Tinge: Music as a Form of Bastract Percepction. *Musicological Annual*, Vol. XLIII/2, 2007, pp. 305–332.

Поповић Млађеновић, Тијана, *Клод Дебиси (1862-1918) и његово доба: од „Змаја из Алке" до „Заљубљеног фауна"*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008.

Popović Mlađenović, Tijana: „Debussy's Wartime Compositions. The Politically Motivated Thematization of Nationality and the Licence of (Auto)Poetcs". U: Stanevićiūtė, Rūta – Navickaitė-Martinelli, Lina (ur.). *Poetics and Politics of Place in Music*. *Proceedings from the 40th Baltic Musicological Conference*. Vilnius – Helsinki: Lithuanian Composers' Union - Umweb Publication, 2009, pp. 45–57.

Popović Mlađenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2009.

Popović Mlađenović, Tijana: „Voices of Debussy's letters as something more and something less than (auto)biography". U: Marković, Tatjana – Mikić, Vesna (ur.). *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*. Belgrade: Department of Musicology - Faculty of Music, 2010, pp. 227–235.

Popović Mlađenović, Tijana: „The Longing for Lost Time and Utopian Space of the Musically Fantastic". U: Mikić, Vesna – Perković, Ivana – Popović Mladjenović, Tijana – Veselinović-Hofman, Mirjana (ur.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*. Belgrade: Faculty of Music, 2012, pp. 29–47.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Консеквенце Вагнерове музичке драме у француској књижевности и *Пелеасу и Мелисанди* Клода Дебисија - где, зашто, како и куда?". *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 46, 2012, pp. 81–100.

Petković, Ivana: *Pozno stvaralaštvo Kloda Debisija* **-** Istine *o francuskom mitu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti **-** Katedra za muzikologiju, 2011.

Petković, Ivana: „Beyond Sound Pictures and Photographic Memory – *Préludes* by Claude Debussy". U: Veselinović-Hofman, Mirjana – Mikić, Vesna - Popović Mladjenović, Tijana – Perković, Ivana (ur.), *Music Identities on Paper and Screen*. Belgrade: Faculty of Music – Department of Musicolog, 2014, pp. 133–144.

Phyllis Austern, Linda and Inna Naroditskaya (ed.), *Music of the Sirens*, Indiana, Indiana University Press, 2006.

Roberts, Paul, *Images (The Piano Music of Claude Debussy),* Portland – Oregon, Amadeus Press, 1996.

Ross, Stephanie, "Art and Allusion", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 1, 1981, The American Society for Aesthetics, http://www.jstor.org/stable/430353, ac.14.04.2015. at. 17.48.

Spence, Keith, "Debussy at the Sea", *The Musical Times, Vol*. 120, No. 1638, Musical Times Publications, 1979, http://www.jstor.org/stable/962465, ac. 06. 04. 2015. at. 21.27.

Stuckey, Charles F., "Turner, Masaniello and the Angel", *Jahrbuch der Berliner Museen*, No. 18, Staatliche Museen zu Berlin -- Preußischer Kulturbesitz, 1976, http://www.jstor.org/stable/4125764, ac.06. 11. 2015 at. 23:16.

Trezise, Simon (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, United Kingdom, Cambridge Universuty Press, 2003.

Trezise, Simon, *Debussy: La mer*, New York, Cambridge University Press, 1994.

Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Приштина, Јединство, 1982.

Vallas, Leon, *Claude Debussy: His life and works*, London, Oxford University Press, 1933.

Wenk, Arthur, *Claude Debussy and the Poets*, California, University of California Press, 1976.

Indeks imena

A

Andersen, Hans Kristijan (Andersen, Hans Christian), 265, 266, 272, 274

B

Betoven, Ludvig van (Beethoven, Ludwig van), 255 (fn)

Benet, Ričard Rodni (Bennett, Richard Rodney), 256

Bodler, Šarl (Baudelaire, Charles Pierre), 261

Brank, Džeremi Metju (Brunk, Jeremy Matthew), 256

Brun, Ziglinda (Bruhn, Siglind), 257, 266 (fn), 267 (fn), 273 (fn), 275, 296 (fn), 298, 299

D

D'anuncio, Gabrijel (D'Annunzio, Gabriele), 266

D'or, Euđeni (d'Ors, Eugeni), 284

Drakman, Džejkob (Druckman, Jacob), 256

Dž

Dženseп, Erik Frederik (Jensen, Eric Frederick), 289 (fn)

E

Emberti, Mišel (Imberty, Michel), 257, 258 (fn)

F

Fas, Barbara (Fass, Barbara F.), 267 (fn)

Ficdžerald, Desmond (FitzGerald, Desmond), 297 (fn)

Finli, Džerald (Finley, Gerald), 268 (fn)

Fuke, Fridrih de la Mot (Fouqué, Friedrich de la Motte), 266, 267

H

Hendl, Georg (Händel, Georg Friedrich), 255 (fn)

Hofman, Ernst Teodor Vilhelm (Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm), 267
Hokusai, Kacušika (Hokusai, Katsushika), 3

K

Kaplan, Edvard (Kaplan, Edward), 262 (fn)
Kaurt, Džek (Cowart, Jack), 295 (fn)
Kits, Džon (Keats, John), 265
Klodel, Pol (Claudel, Paul), 279

L

Lokespjer, Edvard (Lockspeiser, Edward) 268 (fn)

M

Mane, Eduard (Manet, Édouard), 280, 281, 282, 283, 306
Mendelson, Feliks (Mendelssohn, Felix), 255
Mesijan, Olivije (Messiaen, Olivier), 257
Mone, Klod Oskar (Monet, Claude-Oscar), 280, 281, 282, 283, 294, 295, 299, 300, 305, 306, 308, 309, 310

N

Niktu, Žan Mišel (Nectoux, Jean-Michel) 289 (fn)

O

Ober, Danijel Fransoa Espri (Daniel François Esprit Auber), 268 (fn)

P

Pero, Žil (Perrot, Jules), 267
Poter, Karolajn (Potter, Caroline), 256
Popović Mlađenović, Tijana, 257 (fn)
Po, Edgar Alan (Poe, Edgar Allan), 287, 290, 293, 295, 296, 297, 302

R

Rakman, Artur (Rackham, Arthur), 266, 267

Ravel, Moris (Ravel, Maurice), 257

Renoar, Pjer Ogist (Renoir, Pierre-Auguste), 280, 281, 283, 307

Rouz, Dejvid Čarls (Rose, David Charles), 289 (fn)

S

Sisli, Alfred (Sisley, Alfred), 280, 281, 283, 307

Smetana, Bedžih (Smetana, Bedřich), 255 (fn)

Smit, Ričard Langam (Smith, Richard Langham), 289 (fn)

Spiridaki, Žorž (Spyridaki, Georges), 303

Staki, Čarls (Stuckey, Charles F.), 268 (fn), 270 (fn), 274 (fn)

Š

Šubert, Franc (Schubert, Franz Peter), 255

T

Talou, Fric (Frits Thaulow), 288, 289, 299, 292, 293, 294, 308

Tarner, Džozef Malord Vilijam (Turner, Joseph Mallord William), 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 305

Trezisi, Simon (Trezise, Simon), 256 (fn)

Trifunović, Lazar, 258 (fn), 259 (fn)

V

Vagner, Rihard (Wagner, Richard), 255

Venk, Artur (Wenk, Arthur), 268 (fn)

Visler, Džejms (Whistler, James MeNeil), 255

Vivaldi, Antonio (Vivaldi, Antonio Lucio), 255 (fn)

Vordsvort, Vilijam (Wordsworth, William), 279, 284

Summary

A Chamber with Mirrors – water 'images' in Claude Debussy's Piano Music – between Bachlar's Water Mirror and Dream and Reflections of Water in XIXc. Pictorial Expression

In the view of the fact that Claude Debussy is a composer whose work is undoubtedly associated with (symbolism in) literature and (impressionistic) painting, this work is directed towards exploring the relationship between Debussy's music, (Bachelard's) literature / philosophy and (impressionistic) painting. This work examines the way in which the mentioned arts (latently) reside in Debussy's music, what are the techniques / methods through which these arts can be viewed or placed within the same space - one cabin (with mirrors) and the importance of these arts (literature / philosophy, painting) in the formation of specific Debussy's compositional poetic.

Then, considering that the French philosopher *Michel Imberty* relied on Gaston Bachelard and his interpretation of the element of water in the work – *Water and the dreams. Essay on the imagination of the matter* during the interpretation of the semantic structure of the theme of water in Debussy's *Préludes* for piano, there was a need now, since the element of water is one of the main motives in Impressionist painting, but also in Debussy's work - as evidenced by the titles of a considerable number of author compositions, to apply directly Bachelard's interpretation of the phenomenon of water to Debussy's piano compositions, as well as artistic expressions of the XIX century. More precisely, this work seeks, on the basis of an analytical and comparative approaches, to discover what are the compositional-technical methods by which Debussy expresses his observation of the element of water, and to point out the correspondence with Bachelard's interpretation of the water phenomenon and visual representations of the same phenomenon. In other words, the work, among other things, aims to show that three different arts (music, literature / philosophy, painting) through the same theme - water phenomena can overlap, interpenetrate, correspond (in interpretations, techniques, and interpretations).

At the very end of the work, after all that is considered, it is obviously that the element of water with all its specificities - metamorphoses, fluctuations, “demands” in the (considered) arts very specific poetic - poetic of *azure space*.

Beleška o autorki: Marija Simonović je student doktorskih studija muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Osnovne i master studije završila je na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu na Odseku za muzikologiju. Diplomirala je sa radom „Lično pismo Albana Berga i Petera Altenberga u *Pet orkestarskih komada op. 4*" rađenim pod mentorstvom red. prof. dr Mirjane Veselinović Hofman. Master akademske studije završila je sa radom „*Kabina sa ogledalima* – 'slike' vode u klavirskoj muzici Kloda Debisija – između Bašlarovog ogleda o vodi i snovima i 'ogledanja' vode u likovnom izrazu XIX veka" rađenim pod mentorstvom vanr. prof. dr Tijane Popović Mlađenović. Po završetku master akademskih studija dobila je nagradu „Vlastimir Peričić" za najbolje diplomiranog studenta na studijskom programu za Muzikologiju u akademskoj 2015/16 godini.

Pored studentskih prezentacija, okruglih stolova, radio emisija učestvuje i na naučnim skupovima nacionalnog i međunarodnog karaktera i objavljuje studije u muzikološkim časopisima u zemlji i inostranstvu. Učestvovala je na Sedmoj međunarodnoj konferenciji/takmičenju u Tbilisiju (Gruzija) 2016. godine sa radom "The phenomenon of reciprocal mirroring of Bachelard's study *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Debussy's *Des pas sur la neige* and Thalow's *Hiver a* Simoa *rivièr*" – koji je objavljen u poljskom časopisu *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ/The Jagiellonian University Young Musicologists Quarterly*, Cracow, Institute of Musicology of Jagiellonian University 2016/17. Sa radom „Muzička i likovna 'slika' *Ondine*" predstavila se na međunarodnoj konferenciji *Transpositions: Music/Image* u Beogradu.

Tokom studiranja učestvovala je u brojnim aktivnostima/projektima ostvarenim u okviru Fakulteta, ali i izvan njega. Učestvovala je u pripremi dokumentarnog filma o Stevanu Stojanoviću Mokranjcu, u istraživačkom projektu *Prisutnost Stevana Stojanovića Mokranjca kao kulturnog fenomena u obrazovnom sistemu Srbije* – koji je predstavljen na 49. Festivalu *Mokranjčevi dani* u Negotinu 2014. godine. Bila je deo i raznih drugih aktivnosti kao što su: priprema programske knjižice za BEMUS 2014. godine, priprema prezentacije o publicističkoj delatnosti FMU,

priprema prezentacije/izložbe *Iz arhive* – povodom 80. godišnjice Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Njeno interesovanje usmereno je na odnos/vezu između muzike, književnosti i slikarstva.

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER RAD

Miloš Bralović

Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autora / 326

1. Uvod / 328
2. Analitički prikaz gudačkih kvarteta / 335
   - 2.1.Prvi gudački kvartet / 335
   - 2.2.Drugi gudački kvartet / 343
   - 2.3.Treći gudački kvartet / 349
   - 2.4.Šira analitička sagledavanja / 357
3. Muzički identitet Josipa Slavenskog /377
   - 3.1.Slavenski: gudački kvarteti vs. ekspresionizam / 377
   - 3.2.Slavenski: gudački kvarteti vs. avangarda / 380
   - 3.3.Slavenski: gudački kvarteti vs. modernizam / 385
4. Zaključak / 393
5. Literatura / 396

Indeks imena / 399

Summary / 401

Beleška o autoru/Note on the Author / 403

Reč autora

Ovaj master rad predstavlja jedan od skromnih doprinosa brojnim muzikološkim, teorijskim, analitičkim diskursima vezanim za stvaralaštvo Josipa Slavenskog (1896–1955). Gudački kvarteti su odabrani kao deo opusa koji u sebi sadrži raznovrsne kompoziciono-tehničke postupke koji ukazuju na brojne probleme vezane za poetičko, estetičko i stilsko određenje ne samo gudačkih kvarteta, već, u određenoj meri i Slavenskovog opusa u celini. Budući da tekst počinje od opšte kontekstualizacije kompozitorovog stvaralaštva, a potom i mesta koje žanr gudačkih kvarteta ima u njemu, da bi se zatim prešlo na muzičko-teorijsku analizu samih kvarteta i njihovo kontekstualizovanje u aktuelnim estetičkim i stilskim okvirima, tekst je organizovan u formu „koncentričnih krugova". Od početne „tačke" (ako bi to bila tri gudačka kvarteta Josipa Slavenskog) šire se „krugovi", od kojih svaki ima ulogu da na određeni način interpretira centralnu temu, ali se svi oni međusobno nadovezuju jedan na drugi i, što je najvažnije, međusobno se dopunjuju.

Sam tekst je podeljen u četiri poglavlja, koja bi činila četiri „koncentrična kruga", ali postoje i drugi načini tumačenja njegove forme. Naime, poglavlja označavaju tematske celine teksta, dok je kroz čitanje moguće uočiti dve celine: jednu koja predstavlja određenu vrstu opšteg pregleda gudačkih kvarteta u opusu Slavenskog i njihovo analitičko tumačenje (koje se završava zaključno sa potpoglavljem 2.3. Treći gudački kvartet) i drugu u kojoj se analitički nalazi interpretiraju i koja prerasta u zaključak (od potpoglavlja 2.4. Šira analitička sagledavanja). Tako je načinjen pokušaj da se gudački kvarteti sagledaju kao jedinstvena celina u kojoj značajno evoluira lični stil Josipa Slavenskog.

Posebnu zahvalnost u izradi ovog master rada dugujem vanrednom profesoru dr Mariji Masnikosi, pod čijim mentorstvom je ovaj rad, tokom akademske 2014/2015 godine izrađen i odbranjen i koja je svojom recenzijom preporučila ovaj rad za štampu u okviru izdavačke delatnosti Fakulteta muzičke umetnosti. Rad je odbranjen sa najvišom ocenom i na osnovu njega autor je dobio nagradu iz fonda Vlastimir Peričić za najboljeg studenta muzikologije u akademskoj 2014/2015 godini. Takođe, zahvaljujem se i članovima komisije, vanrednim profesorima dr Tijani

Popović Mlađenović i dr Ivani Perković na diskusiji i iznesenim sugestijama tokom odbrane ovog rada. Zahvaljujem se i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti uz čiju pomoć je objavljen ovaj rad.

1. UVOD

Bogat i raznovrsan opus Josipa Štolcera Slavenskog (1896–1955) nastaje u periodu velikih stilskih, kulturnih, društvenih, kao i mnogih drugih promena koje su, u manjoj ili većoj meri uticale na njegovo stvaralaštvo. Muzikolog Eva Sedak deli opus Slavenskog na tri dela. Prvi, od 1913. do 1926. godine, tokom kojeg nastaju kompozitorova najranija dela, odnosno kada boravi i školuje se u inostranstvu, a potom drugi od 1926. do 1939. godine koji provodi u Beogradu.[1] Kada je u pitanju stvaralaštvo trećeg perioda, od 1940. godine, autorka navodi ustaljeno mišljenje da „...Slavenski ni brojem ni dometom ne ostvaruje značajnije skladateljske rezultate – osim nekih etapa *Simfonijskog eposa*...“,[2] kao i da njeno istraživanje nije uspelo da pobije tu tvrdnju. U prvom stvaralačkom periodu nastaju *Nokturno* za orkestar, Prvi gudački kvartet, skice za Drugi gudački kvartet, Sonata za klavir, tri svite za klavir. Ostvarenja iz ovog perioda karakteriše prisustvo elemenata neoimpresionizma i ekspresionizma, kao i da je najveći deo odlika stvaralaštva Josipa Slavenskog u tom periodu već bio formiran.[3] Drugi stvaralački period odvijao se u znaku zvučnih (ili muzičkih) eksperimenata, kao i eksperimenata sa muzičkom formom – tada su završeni Drugi i Treći gudački kvartet, *Balkanofonija*, *Religiofonija* i druga dela.[4] Takođe, u ovom periodu dolazi do spajanja „...nacionalnoga glazbenoga idioma i snažnih, individualnih stvaralačkih koncepata“.[5] Gudački kvarteti Josipa Slavenskog, kojima ćemo se mi u ovom radu baviti, zahvataju uglavnom drugi stvaralački period, koji upravo karakterišu zvučni eksperimenti i eksperimenti sa muzičkom formom.

Evolucija žanra gudačkog kvarteta u opusu Josipa Slavenskog predstavlja složenu i izrazito osobenu oblast istraživanja. Tri gudačka kvarteta[6] ovog

---

[1] Cf. Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*, svezak prvi, Zagreb, Muzički informativni centar, 1984, 15.
[2] Ibid, 27.
[3] Cf. ibid.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] Naglašavamo da je Josip Slavenski autor dela koje je sam nazvao četvrti gudački kvartet, a u pitanju je svita za alt i gudački kvartet pod nazivom *Pesme moje majke* (1940), koje ovom prilikom neće biti uzeto u razmatranje, budući da ono predstavlja specifičan izlazak iz medija gudačkog kvarteta.

kompozitora nastajala su između 1923. i 1938. godine, odnosno u periodu koji se često karakteriše kao vreme promena „...stilskih, idejnih, kulturnih i tradicijskih zaleđa...“,[7] odnosno u vreme koje se, prema rečima muzikologa Eve Sedak prepoznaje „...kao stilski i estetstki mnogoznačno“.[8] Uprkos tome, opus Josipa Slavenskog se primarno tumači kao ekspresionistički, posebno kada je u pitanju sadržaj njegovih dela koji potom diktira njegov „stvaralački metod“.[9]

Kada je u pitanju odnos između stvaralaštva Slavenskog i sredine u kojoj on stvara, Eva Sedak zaključuje da nema jakih veza između razvoja hrvatske ili srpske muzike (kao dve sredine u ondašnjoj Kraljevini Jugoslaviji u čiji se kontekst postavlja stvaralaštvo Slavenskog) i kompozitorovih dela: „Začeto, dakle u doba važnih duhovnih nemira, stvaralaštvo Josipa štolcera [sic!] Slavenskog u bitnim se crtama oblikuje u razdoblju što ga omeđuju godine na pragu velikih ratova (1913. i 1938.) te sudjeluje u jednom od važnih raskrižja naše glazbe“.[10] Ali, autorka dodaje da je „... za stvaralaštvo Josipa Štolcera Slavenskog najvažnija [je], međutim, činjenica da je to stvaralaštvo u priličnoj mjeri okrenuto prema sebi, slijedeći i nagovještavajući zakonitosti koje, barem na prvi pogled, nisu dopirale do većine što je činila njegovu duhovnu 'sredinu'“.[11] Time se ukazuje na složenost, u najširem smislu teorijskog (estetičkog, poetičkog, stilskog) određenja Slavenskovog opusa.

Osobine opusa Slavenskog, prema rečima Eve Sedak se sastoje iz načina na koji Slavenski uspostavlja odnos prema „tonskom prostoru“, odnosno tonalitetu, koji podrazumeva produženo „...delovanje njegovih osnovnih gesta, [...] dok ga s druge strane uklanja, bilo zaoštravanjem rudimentarnih načina oporbe ili pak minimalizacijom elemenata po kojima je taj odnos još uopće moguće prepoznati“.[12] Pored odnosa prema tonskom prostoru, tu je i odnos prema „tehnikama gradbe“, odnosno skupu „...skladateljskih postupaka koji teže ponavljanju, a ne promjeni“.[13]

---

[7] Eva Sedak, op. cit, 15.
[8] Ibid, 14. Misli se na impresionističke i ekspresionističke tendencije, kao i otklon ka folklornom arhaizmu, ili neobaroku, odnosno neoklasicizmu.
[9] Cf. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1980, 66.
[10] Eva Sedak, op. cit, 12–13.
[11] Ibid, 16.
[12] Ibid, 28.
[13] Ibid.

Koncept „nove zvukovnosti“ nastaje kao rezultat dve prethodno navedene pojave, ali i iz „...sekundarnih i propratnih svojstava skladateljskog sloga, [negoli] iz bitnih intervencija u organizaciju glazbene građe“.[14] Po mišljenju Eve Sedak, najznačajnija osobina opusa Slavenskog jeste „forma kao produžetak topografije teme“, koja nastaje kao posledica izrastanja „...skladbe, u formalnom i sadržajnom smislu, iz impulsa što ih krije njezina ishodišna ili središnja građa“.[15]

U određenoj meri drugačiju kontekstualizaciju stvaralaštva Slavenskog daje muzikolog Danijela Špirić u svojoj doktorskoj disertaciji posvećenoj ovom kompozitoru. Autorka, naime, smatra da se kompozitori koji deluju u prve tri decenije XX veka dele na dve glavne kategorije, to su: kompozitori čija muzika oličava modernističke tendencije zasnovane na atonalnosti i serijalnoj muzici i kompozitori koji su ostali usidreni u tradiciji tonalne muzike uz naklonost ka određenom nacionalnom usmerenju, koje karakteriše upotreba folklora, stilizovanih plesova i drugo.[16] Za razumevanje Slavenskog i njegove muzike, potrebno je, prema rečima autorke, pronaći alternativni pristup u smeštanju Slavenskog i njegovih dela u istorijski kontekst, budući da je Slavenski jedan od onih autora koji u svom opusu spajaju dve navedene kategorije.[17] Odnosno, dela Slavenskog su oslonjena na veoma jaku folklornu osnovu, što pod sobom podrazumeva i vezu sa praksom pisanja tradicionalne tonalne muzike, ali, uprkos tome, on je tokom čitavog svog stvaralaštva istraživao u domenu novih muzičkih praksi kakve su se javljale u evropskoj muzici tog vremena.[18] Činjenica je da u opusu Slavenskog postoje dela koja otelotvoruju krajnosti tih kategorija – *Haos*, ili *Muzika 38*, koje su radikalno modernističke kompozicije, bez jasnog folklornog „upisa“ naspram *Balkanofonije* i *Religiofonije*, u kojima dominira zvuk foklornog ekspresionizma. Ipak, većina dela Josipa Slavenskog, pripada prostoru koji je „na međi“, prostoru koji spaja naizgled heterogene elemente, odnosno prostoru u kojem postoji prožimanje folklora i

[14] Ibid.
[15] Ibid.
[16] Cf. Danijela Špirić, *Daleki svijet muzikom dokučen (A distant world touched by music): a contextual and critical study of Yugoslavian music as exemplified in the life and music of Josip Stolcer Slavenski*, Durham Theses, Durham University, 2003, 44, http://etheses.dur.ac.uk/3141/, ac. 04.05.2015, at 22:45.
[17] Ibid.
[18] Ibid.

harmonskog jezika i/ili konstruktivističkih tendencija svojstvenih muzičkom ekspresionizmu.

Unutar raznorodnih pojava u muzici prve polovine XX veka, u oba tumačenja se sugeriše izuzetnost opusa Josipa Slavenskog, bilo da je reč o specifičnosti njegovog odnosa sa aktuelnom muzičkom praksom (neka su to impresionističke, ekspresionističke ili neoklasičarske tendencije u prvoj polovini XX veka), kako to tumači Eva Sedak, odnosno da se u njegovom opusu, prema rečima Danijele Špirić, sjedinjuju (ili relativizuju?) dve oprečne kategorije prema kojima se, po mišljenju autorke, muzika tog perioda definiše.

Pozicioniranje Slavenskog kao ekspresioniste predstavlja jedno od ključnih načina na koje se u dosadašnjoj muzikološkoj literaturi tumači njegovo delo. Marija Bergamo navodi da je njegov „...lični, osobeni stil [je] rezultat spajanja različitih, najčešće protivrečnih elemenata. Zato, njegovo delo može da se promatra sa više aspekata, ali čini se da upravo prilaz koji polazi od ekspresionističkih premisa, uključujući i romantičarsku osnovu, ima najviše izgleda da uđe u suštinu fenomena Slavenski".[19] Pomenuta romantičarska osnova se, prema rečima autorke, „...ogleda u mestimičnoj idealizaciji i krajnjoj subjektivizaciji sadržaja, u sredstvima koja su, ma koliko bila nova i ponekad čak ispred svog vremena, daleko od objektivizacije savremene muzike".[20] Ekspresionizam kod Slavenskog predstavlja rezultat „...tri osnovna faktora koji se međusobno prožimaju, a deo su ekspresionističkog metoda: prvi je ekspresionistička redukcija na folklor, drugi je autonomija melodijskog i treći autonomija ritmičkog elementa".[21]

Bergamo navodi da „Sve što Slavenski piše ima svoje poreklo u fokloru",[22] što navodi kao objašnjenje za pojavu koju naziva „totalna ekspresionistička redukcija na folklorno", te prema tome, svako „...stanje ekstaze, krika, šoka...", ili „...ekstaza ostvarena u domenu iracionalnog beskrajnim ponavljanjem reči bez smisla",[23] predstavljaju epizode sa izraženom folklornom osnovom. U ostvarenjima

[19] Марија Бергамо, op. cit, 66.
[20] Ibid.
[21] Ibid, 67.
[22] Ibid.
[23] Ibid, 69–70.

zasnovanim primarno na folkloru, kao što su *Simfonija Orijenta* (*Religiofonija*), ili *Balkanofonija*, u trenucima ekstaze, „...snažno osećamo kod Slavenskog folklornu osnovu, prisustvo nagonskog u smislu paganske čulnosti, spontanosti i elementarnosti. Akordi bez razrešenja, duga ostinata, zgusnuta i napregnuta zvučna boja – osnovni su elementi takvih epizoda“.[24] Prema tome, ekspresionizam kod Slavenskog je zasnovan na eruptivnosti emocija i nagona i, svoju osnovu ima u folkloru.

Postoji još jedan važan aspekt tumačenja muzike Josipa Slavenskog, koji se odnosi na njen odnos sa konstruktivističkim ekspresionizmom[25]. Po mišljenju Marije Masnikose, Slavenski se uključuje „...u tendencije muzičkog ekspresionizma iz prve, predratne faze...“, ali, u delima „...koja su zasnovana na igri sa alikvotnim nizom ili čak dodekafonskom serijom, uočava se rezonanca sa konstruktivističkim, međuratnim evropskim ekspresionizmom“.[26] Specifičnost odnosa između elemenata rane, revolucionarne faze i međuratne konstruktivističke faze ekspresionizma u delima Slavenskog, ogleda se u činjenici da pojedina dela, osmišljena na specifično konstruktivistički način (kao što je *Haos* za za orkestar iz 1932. godine, koji je zasnovan na dodekafonskoj seriji, ali bez primene dodekafonske tehnike), istovremeno poseduju „...eruptivnu snagu [koja] na momente doseže ekspresionistički intenzitet karakterističan za ostvarenja atonalnog, revolucionarnog ekspresionizma“.[27]

Iako se u navedenim teorijskim određenjima dolazi do, u određenoj meri sličnih zaključaka, primećujemo da su njihove polazne tačke, ali i putevi kojima se do njih dolazi različiti. Ti putevi mogu da se odnose na istorijski, odnosno geografski kontekst u kojem se pojavljuju dela Josipa Slavenskog, ili uodnošavanje njegovog opusa sa aktuelnim pojavama u evropskoj muzici, drugim rečima, isticanjem

---

[24] Ibid, 72.

[25] Termin „konstruktivistički ekspresionizam“ je preuzet iz periodizacije ekspresionizma koju je načinila Marija Bergamo. Po mišljenju ove autorke, muzički ekspresionizam ima tri faze: revolucionarnu fazu (do Prvog svetskog rata), zatim konstruktivističku fazu (1918–1925) i fazu u kojoj ekspresionizam prestaje da bude jedinstveni stil (nastavlja da traje i posle Drugog svetskog rata), u: Марија Бергамо, op. cit, 17–22.

[26] Марија Масникоса, „Експресионизам“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (Ур.), *Историја српске музике, српска музика и европско наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 174.

[27] Ibid.

konteksta u prvi plan (kao u tumačenjima Eve Sedak ili Danijele Špirić), čime se, nameće razumevanje kompozitorovog opusa kao „isturenog" fenomena u odnosu na aktuelne pojave u muzici. Drugi način bi se odnosio na tumačenje i vrednovanje samih dela, a potom i njihovu istorijsku kontekstualizaciju i, to predstavlja princip koji će biti korišćen u ovom radu. Ali, pre nego što pređemo na tumačenje i vrednovanje gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog, ukratko ćemo razmotriti još jedan važan aspekt njegovog stvaralaštva, a to je njegov odnos prema muzičkom folkloru.

Prema rečima Zorice Makević, „...za Slavenskog nije bitna samo narodna melodija sa svojim karakterističnim ritmom i latentnom harmonskom podlogom, već su to i sve ostale komponente folklornog predloška. [...] Slavenski nastoji da u svoja dela prenese i način izvođenja, karakter i emotivnu podlogu narodnog muziciranja, [...] oblik je često izgrađen na principu folklornog ponavljanja iste fraze, [...] faktura neretko polazi od folklorne, bilo da se radi o heterofonom pevanju, o novijem seoskom muziciranju [...] ili o kakvoj ostinantno praćenoj istočnjačkoj melodiji".[28] Prema tome, odnos Slavenskog prema folkloru „...nije dovoljno istražiti samo sa aspekta iznalaženja latentne harmonske podloge jednoglasnom narodnom napevu ili melodiji u duhu narodne...", već „...kroz harmonska rešenja koja su uslovljena traženjem specifičnog izraza folklornog muziciranja...".[29] Ako usvojimo ovakvo tumačenje Slavenskovog odnosa prema folkloru, primećujemo određeni stepen korespodencije sa spominjanim istraživanjima u domenu novih muzičkih praksi evropske muzike u prvoj polovini XX veka. Upoznavanje tih praksi podrazumeva određene vidove istraživanja, bilo da je u pitanju tretman forme, muzičkog jezika, orkestracije, instrumentacije i drugo. U tom smislu, iz odnosa Slavenskog prema muzičkom folkloru, zaključujemo da on njemu prilazi istraživački, kao što nam to ilustruje navedeni citat. Otuda, „Kroz ceo opus Josipa Slavenskog paralelno teče zanimanje za alikvotni niz i modalne lestvice raznovrsnih folklornih melodija balkanskih i istočnjačkih naroda",[30] kako to uočava Mirjana Živković. Slavenski u

[28] Zorica Makević, „Uloga folklora u oblikovanju harmonskog jezika gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog", u: Ljubica Dujić-Jovanović, Eva Sedak, Roksanda Pejović (ur.), *Međimurje*, časopis za društvena pitanja i kulturu, br. 13/14, 1988, 14–15.
[29] Ibid, 15.
[30] Mirjana Živković, „Harmonski jezik Josipa Slavenskog", u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 80.

stvari pokušava da uspostavi, a onda i ispita odnos između naizgled nesrodnih pojava, a to su nove muzičke prakse evropske muzike i muzički folklor. Odnosno, ovi elementi se dovode u vezu putem istraživačke (modernističke, odnosno konstruktivističke) logike, da bi se potom ukrstili, pa i da bi se na kraju njihove nesrodne pozicije relativizovale.

Do sada, uočili smo skup naizgled heterogenih elemenata koji nalaze svoje mesto u opusu Josipa Slavenskog. Oni određuju Slavenskov međuratni opus kao (dominantno) ekspresionistički, jer podjednako (i istovremeno) rezonira i sa ranim, revolucionarnim ekspresionizmom i sa međuratnim konstruktivističkim ekspresionizmom. Takođe, uočava se i specifičan odnos prema muzičkom folkloru, odnosno prema folklornoj građi (što se pre svega odnosi na istraživački pristup folkloru koji Slavenski uspostavlja), bilo da je u pitanju citirani folklorni materijal ili takozvani „imaginarni folklor". Stoga, jedno od pitanja koja ćemo razmatrati jeste – na koji način se muzički folklor ugrađuje u formulu koja čini individualni stil Slavenskog.

Gudački kvarteti Josipa Slavenskog, koji će biti razmatrani u ovom radu, predstavljaju dela koja takođe sadrže spominjane heterogene muzičke elemente. U skladu sa tim, biće sprovedena analiza kvarteta, u cilju uočavanja odnosa između elementata novih tendencija u evropskoj muzici i elemenata muzičkog folklora, prateći puteve pomenute intuitivne, istraživačke logike Slavenskog. Budući da opus Slavenskog korespondira i sa ranim, revolucionarnim i sa međuratnim, konstruktivističkim ekspresionizmom, analiza bi trebalo da ukaže na nivoe te korespodencije. Kao cilj ovih ogleda postavljamo sagledavanje kompleksne kompoziciono-tehničke i „stilske" evolucije žanra gudačkog kvarteta u opusu Josipa Slavenskog, kao i njegovo pozicioniranje unutar tokova evropske međuratne muzike.

2. ANALITIČKI PRIKAZ GUDAČKIH KVARTETA

Pri analizi svih kamernih dela Josipa Slavenskog, pa i gudačkih kvarteta, Eva Sedak navodi tri kriterijuma prema kojima ih tumači. U pitanju su osamostaljenje linijskog načela, osamostaljenje zvukovnosti i osamostaljenje folklornog uzorka, a njihova zajednička polazna tačka jeste melodija.[1] Prema rečima autorke, melodija kod Slavenskog predstavljena je „a) kao površina harmonije, [koja] implicira i ostvaruje *nekoliko* zasebnih melodijskih pokreta; b) kao autonomna pojava [koja] djelomice ili u celosti izmiče apsorpcijskoj energiji harmonije; c) kao apriorna jedinka [koja] sudjeluje u glazbi ponavljanjem, a ne razvojem".[2] Ove stavke predstavljaju kriterijume na koje ćemo se vraćati kasnije tokom analize kvarteta, budući da ti kriterijumi predstavljaju osnovu i u ovom tumačenju gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog. Ovi kriterijumi će biti korišćeni za vrednovanje s obzirom na to da ukazuju na kompozicione tehnike uz pomoć kojih se postiže međusobna integracija ranije spominjanih heterogenih elemenata Slavenskovog opusa, čiju ćemo kontekstualizaciju izvršiti tokom analize.

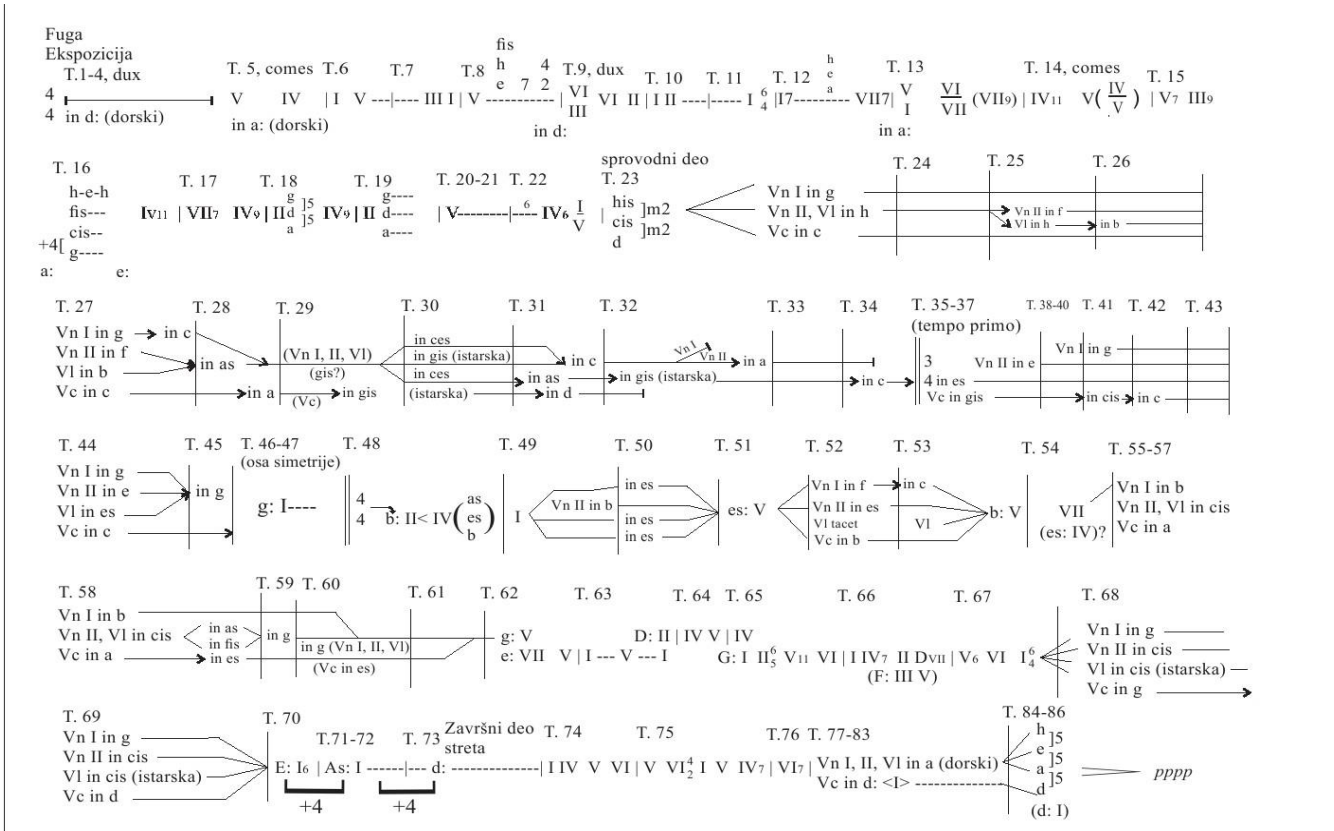
2.1. Prvi gudački kvartet

Prvi gudački kvartet završen je 1923. godine, kao dvostavačni ciklus, koji odgovara diptihu pevanje-igranje koji se često javlja u Slavenskovom opusu. Prvi stav, „pevanje" napisan je u formi fuge i predstavlja tipičan „...primer skladateljeva slobodnog kretanja unutar okvira stroge polifone forme".[3] Fuga počinje temom u dorskom modusu. Već na samom početku teme, postavljen je jasan tonalni centar, in d. Temu prati realan odgovor u dorskom modusu in a. U ekspoziciji (t. 1–22), muzički jezik je dijatonski. Već tu, na samom početku, uspostavlja se kvartni motiv koji predstavlja jezgro čitavog stava. Kako odmiču nastupi teme sa kontrasubjektom

[1] Cf. Eva Sedak, op. cit., 85. Pod linearnim principom, podrazumeva se postepena polifonizacija instrumentalnog tkiva i evolutivnost forme, najuočljivija u Prvom gudačkom kvartetu. Osamostaljenje zvukovnosti predstavlja tretiranje zvuka kao pokretača kompozicionih postupaka, uz povremeno nadilaženje zvuka koji je unutar kapaciteta instrumenata. Folklorni uzorak predstavlja vezu između Slavenskog i „nacionalnog bića muzike", koja ne mora da bude nužno duhovna, već se svodi i do „pisačkog uzorka".
[2] Ibid.
[3] Ibid, 95.

u kojem se isprva u t. 8 pojavljuje kvartni motiv, tako se od kvartnog motiva postepeno (t. 12, 16) formira kvartni sazvuk. Taj sazvuk kao da dobija funkciju kadencirajuće „signature" teme. Ustvari, on predstavlja narastajuće jezgro ovog stava, a i celog kvarteta. Ne samo što je inicijalni motiv teme fuge skok kvarte, kao i da se taj motiv „provlači" kroz ostale melodijske linije tokom kvarteta, već pomenuti narastajući kvartni sazvuk nagoveštava odnos tonalnih centara unutar tonalnog plana kvarteta, naročito tokom prvog stava. Sprovodni deo (t. 23–72), sa svoja dva razvojna luka (t. 23–34 i t. 48–72) i međustavom (t. 35–47) sadrži specifičan muzički jezik koji je samo naizgled atonalan. Ritmička i melodijska nezavisnost deonica u sprovodnom delu podržana je različitim tonalnim centriranjem tih deonica. Drugim rečima, tok sprovodnog dela se „reguliše" upravo sjedinjavanjem i razdvajanjem tonalnih centara različitih deonica. Tonalni centri deonica su često u kvintnom, odnosno kvartnom odnosu, čime se narastajući kvartni sazvuk iz ekspozicije transponuje na odnos između tonalnih centara deonica. Završni deo fuge čini kratka streta (t. 73–86), kojoj prethode dva akorda u polarnom odnosu (E-As-d).

Shema 1: tonalni plan prvog stava Prvog gudačkog kvarteta



Nedostatak funkcionalne harmonije tumači se procesom emancipacije disonance, karakterističnim za razvoj muzičkog jezika prvih decenija XX veka. U pitanju je izostajanje sleda harmonskih funkcija, „...umesto kojeg se pojavljuje jedan tonalni centar, u vidu „gravitacionog polja" unutar kojeg sve kontrapunktske linije stvaraju disonantna sazvučja, koja postaju osnova nove harmonije".[4] „Ta disonantna sazvučja vode poreklo iz hromatizacije melodije, usložnjavanja harmonije usled slobodnog korišćenja dvanaest tonova hromatske lestvice, kao i iz ekspesimenata sa politonalnošću".[5] Ovakav muzički jezik Ctirad Kohoutek (Ctirad Kohoutek) naziva i „tehnikom proširene tonalnosti", navodeći da on nastaje dodavanjem „nedijatonskih tonova i sazvučja, a takođe i vanfunkcionalnih veza".[6] Takođe, Kohoutek navodi da u okviru ovog sistema proširene tonalnosti, „...mora biti mogućno da se odredi središte [...] tojest moraju da postoje potpuno očevidni (čujni) muzički odnosi prema centralnom akordu, sazvučju ili makar tonu".[7]

Uočavamo da je to slučaj i fugi iz Prvog gudačkog kvarteta Josipa Slavenskog.[8] Muzički tok se artikuliše smenom dijatonskog i na navedeni način hromatizovanog muzičkog jezika, u okvirima proširene tonalnosti (!) pri čemu se napetost muzičkog toka postiže razdvajanjem tonalnih centara deonica. Analogno tome, na strukturno važnim mestima (pre svega onim na kojima se graniče segmenti forme), pojavljuje se, poput čvorišta, dijatonski jezik, manifestovan kao iznenadno združivanje deonica oko istog tonalnog centra. Možda je najupečatljiviji momenat ose simetrije stava (t. 43), kada se javlja „čvorište", usled „...modulacijskog uklona koji na trenutak gotovo nasilno združuje politonalno raspršene deonice".[9]

---

[4] Ludmila Ulehla, *Contemporary Harmony, Romanticism trough the Twelwe-Tone Row*, Burlington, Advance Music, 1994, 251.

[5] Ibid, 252. Ulehla ovaj princip naziva upotrebom dvanaestonske lestvice, razlikujući je od dvanaestonskog niza ili slobodne atonalnosti, o čemu će biti više reči u potpoglavlju 2.4. Šira analitička sagledavanja.

[6] Ctirad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984, 22.

[7] Ibid.

[8] Napominjemo da Slavenski nije prihvatao „...teorije i prakse jednog tada aktuelnog pravca kao što je u vreme njegove mladosti bio ekspresionizam. Ukoliko je i kasnije, posle 1930, i upoznao njegove teoretske postavke i kompoziciono-tehničke elemente, oni su za njega bili samo povrda o racionalno objašnjenje spontanih potreba i naklonosti njegove mladosti". U: Марија Бергамо, op. cit, 67.

[9] Eva Sedak, op. cit, 97.

Specifičnost ove fuge je u građi teme i načinu na koji se ona kroz nju sprovodi. Tema, na čije folklorno poreklo ukazuju dorski modus, njena neperiodična građa, kao i vokalni karakter koji ukazuje na bliskost sa međimurskom narodnom pesmom, „...kao osamostaljena melodija, nadgleda 'totalnu skladanost' ovog tkiva. I upravo će vodeća uloga tematske linije biti uzrokom otklona od stroge formalne sheme fuge".[10]

Ako bismo posmatrali odnos između organizacije i tretmana tematskog materijala i organizacije i tretmana forme ove fuge, došli bismo do drugačijih rešenja. Prema rečima Nikše Gliga, „...budući da je moguća svaka 'forma', bilo koji 'materijal' može se organizirati da bi se artikulirala takva forma".[11] Ovim iskazom nalazimo „opravdanje" za Slavenskovo slobodno tretiranje forme fuge, koja je artikulisana upravo putem specifičnosti u radu sa materijalom, pa ćemo iz tog aspekta (mislimo na rad sa materijalom) razmotriti osobenosti fuge.

Ovde primenjen rad sa materijalom je donekle atipičan za fugu. Budući da se tema fuge javlja u celini, kao prepoznatljiv entitet, samo tokom ekspozicije i potom još dva puta u inverziji u sprovodnom delu (t. 25 i 26, deonice druge violine i violončela), da bi se ponovo čula tek u streti završnog odseka, ona je tretirana kao objedinjavajuće tkivo, u smislu početnog izvorišta celokupnog muzičkog toka. Tema se vrlo brzo po početku sprovodnog dela dezintegriše, ali i dalje ostaje prisutna kao materijal. Drugim rečima, tema je podeljena na segmente, koji se potom prepliću i samostalno transformišu, to jest, sve ritmičke i melodijske promene koje bi mogle da se dogode unutar teme, dešavaju se fragmentima, dok se kao rezultat dobija to da od istih elemenata stalno dobija novo. Odnosno, uočavamo kako se forma fuge izgrađuje putem artikulisanja muzičkog materijala na način koji za tradicionalnu

[10] Ibid, 95. Način na koji tema „nadgleda 'totalnu skladanost' ovog tkiva" se odnosi na objašnjenje da se svi intervalski i latetntni harmonski sklopovi fuge prema rečima autorke imaju svoje ishodište u temi, kao i da je povezivanje formalnih segmenata fuge građene po takvom principu proizvod građenja forme fuge po principu po kojem je izgrađena tema. Ovde bismo naglasili da taj vid „totalne skladanosti" ne mora da se ostvari isključivo putem upotrebe folklorne teme, već to može da se postigne i svakom drugom temom.

[11] Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, zagreb, Muzički infomativni centar, 1987, 48. Autor ovde razmatra probleme vezane za odnos između organizacije forme i organizacije muzičkog materijala u „novoj glazbi". Odnosno, autor naglašava povezanost između organizacije tematskog materijala i organizacije forme, to jest njihovo jedinstvo u tradicionalnoj muzici (koji se odnosi na činjenicu da određeni princip rada sa materijalom implicira određenu formu), dok se u „novoj glazbi" ta povezanost gubi.

fugu nije tipičan, što ukazuje na moguće raskidanje povezanosti između organizacije forme i organizacije muzičkog materijala.

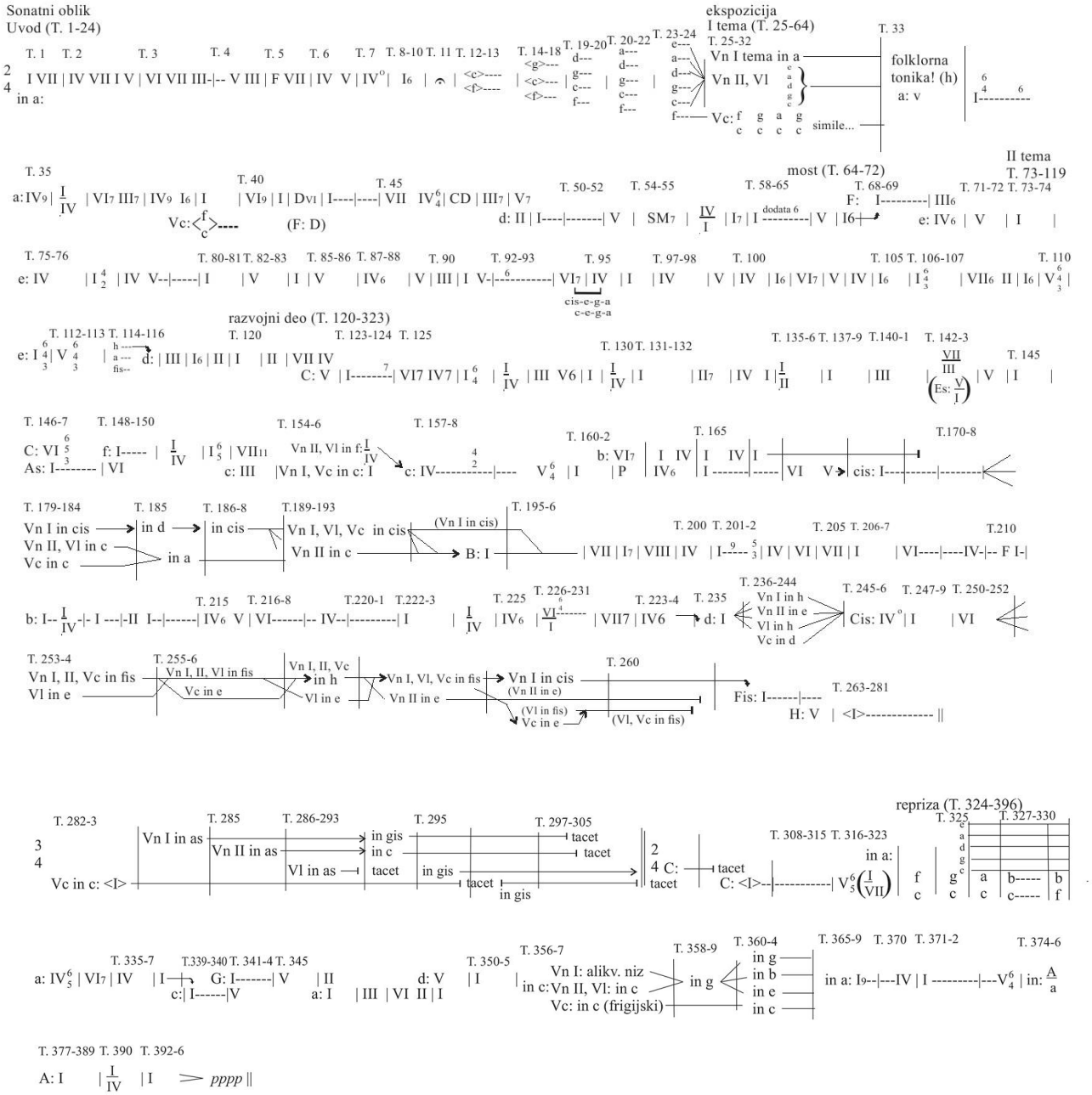
Drugi stav, „igranje“, u sonatnom obliku, vidno je drugačiji od prvog, uprkos činjenici da se „energija teme prvog stavka kvarteta protegnula se i na drugi stavak...“.[12] Uočavamo značajno pojednostavljenje muzičkog jezika, koji se redukuje ka dijatonici, ali u kojem se ipak i dalje koristi svih dvanaest tonova hromatske lestvice. Očigledan uzrok ovog pojednostavljenja odnosio bi se na kontrast koji je potrebno postići unutar diptiha (v. shemu 2).

Nakon kratkog uvoda, nastupa priprema (t. 12–24) prve teme sonatnog oblika, koju čini postepeno naslojavanje kvintnog šestozvuka, koji potom čini fon na kojem se izlaže prva tema (t. 24–64), tonalno centrirana in a, sa folklornom tonikom h. Nakon kratkog prelaza u vidu mosta, (t. 65–72), nastupa druga tema (t. 73–119), tonalno centrirana in e. Sledi razvojni deo (t. 120–324) i potom sažeta repriza sa kodom (t. 325–396). Srodno ekspoziciji fuge u prvom stavu, tokom ekspozicije ovog sonatnog oblika u celini opstaje dijatonski muzički jezik, koji je na samom početku stava vrlo jasno etabliran. No, tokom razvojnog dela, uočava se postepeno razdvajanje tonalnih centara, ali za razliku od prethodnog stava u kojem je u pojedinim trenucima svaka deonica imala svoj tonalni centar, ovde broj različitih, a istovremenih tonalnih centara ne prelazi tri.

Jedinstvo dva stava obezbeđeno je pomenutim intervalom kvarte, koji, koliko je značajan u prvom stavu, toliko prožima i drugi stav, javljajući se pre svega kao submotivska jedinica različitih motiva u stavu. Ali, to nije i jedini element koji čini jednistvo ciklusa. Razvojni deo sadrži kratak citat prvog stava (t. 41–45 prvog stava identični su sa t. 293–297 drugog stava). Ova reminiscencija se ne sastoji samo iz navedenog citata. Naime, pomenuto odstupanje od dijatonskog jezika i razdvajanje tonalnih centara predstavlja postupnu pripremu citata. Kada je tretman muzičkog jezika u pitanju, Slavenski ga postepeno, tokom drugog stava, oblikuje na način prvog stava. Sam citat je upravo onaj segment u kojem se nalazi osa simetrije prvog stava, kada se, parafrazirajući reči Eve Sedak, nasilno združuju politonalno razjedinjene deonice.

[12] Eva Sedak, op. cit, 97.
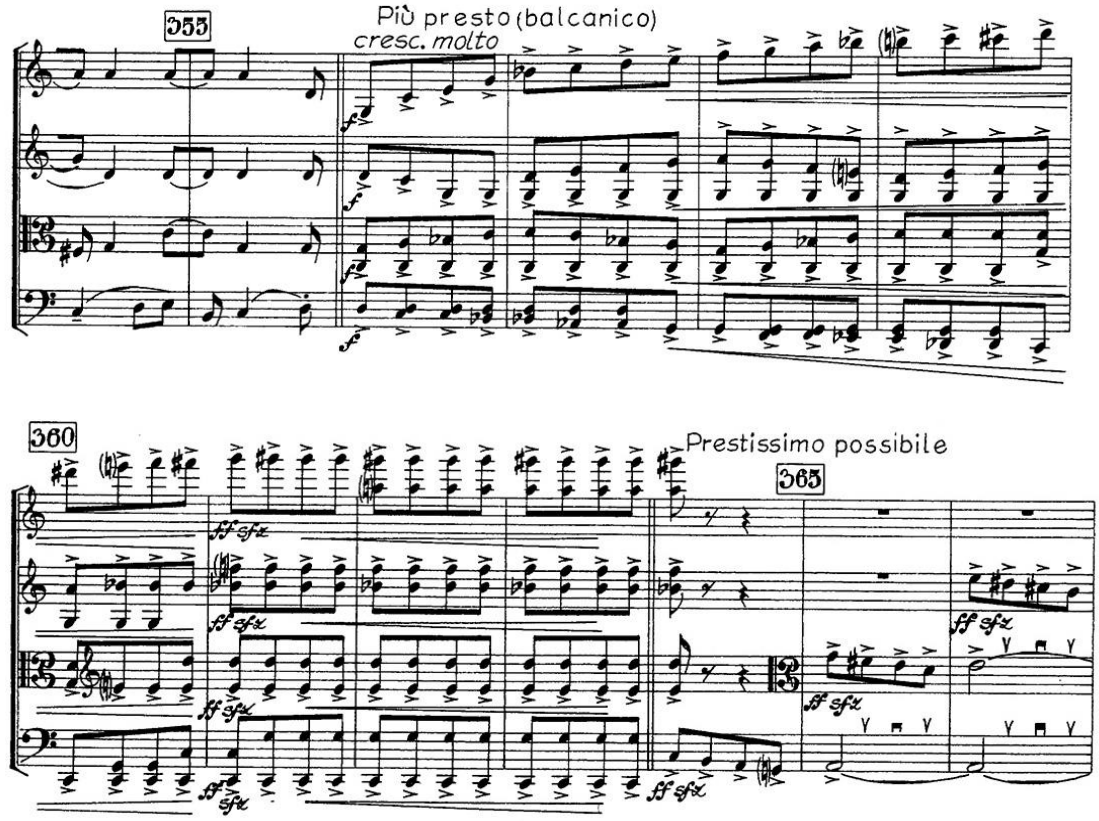
Shema 2: tonalni plan prvog stava Drugog gudačkog kvarteta



Pred sam kraj stava, pojavljuje se jedan od Slavenskovih eksperimenata sa „osamostaljivanjem zvukovnosti", a odnosi se na razlaganje segmenta alikvotnog niza (t. 356–363) artikulisanog u vidu akordske homoritmije. U pitanju su kvartno-sekundni sazvuci isprva centrirani in c, nakon čega se tonalni centri deonica nakraktko razdvajaju (paralelno zvuče a, b, e, c tonaliteti), da bi se naglim prekidom ovog „ostinata" sve deonice ujedinile oko tonalnog centra in a.

Primer 1

Josip Slavenski, Prvi gudački kvartet, II stav, t. 354–367, Presto
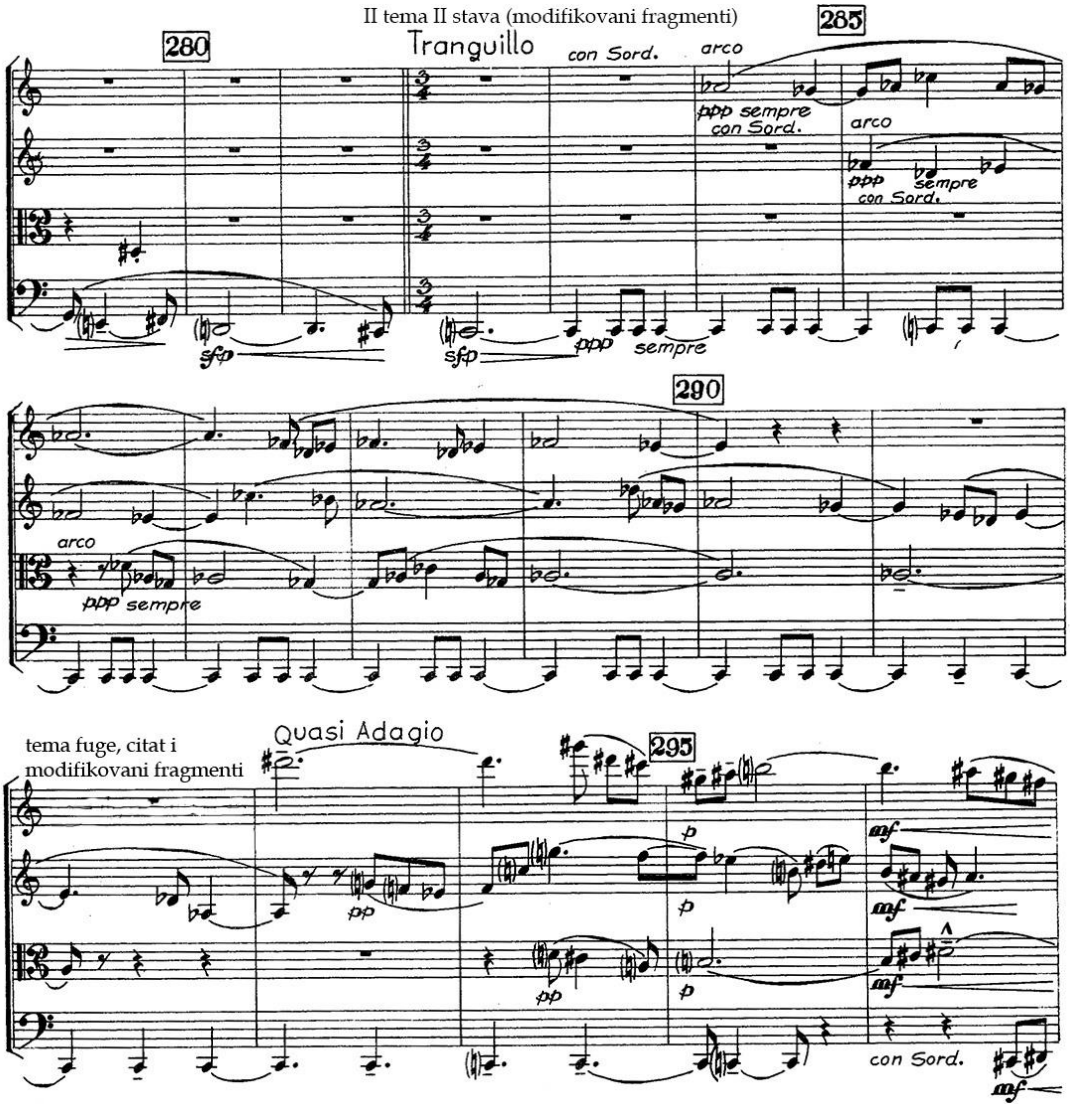


Specifičnost u radu sa materijalom (donekle slična onoj iz prvog stava) ukazuje na neke od postupaka koje je moguće uočiti (i koji se dalje razvijaju) u naredna dva kvarteta, a ti postupci se odnose na pomenuto učešće melodije u muzici bazirano na njenom specifičnom ponavljanju. Naime, tema se, pošto je izložena jednom u celini, fragmentira. Pri tome se fragmenti varijantno ponavljaju, odnosno, koriste se u izgradnji dugačke, neperiodične, monolitne melodije, i one imaju funkciju rastakanja tradicionalne periodičnosti forme. Primećujemo da je takav princip izgradnje melodije identičan izgradnji melodijskih linija fuge, odnosno prvog stava i, više je nego očigledan u drugoj temi ovog stava. Ona se sastoji iz dva tematska maetrijala, koji se, bešavno spojeni, nižu jedan za drugim. Pri tome, drugi tematski materijal je manje izražen od prvog. Osobenost druge teme se ogleda i u činjenici da se „...u skupini druge teme uglavnom rabi njezin drugi, dakle tematski

manje izrazit dio".[13] Kao što teme počivaju na permanentnom „premeštanju" fragmenata, tako se tematski materijali tretiraju tokom razvojnog dela. Možda je upravo segment sa oznakom *Tranquillo* (t. 282–306), u kojem se direktno priprema, a potom i citira pomenuti „isečak" prvog stava, najreprezentativniji primer ovakvog načina rada sa materijalom (v. primer 2).

Na ritmizovanom pedalu na tonu C u deonici violončela, odvija se naizgled slobodan troglasni kontrapunkt tonalno centriran in as. Glava „teme" u deonici prve violine kao i glava njenog „kontrasubjekta" u deonici prve violine predstavljaju daleke derivate fragmenata drugog, manje reprezentativnog materijala druge teme.
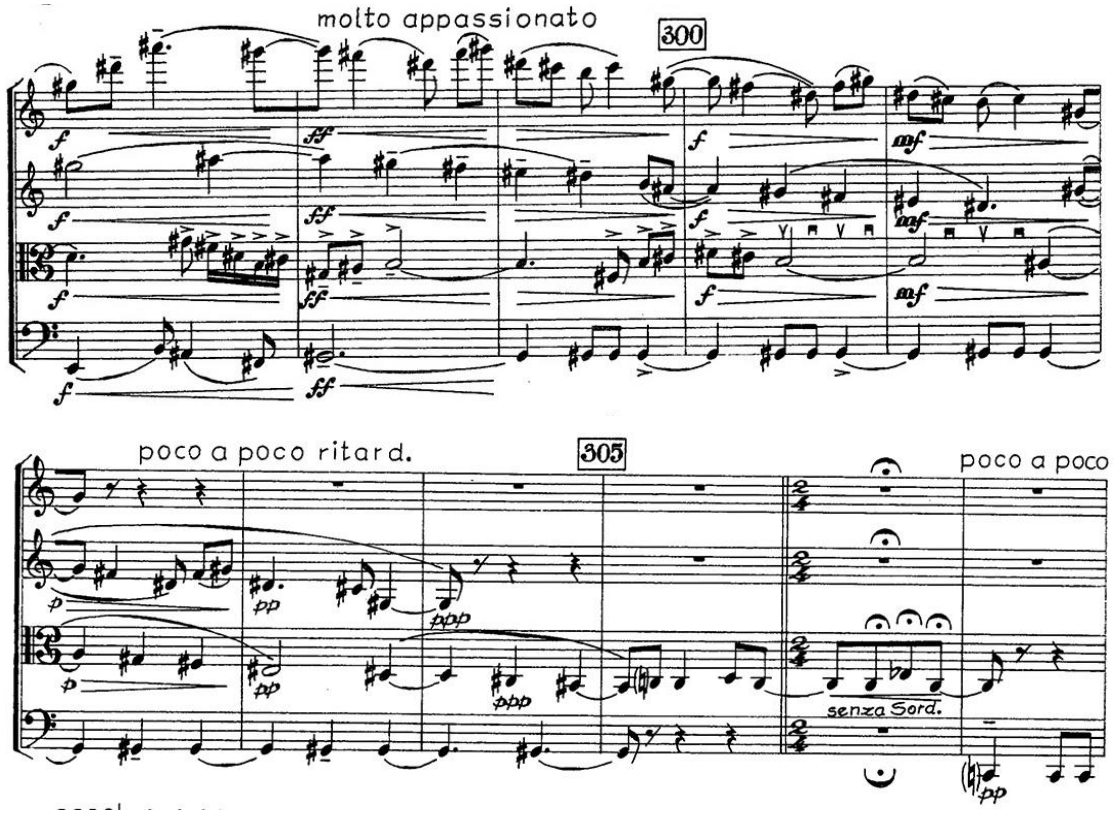
Primer 2

Josip Slavenski, Prvi gudački kvartet, II stav, t. 279–307, a tempo



[13] Ibid, 99.

(nastavak)



Tri melodijske linije (postavljene u deonice prve i druge violine i viole) su u potpunosti sačinjene od permanentnog premetanja i variranja dva pomenuta fragmenta. Reč je o fragmentima koji potiču od teme prvog stava, odnosno teme fuge i fragmentima koji su nastali od druge teme drugog stava. Ovaj segment predstavlja začetak rada sa budućim melodijsko ritmičkim česticama.

Budući da se sve vreme radi sa temama folklorne provenijencije, zaključujemo da se suprotnosti dvaju tendencija razvoja muzike u prvim decenijama XX veka koje uočava Danijela Špirić već u slučaju Prvog gudačkog kvarteta susreću i/ili relativizuju. Ovde se specifičan tretman muzičkog folklora „ukršta" sa tada aktuelnom, modernističkom muzičkom praksom (praksom konstruktivističkog ekspresionizma), koja ima sposobnost da asimiluje elemente muzičkog folklora.

2.2. Drugi gudački kvartet

Navedeni kompoziciono-tehnički procesi nastavljaju da se razvijaju i u Drugom gudačkom kvartetu (1928), koji je koncipiran kao trostavačni ciklus (sonatni oblik i dva stava u trodelnoj formi). Muzički jezik ovog kvarteta u celini nalikuje onom

kakav smo susreli u drugom stavu prvog kvarteta, samo sa njegovom izraženijom redukcijiom ka dijatonici. Tokom kvarteta se povremeno javljaju bikordska sazvučja, ili čak hromatski total, koji predstavljaju „bljesak" unutar pretežno dijatonskog muzičkog jezika. Takođe, prisutni su i relativno kratki bitonalni segmenti, u kojima se često naporedo postavljaju tercno srodni tonaliteti. Za razliku od prvog kvarteta, u kojem su se javljale isključivo teme pisane „u duhu" folklora, u Drugom gudačkom kvartetu postoje i citati narodnih pesama, a u pitanju su pesme „Jano, Janke" u prvom i „Što mi je milo i drago" u drugom stavu.[14] Prvi stav počinje polustepenim pokretom, koji će se „...otkrivati [kao] jedan od njegovih najvažnijih konstrukcijskih činilaca",[15] slično kao što je to bio interval kvarte u Prvom gudačkom kvartetu.

Iako je u ovom kvartetu uočljiviji princip izgradnje melodije po principu njenog ponavljanja, Eva Sedak zaključuje da „...osamostaljena melodija više ne teži radikalnoj polifonizaciji na način 'totalne skladanosti' kao što je to bio slučaj u 1. stavku Prvog gudačkog kvarteta, ali se nitine prepušta automatiziranom umnožavanju međusobno neovisnih linija".[16]

Pojednostavljenje muzičkog jezika u ovom kvartetu predstavlja verovatno jednu od posledica specifičnog rada sa materijalom u njemu. Specifičnost takvog rada sa materijalom je u postepenom ukidanju rada sa temom (artikulisanim tematskim materijalom), gde se umesto sa temom radi sa individualnim fragmentima tematskog materijala, odnosno melodijsko-ritmičkim česticama. Takav postupak predstavlja korak dalje u odnosu na tretman materijala kakav postoji u Prvom gudačkom kvartetu. Korak dalje se odnosi na „rastvaranje" određenog fragmenta. Izabrana motivska ćelija se „razlaže" na melodijsku i ritmičku komponentu, tako da se ovde radi sa melodijskim, odnosno, ritmičkim „česticama",

[14] Pesma „Jano, Janke" je makedonska pesma, koju je zapisao Vladimir Đorđević, a objavljena je u njegovoj zbirci narodnih pesama iz 1928. godine. Obe pesme („Jano, Janke" i „Što mi je milo i drago") se nalaze u zbirci minijatura za klavir Josipa Slavenskog, pod nazivom Iz Makedonije. Cf. Eva Sedak, Gudački kvartet br. 2 u: Josip Slavenski, *Gudački kvartet br. 2*, Zagreb–Beograd, DSH–UKS, 1984, 8. U predgovoru drguge sveske Sabranih dela Josipa Slavenskog u kojem se nalazi pomenuta zbirka minijatura, navodi se da zapisi obeju pesama postoje u pomenutoj zbirci Vladimira Đorđevića. Cf. Mirjana Živković, Klavirska dela II, u: Josip Slavenski, *Klavirska Djela II*, Zagreb-Beograd, DSH–UKS, 1984, 13.

[15] Ibid.
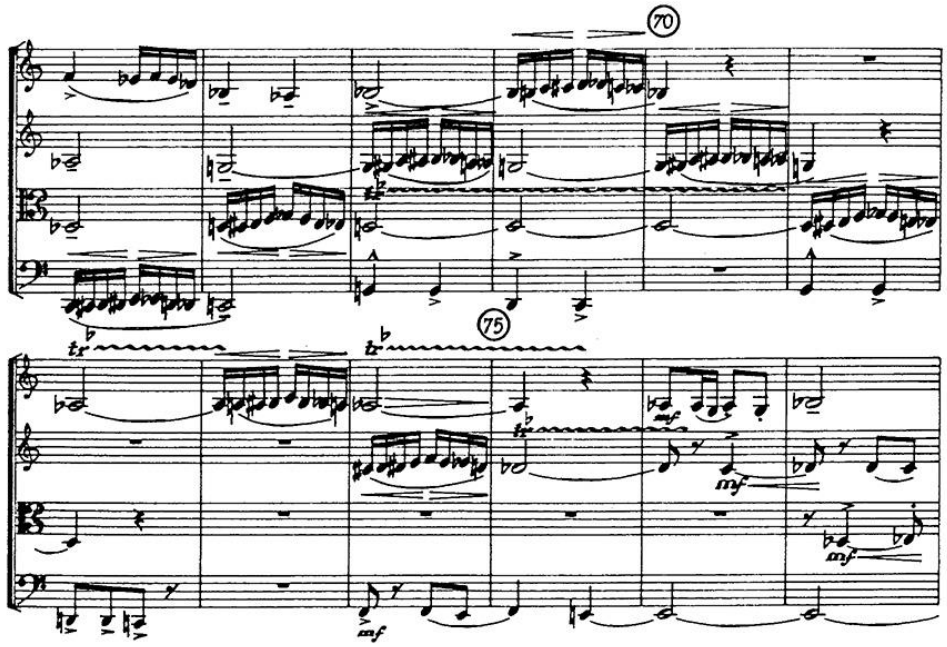
[16] Eva Sedak, *Josip Slavenski, skladatelj*..., op. cit, 114–115.

kao najmanjim prepoznatljivim segmentima tematskog materijala. Budući da taj proces rada sa materijalom uglavnom zahvata sve deonice (onda kada se pojavi), u tim trenucima dolazi do zastoja (u smislu izostajanja razvoja materijala) u muzičkom toku.

Prva tema prvog stava (t. 1–42) izgrađena je petostrukim ponavljanjem melodije pesme „Jano, Janke". Između ponavljanja, kao „šav", pojavljuje se pasaž od osam šesnaestina (t. 18, 26, zatim podeljen u t. 34 i onda ponovo u celini u t. 42), koji po početku mosta (t. 43–86) figurira na do sada uobičajeni način – varira se, hromatizuje i, postaje sastavni deo melodijskih linija. Uprkos tome, taj fragment se ipak, svojim upečatljivim mehaničkim, repetitivnim ritmom izdvaja iz muzičkog toka, da bi od t. 66 počeo da figurira kao zasebna melodijsko-ritmička čestica koja se naizmenično ponavlja kroz deonice, pri čemu se samo transponuje.

Primer 3

Josip Slavenski, Drugi gudački kvartet, I stav, t. 66–77, Allegro agitato marcato
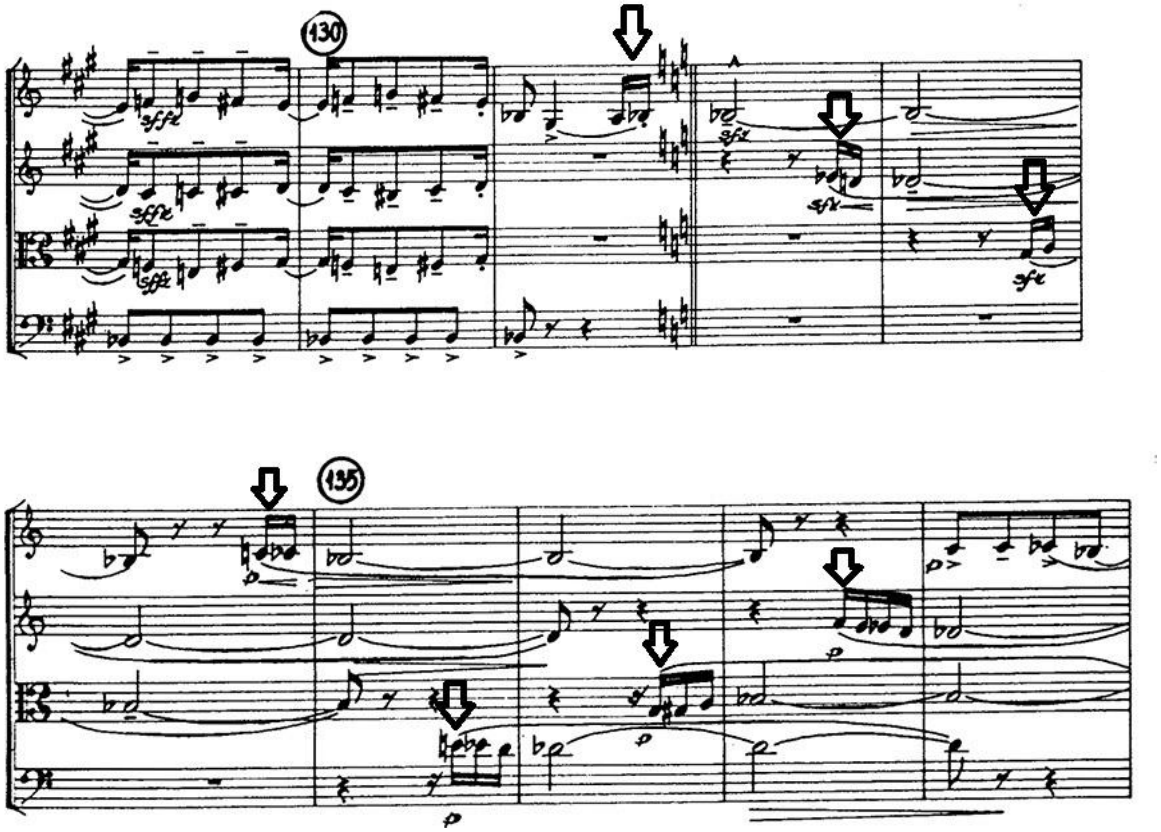


U razvojnom delu (t. 127–236) uočljiv je identičan postupak, ali sproveden na radikalniji način. Od t. 132, kao središte muzičkog toka uspostavlja se terca b-des. Oba tona terce uvedena su sa po dve šesnaestine u vidu „predudara". Time se ovom fragmentu obezbeđuje prepoznatljivost. Od t. 135, šesnaestinski „predudar" se proširuje, prvo do tri a onda i do četiri tonske visine, čime se uspostavlja veza sa prethodno analiziranim fragmentom (formiranim u t. 49), koji se ponovo pojavljuje u

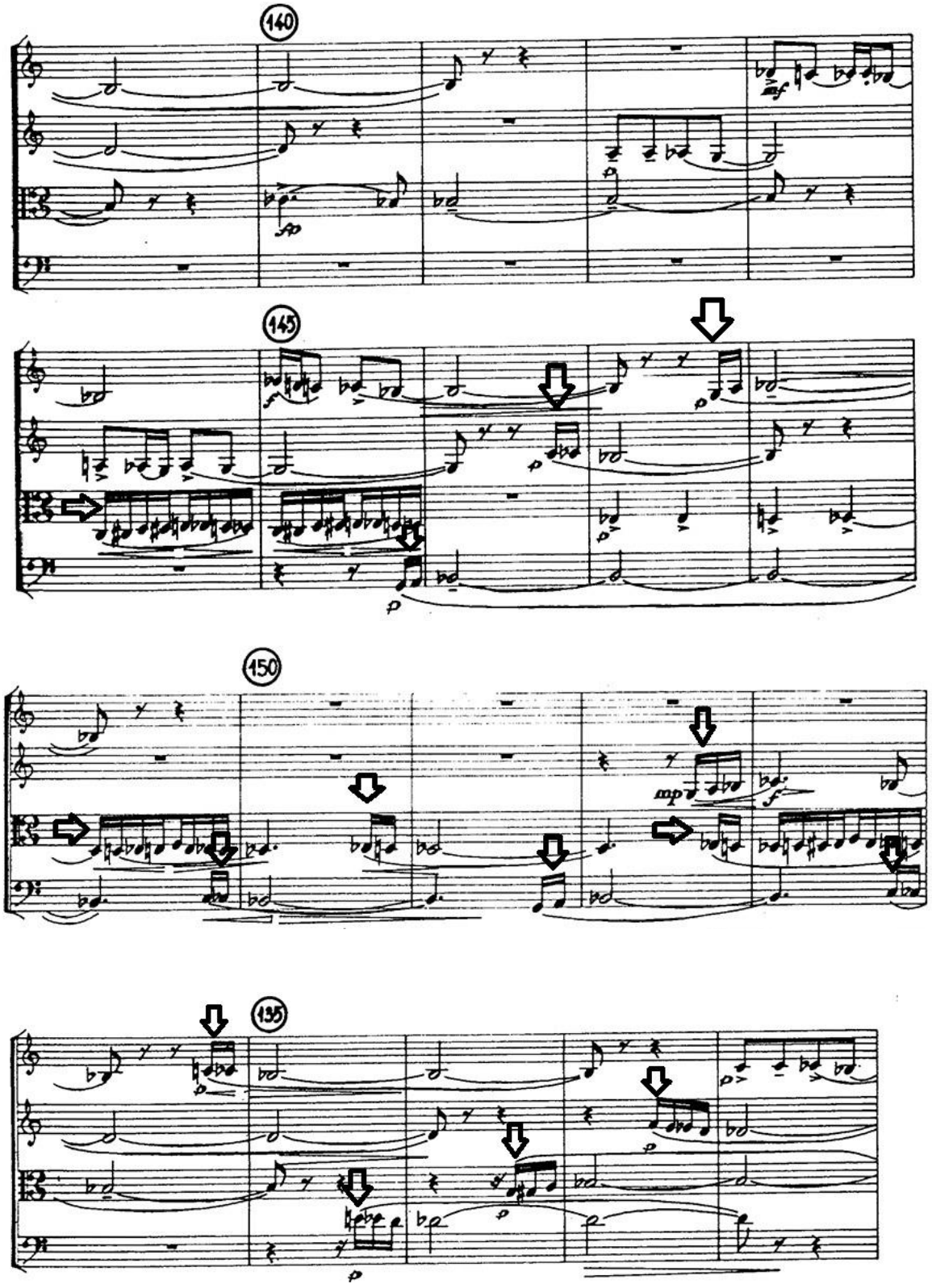
t. 144–145, da bi se potom ove dve melodijsko-ritmičke čestice javile i ponavljale simultano. Pasaži, u vidu razloženog velikog molskog septakorda b-des-f-a koje potom prati silazni pokret naniže, i dalje se odvijaju na fonu terce b-des, sa predudarima svedenim na prvobitne dve šesnaestine. Oni očigledno predstavljaju derivat dve pomenute melodijsko-rimtičke čestice, sačinjen od mehaničkog šesnaestinskog pokreta prve čestice i retrogradacije druge. Fragment se ponavlja tri puta (t. 154–159), tretiran kao tradicionalni motiv, potom se tri puta ponovi sa skraćenim prvim delom i proširenim drugim delom (t. 159–165), pri čemu se tretira kao melodijska linija, da bi se potom u narednom odseku, Grave (t. 174–179), ponovio još dva puta, bez silaznog pokreta naniže, tretiran kao pasaž sačinjen od razlaganja akorda. Napominjemo da je tokom celog navedenog segmenta vrlo izražena statičnost harmonije.

Primer 4
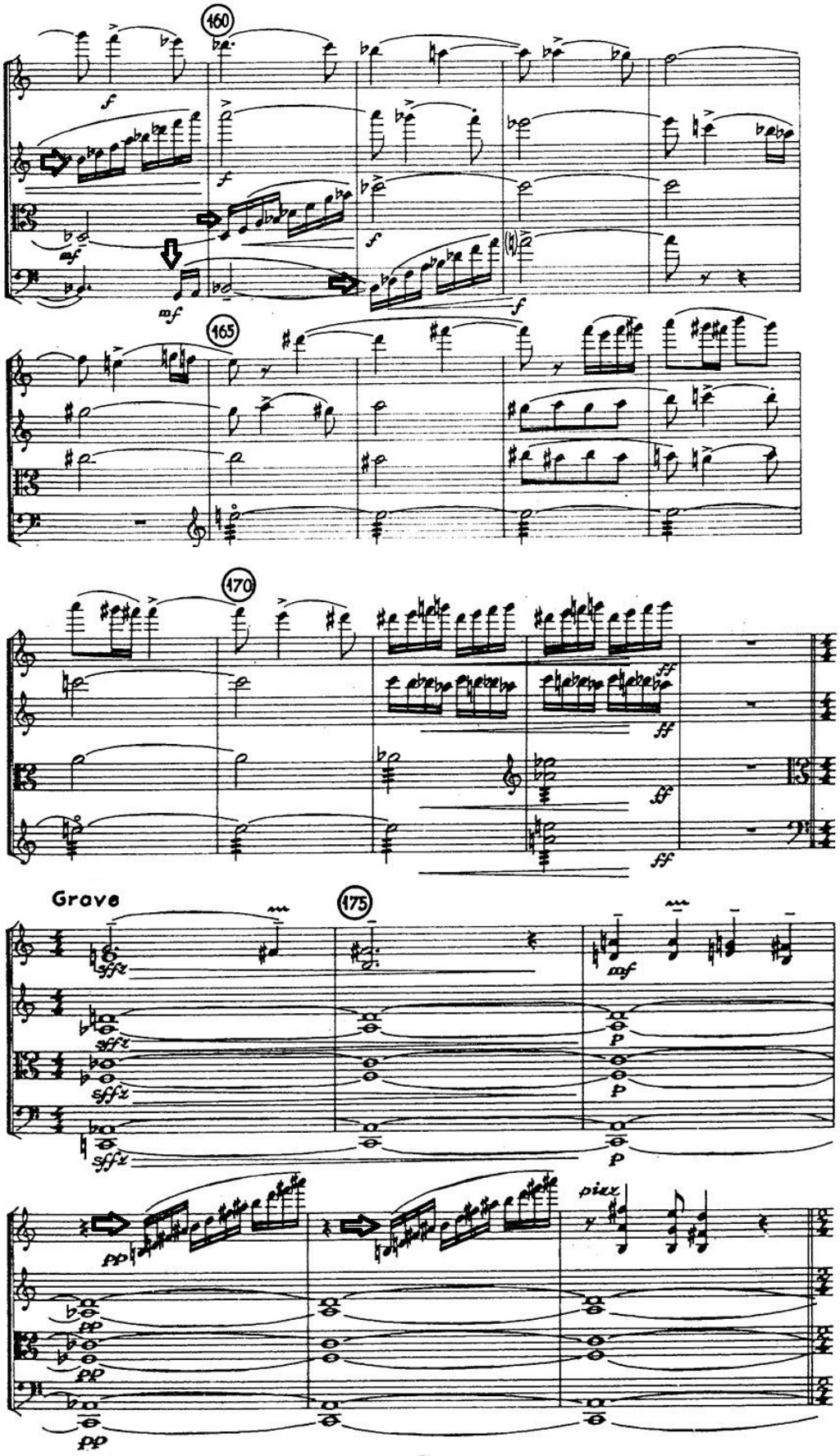
Josip Slavenski, Drugi gudački kvartet, I stav, t. 129–179, Allegro agitato marcato



(nastavak)



(nastavak)



Ostatak razvojnog dela (t. 180–236) protiče u radu sa prvom melodijsko-ritmičkom česticom (formiranom u t. 49), koja se pojavljuje kao duplo proširena, hromatizovani niz od šesnaest šesnaestina, pored kojeg promiče prva tema ovog stava, odnosno melodija pesme „Jano, Janke“ u cilju pripreme reprize, a čijim se uvođenjem narušava (pre svega harmonska) statičnost koja se javila u pređašnjem muzičkom toku.

U naredna dva stava, ovakvi postupci nisu uočljivi. Barem ne u istoj meri. Dok je lagani stav u potpunosti baziran na razvoju u čijoj je osnovi varijantno ponavljanje teme (koja se u svakoj svojoj pojavi različito harmonizuje, ili ornamentalno varira), u trećem stavu, rad sa fragmentom se svodi na ponavljanje pre svega ritmičkih čestica, dok njihova melodijska komponenta ostaje relativno slobodna, kao što je recimo slučaj od t. 125 do t. 129, gde se kroz deonice, na raziličitim tonskim visinama ponavlja motiv koji je uvek sačinjen od četvrtine, dve osmine i četvrtine. Budući da su tonske visine promenljive, kao i da je u pitanju relativno kratak segment stava, ne dobija se utisak statičnosti, koji bi mogao nastati kao rezultat rada sa melodijsko-ritmičkom česticom.

U Drugom gudačkom kvartetu, rad sa muzičkim fragmentima izveden je na dva načina. Jedan način je onaj koji poznajemo iz Prvog gudačkog kvarteta, koji se bazira na izgradnji linearnog toka putem ponavljanja, slobodnog kombinovanja i variranja fragmenata, a drugi predstavlja njihovo izolovanje, koncentrisanje na svaki fragment pojedinačno, ali tako da fragment uvek ostaje prepoznatljiv.

2.3. Treći gudački kvartet

Na neki način, Treći gudački kvartet (1928/30, 1936, 1938)[17] predstavlja logičan sled razvoja navedenih kompoziciono-tehničkih postupaka uočenih u prva dva kvarteta. Jednu od ključnih osobenosti ovog četvorostavačnog ciklusa čini radikalan otklon od tradicionalnih, odnosno klasičnih formalnih obrazaca i opredeljenje za aditivnu formu. Ona se javlja u svim stavovima, osim u drugom, laganom stavu koji je po formi trodel.

[17] Detaljnije o godini nastanka u: Ibid, 125.

Inspiracija folklornim, orijentalnim tipom instrumentalnog muziciranja je očigledna, ako imamo u vidu artikulaciju (odnosno tehničke napomene za izvođenje kao što su pizzicato, col legno i druge), kao i specifičan tip melodike baziran na orijentalnim lestvičnim obrascima u spoju sa ostinatima improvizacionog karaktera.[18] Muzički jezik karakteriše harmonska statičnost, uz pomoć koje se čuva „...karakterističan statičan folklorni harmonski identitet deonica",[19] čime se gubi funkcionalna zavisnost deonica koje se kreću unutar ograničenog tonskog prostora.[20] Taj ograničeni tonski prostor u Trećem kvartetu Slavenskog podrazumeva redukciju muzičkog jezika, gde se, postupnim putem, od tonalno centriranih dvanaest tonova hromatske lestvice i potom redukcije muzičkog jezika na dijatoniku dolazi do rada sa tonskim nizovima, kao poslednje tačke u redukciji muzičkog jezika u gudačkim kvartetima.

Forma prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta artikulisana je segmentacijom na tri linijske formacije[21] (t. 1–67, 73–142 i 176–248). Tokom prve linijske formacije dominira pentatonika. U pitanju su dva pentatonska niza između kojih postoji razlika u jednom tonu.[22] Najizraženija promena koja se javlja tokom prve linijske formacije predstavlja izmenu tonskog niza u deonici viole (koja izlaže prvu linijsku formaciju), a odnosi se na alterovanje jednog od tonova pentatonskog niza, odnosno promene tona a u ais. Završetak prve linijske formacije karakteriše pojava novih tonskih nizova odnosno narušavanje prvobitno postavljene pentatonike. Nešto slobodniji muzički jezik karakteriše drugu linijsku formaciju. U pitanju su relativno homogeni segmenti muzičkog toka koji se kreću u okviru pentatonskih i infrapentatonskih nizova, ili su u pitanju nizovi bazirani na istarskoj lestvici, ili (nalik) drugim orijentalnim lestvicama, ali se pojavljuju i segmenti tonalno centrirane dijatonike ili hromatike. U kratkom međustavu između druge i treće linijske formacije, muzički jezik se postepeno vraća nizovima baziranim na

[18] Cf. Zorica Makević, op. cit, 31–32.
[19] Ibid, 33.
[20] Cf. ibid.
[21] „Linijska formacija", odnosno „tematska formacija" je termin koji Eva Sedak koristi pri analizi ovog kvarteta, napominjući da ona „preuzima mesto, ali ne i funkciju teme". U: Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj...*, op. cit, 126.
[22] U pitanju su nizovi g-a-h-d-e u deonicama prve i druge violine i viole, odnosno c-d-e-g-a u deonici violončela.

pentatonici, odnosno istarskoj lestvici, (pored kojih figurira i dvanaestonski tonalitet), da bi početak treće linijske formacije (donekle u funkciji reprize prve linijske formacije) bio okarakterisan potpunim napuštanjem tonskih nizova i povratkom na dijatonski tonalitet. Iako se dijatonski tonalitet napušta vrlo brzo, Slavenski se ne vraća strogom radu sa tonskim nizovima kakav je postojao na početku stava, već zajedno figuriraju i tonski nizovi i tonalno centrirana dijatonika i hromatika. Na primer, od t. 194, kada se prekida dijatonski tonalitet, deonice prve i druge violine su centrirane in c, a deonice viole i violončela sadrže materijal izgrađen na pentatonskom nizu as-b-c-es, f. U deonici violončela, taj niz nestaje u t. 199, kada ona postaje centrirana in f. Od 206. takta, sve deonice „preuzimaju" navedeni tonski niz (as-b-c-es-f), da bi već od t. 207 deonice violina bile centrirane in c. U daljem toku stava, javlja se interesantan gest: kratak „bljesak" funkcionalne tonalnosti u t. 226 (kao vertikalno sazvučje pojavljuje se umanjeni septakord h, des, f, as).

Tabela 1

Tonski nizovi u I stavu Trećeg gudačkog kvarteta

Forma-cija	Takt	Deonica: tonski niz	Napomena/ promene tonskih nizova po deonicama	Tonalni centri/speci fičnosti/dru go
I	1–49	Vn I, II, Vl: g-a-h-d-e Vc: c-d-e-g-a	Dva pentatonska niza (razlika: tonovi c-h)	Tonalni centar in e
	50–61	-II-	-II-	Vl: ton a se menja u ais
	62–72	Vn I: infrapentatonika: des-es-ges Vn II, Vl, Vc: in c	od t. 66 Vc: istarska in c	
II	73–82	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis Vl: in cis Vc: in h/in fis	Vl: pojvaljuje se folklorna tonika u linijskoj formaciji – ton dis Vc: imitacija linijske formacije	Vn II: tonovi cis-e
	83–85	Vl: fis-gis-ais-cis-dis Ostale delnice isto		
	86–95	Vn I, II, Vc: e-fis-gis-h-cis	Vn II: Kompletna pentatonika se	

		Vl: in h	javlja samo u t. 86–87. Inače se pojavljuju tonovi cis-e	
	96–115	Vl: in gis Ostale deonice isto.	Vn II: -II- Vc: od t. 98 in gis. T. 109–119 tacet	
	116–122	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis Vl: in f Vc: in f (од т. 119)		
	123–133	Vn I: in a Ostale deonice isto	Vl, Vc: od t. 124 in d; od t. 132 in c	Vn I: niz a-h-cis$_1$-e$_1$-g$_1$-ais$_1$(b$_1$). Od t. 127: dodaje se ton h$_1$
	134–142	Vn I, II: e-fis-gis-h-cis Vl, Vc: in c		
	143–158	Vv I, II: in gis Ostale deonice isto		
	159–164	Vl, Vc: e-fis-gis-h-cis		Vn I, II: tacet Vl, Vc: deonice centrirane in e
	165–176	Vn I, II: istarska		Vn I, II: deonice centrirane oko b/des
III	177–193	in f: I VII | I---|-- IV III | IV---|---|---| I^6/IV | I | IV | V^6/$_5$ | IV | VII I | I^6 IV | I | IV--|---....	slobodna (imitaciona) polifonija, quasi fuga?	
	194–205	Vn I, II: in c Vl, Vc: as-b-c-es-f	Vc: od t. 199 in f	Vl, Vc: deonice centrirane in es
	206–213	Sve deonice: as-b-c-es-f	Vn I, II: od t. 207 in c	
	214–219	Sve deonice in b: I	Vl: od t. 218 in ges	Sastav akorda: b-f-c
	220–225	Vn I, II: c-d-a Vc: in f	Vl: od t. 220 tacet	
	226.	in c: VII^7	„bljesak"/	

			Čvorište	
	227–230	Vn I: in f Vn II: in c Vl, Vc: in b		
	231–245	Vc: in f Ostale deonice isto		
	246–248	in e: I		Sastav akorda: e-h-fis

U pogledu rada sa materijalom, rad sa fragmentima koji su tretirani poput ritmičko-melodijskih čestica nije očigledan, ali je prisutan. Linearna faktura ovog stava (pre svega tokom prve linijske formacije) sačinjena je od permanetnog premetanja ritmičkih čestica (dakle, postoji određen broj njihovih kombinacija), koje mogu i da se uzastopno ponavljaju. Melodijske čestice sa kojima se radi, u najvećoj meri kontroliše tonski niz na osnovu kojeg je instrumentalna deonica u datom trenutku izgrađena. Moguće je i da se i određeni upečatljivi melodijski pomaci povezuju sa određeni ritmičkim kombinacijama, naročito tokom prve linijske formacije.[23]

U drugom stavu nema radikalizacije kompoziciono-tehničkih postupaka kakvi se uočavaju u prvom stavu. Iako se tokom stava u pojedinim segmentima pojavljuju pentatonski nizovi (pre svega u deonici druge violine) i ostinantne „trake" (u deonici violončela), muzički jezik ovog stava je u potpunosti zasnovan na funkcionalnom tonalitetu, mahom dijatonski profilisanom (Ge-dur, ha-mol, gis-mol, cis-mol, Cis-dur). Relativno miran i odmeren tok ovog stava u obliku trodela (A 1–29, B 30–65, C 66–88) je naglo zaustavljen pred početak poslednjeg dela.

Rad sa materijalom ovog stava u potpunosti odgovara ranije opisivanom principu oblikovanja melodijske linije na bazi ponavljanja fragmenata sa njihovim variranjem.
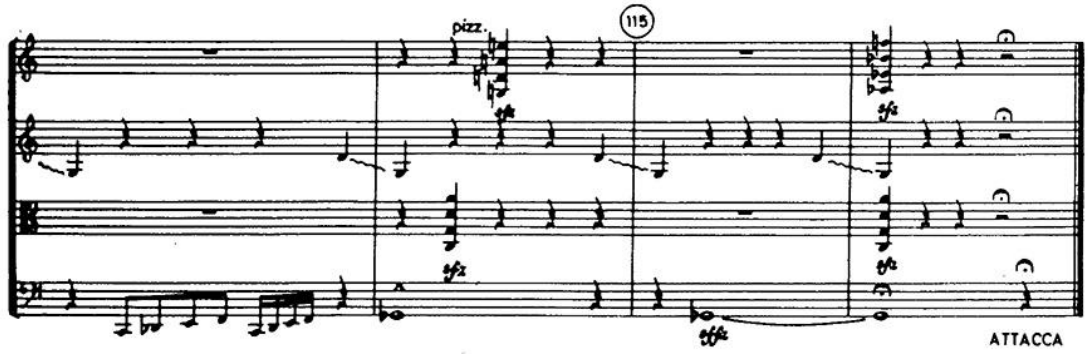
U trećem stavu uočavamo jasnu selekcija muzičkog materijala, odnosno, rad sa zadatim tonskim nizovima. Eva Sedak piše da se treći stav ovog kvarteta „...u

[23] Ističemo specifičnost završetka prve linijske formacije. Naime, ona se ne završava u isto vreme u svim deonicama, već se smena dve formacije odvija procesom isključivanja i uključivanja deonica. Takođe, specifičnost ritmičke komponente, ne samo tokom prve formacije, je u korišćenju određenog broja ritmičkih figura po nasumičnom sledu. U nekim deonicama te ritmičke figure trpe određene promene, a u nekim ostaju nepromenjene. O ovim problemima biće više reči u potpoglavlju 2.4. Šira analitička sagledavanja.

cijelosti odvija unutar jedinstvenoga zvukovnog prostora što ga određuju kvintna superpozicija i tonski niz sačinjen od dva orijentalna tetrahorda, od kojih je donji promenljiv (**c-h-as-g-f-e-des-c**, odnosno **c-h-as-g-fis-es-d-c**)".[24] Napominjemo da tonovi koji čine pomenutu „kvintnu superpoziciju" takođe pripadaju navedenom tonskom nizu. Budući da tonski niz gravitira oko tona g kao tonalnog centra, u ovom stavu se postiže svojevrsan spoj rada sa tonskim nizovima i tonalnog mišljenja, koje je u ovom slučaju svedeno na smenu tonike i subdominante. Identična slika opstaje i nakon modulacije, kada tonalni centar postaje ton c (t. 57), s tim što se nakon nje javlja smena akorada tonike i dominante, pa čak i povremenih bikordskih sazvučja sačinjenih od dominante i frigijskog kvintakorda. Sam kraj stava donosi koloristično „osveženje" naglim odstupanjem od tonskog niza i isto tako naglim zaustavljanjem motoričnog četvrtinskog pokreta u ovom stavu. Stav završava pojavom pedala na tonu ges u basu i pojavom dva simultana kvintna četvorozvuka od tonova c i as. Trebalo bi ukratko detaljnije razmotriti završno sazvučje ovog stava. Kada se uzme u obzir i postavka akorada, kao i registar u kojem su akordi postavljeni, na završetku trećeg stava uočavamo „akord sa visokim obeležavanjem", upravo onakav kako ovaj tip akorda opisuje Ludmila Ulehla, „...visoki tonovi akorada se sjedinjuju sa basovim tonom i formiraju jedinstven akord sa visokim obeležavanjem".[25] Kada tonove završnog sazvučja razložimo, dobijamo tonski niz od devet tonova, c, d, es, f, ges, g, as, a, b. Prva četiri tona čine molski tetrahord, dakle dijatonsku tvorevinu, dok od četvrtog tona, pa do kraja niza imamo uzastopne hromatske polustepene.

Primer 5

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, III stav, t. 113–116, Allegro fanatico



[24] Eva Sedak, „Gudački kvartet br. 3", u: Josip Slavenski, *Gudački kvartet br. 3*, Zagreb–Beograd, DSH–UKS, 10, 1984.
[25] Ludmila Ulehla, op. cit, 274.

Do krajnjeg stepena radikalizacije muzičkog jezika u njegovom svođenju na tonske nizove, kao i radikalizacije tretmana tematskog materijala dolazi u poslednjem, četvrtom stavu ovog kvarteta. Ceo stav je tonalno centriran in a i odvija se pretežno na tonici. Tokom celog stava protiče ostinantni, vibrirajući sloj, a reč je o „...repetitivnom uzorku, u istodobno tri različita ritamska sloja...".[26] Iako to naizgled nije uočljivo, ukupan tonski prostor ovog ostinata čini tonski niz g-a-h-c-des-es (odnosno g-a-b-c-d od t. 170). Tokom stava se u nekoliko navrata pojavljuju linijske formacije, većinom u takozvanom balkanskom molu, ali njih čini specifičnim upravo njihovo razlikovanje u odnosu na polazni tonski niz ostinatnog sloja (razlika se više odnosi na rad sa materijalom, što ćemo razmotriti nešto kasnije, nego na sadržaj tonskih nizova). Isprva, tonski niz ostinantnog sloja deli tri zajednička tona sa linijskom formacijom. Potom su u pitanju četiri, a zatim pet zajedničkih tonova, da bi nakon promene tonskih nizova u t. 170 broj zajedničkih tonova ponovo bio četiri. Takođe, zajednički je i njihov tonalni centar – svi nizovi su centrirani in a.

Tabela 2

Tonski nizovi u IV stavu Trećeg gudačkog kvarteta

Ostinantni sloj:	in a: - g-a-h-c-des-es (podloga koja traje tokom celog stava, a postepeno se formira od t. 1 do t. 55) - od t. 170 ton h se menja u b i ton des u d (niz: g-a-b-c-d; gubi se ton es)	
Formacija:	Deonica	Niz
t. 77	Vl: balkanski mol in a	c-dis-e-fis-g
t. 88	Vc: -II-	c-dis-e-fis-g-a
t. 116	Vc: -II-	-II-
t. 129	Vc: balkanski mol in a	a-h-c-dis-e-fis
t. 148	Vn I, Vl, Vc: balkanski mol in a	a-h-c-dis-e-fis-g
t. 170	Vc: in a	a-b-cis-d-es-fis-g
t. 203–204: završni sazvuk e-h		
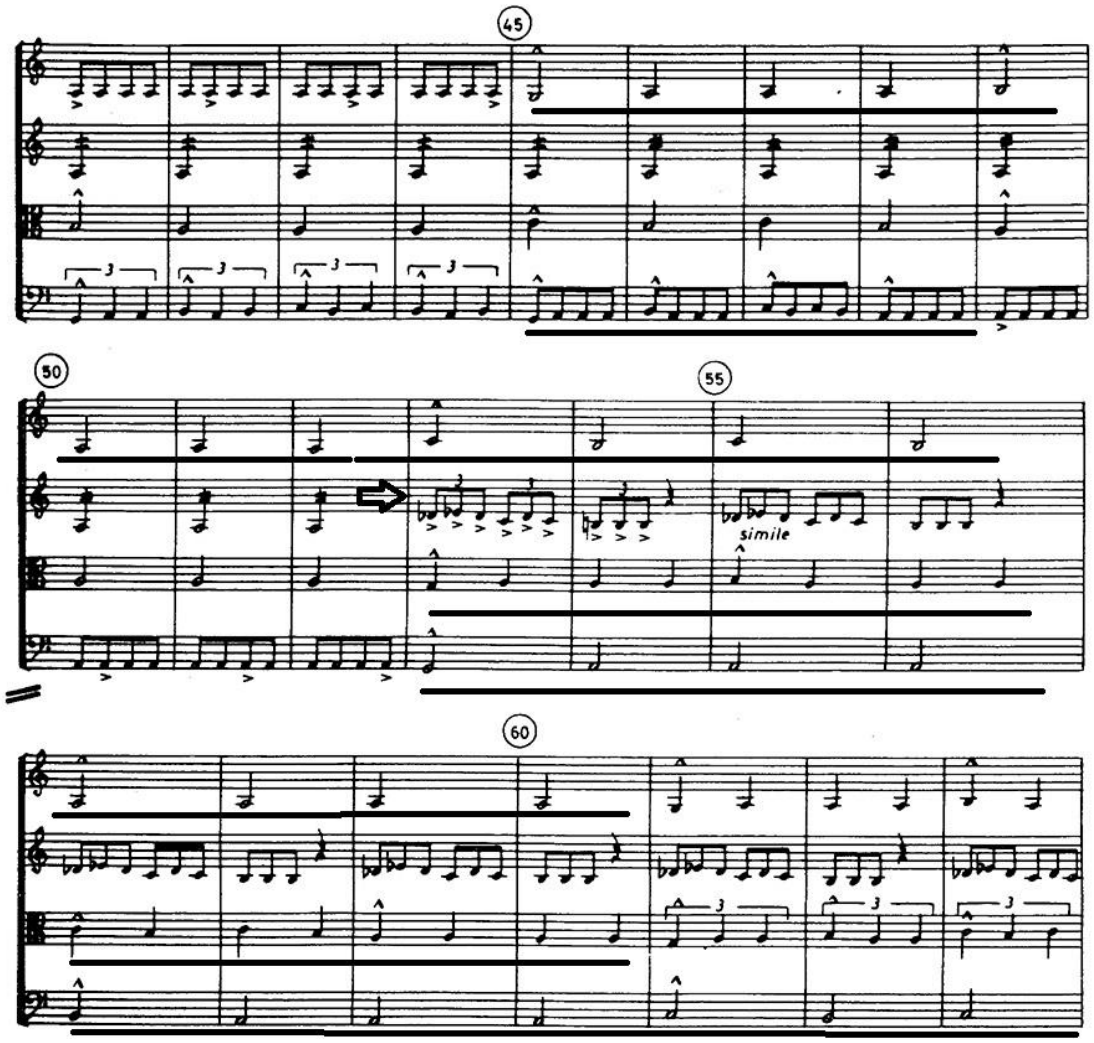
U pogledu rada sa materijalom, čini se da su ostinantni sloj i linijske formacije koncipirane suprotno. Dok repetitivnost u potpunosti vlada principom oblikovanja i toka ostinantnog sloja, linijske formacije kao da iznova i iznova donose nov materijal, građen evolutivno, gotovo bez bilo kakvih naznaka repetitivnosti. Još

[26] Eva Sedak, Gudački kvartet br. 3... op. cit, 11.

jedna specifičnost repetitivnosti ostinantnog sloja se ogleda i u činjenici da je on izgrađen po principu ponavljanja fragmenata, tretiranih kao melodijsko-ritmičke čestice (kao da su u pitanju repetitivni modeli!). Uočljiva su dva. Jedan koji se uspostavlja kao osnovna pulsirajuća čestica, baziran na prva četiri tona niza (g-a-h-c), čija se melodija ne varira, već se njegova dinamičnost, u smislu pokretljivosti, ostvaruje stalnim diminuiranjem i augmetntiranjem njegovih ritmičkih vrednosti. Drugi je statičniji u odnosu na prvi i baziran je na poslednja četiri tona niza (h-c-des-es). Kao i kod prvog, njegova melodijska komponenta je statična, odnosno ne varira se, ali se, za razliku od prvog ovaj ne varira ni ritmički, a ni metrički.

Primer 6

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, IV stav, t. 41–63, Allegro rustico



Tokom stava, ova dva fragmenta se dele, potom međusobno prožimaju, da bi se drugi fragment, kako stav odmiče, izgubio. U ovom stavu je uočljiv i specifičan odnos prema folklornom uzorku. Materijal koji se pojavljuje na početku stava i gradi repetitivni uzorak u tri ritmička sloja, u stvari predstavlja različite augmentirane verzije teme crnogorskog ora. Na taj način, postepenim diminuiranjem materijala, dolazi se do navedene teme tek u t. 160, u deonici violončela.

2.4. Šira analitička sagledavanja

Nadogradnja analitičkog pregleda gudačkih kvarteta bi, uz sumiranje, trebalo da upotpuni do sada stečenu sliku o kompoziciono-tehničkim postupcima primenjenim u njima.

Već smo pomenuli da harmonski jezik počiva na logici „tehnike proširene tonalnosti", prema Kohouteku. Detaljnije objašnjenje, naročito kada je u pitanju jezik Prvog gudačkog kvarteta, odnosi se na tretman hromatske lestvice, odnosno na upotrebu svih hromatskih tonova, bez pojave nekog specifičnog razrešenja i, budući da tonovi ove lestvice nisu podređeni nekoj dijatonskoj lestvici, izbor između enharmonski ekvivalentnih tonova je određen u datom trenutku logičnim sledom tonova.[27] Pored izjednačavanja svih dvanaest tonova, u okviru ovako shvaćene proširene tonalnosti, može da opstaje i određeni tonalni centar, odnosno tonika.[28] Takođe smo zaključili da je to slučaj i kod Slavenskog. No, postoje i specifičnosti koje kompozitor unosti kao deo svog ličnog pečata. Budući da se sam sistem, odnosno muzički jezik baziran na dvanaestonskoj lestvici, odlikuje izrazitom fleksibilnošću, on je sposoban da u sebe integriše dijatonsku melodiju folklorne provenijencije, bila ona citirana ili napisana „u duhu" folklora. Drugim rečima, svaki eksperiment koji se pojavljuje u gudačkim kvartetima i na kojem god planu da se pojavljuje, pojavljuje se unutar propustljivog, ali integrišućeg sistema. Tako na primer, zajedno mogu da figuriraju i dijatonska melodija folklornog karaktera zajedno sa razloženim fragmentima alikvotnog niza, budući da su sadržani unutar propustljivog ali i

[27] Cf. Ludmila Ulehla, op. cit, 258. Razlikujemo dvanaestonsku lestvicu, kao hromatsku lestvicu od dvanaestonskog niza, koji se kao metod koristi u dodekafonskoj muzici. Autorka navodi upotrebu ove lestvice kao jedne od ključnih odlika „modernog stila", navodeći da njegovi konzervativniji predstavnici pored dvanaestonske lestvice zadržavaju i neke principe dijatonske lestvice.
[28] Ibid.

integrišućeg, odnosno asimilujućeg sistema kao što je (modernistički) dvanaestonski tonalitet. Verovatno se na taj način odvija proces koji Bojan Bujić naziva ujedinjenje prizvuka „...južnoslavenskog folklornog idioma sa kompozicionim procesom jednog dijela tadašnje evropske avangarde".[29] U postepenoj evoluciji od dvanaestonske lestvice, odnosno modernističkog tonaliteta ka radu sa tonskim nizovima, stepen pomenutog ujedinjenja, bolje reći asimilovanja, dostiže novi nivo. Tumačeći arhetipske slike u delima kao što su *Haos*, *Sonata religiosa* (1919–1925) i *Simfonija Orijenta*, muzikolog Milena Medić navodi da je „Slavenskovo okretanje ka davnoj muzičkoj prošlosti, ka orijentalnim i egzotičnim lestvičnim sistemima, ka modusima i napevima balkanskog podneblja, regulisano [je] arhetipskim predstavama. Pomenuti lestvični sistemi ne samo što su izraz arhetipskog, [...] već istovremeno imaju ulogu pomoćnih tradicionalnih regulativa u koncepciji nove zvučnosti...".[30] Odnosno, kako na drugom mestu objašnjava, u XX veku, „...era umetnosti kao izraza nadomeštena je erom umetnosti kao konstrukcije. U slučaju Slavenskog, arhetipsko je istovremeno prasloj modernog".[31] Iako nećemo zalaziti u probleme vezane za arhetipske slike, pokušaćemo da pažljivije osmotrimo koji je odnos arhetipskog i modernog u gudačkim kvartetima. Ako arhetipsko u sebi sadrži određene lestvične sisteme koji vode poreklo iz folklora, a arhetipsko je kod Slavenskog u osnovi modernog, odnosno u gudačkim kvartetima arhetipsko postaje osnova umetnosti kao konstrukcije, to onda znači da se, kod Slavenskog, njegov „matični muzički jezik", odnosno muzički folklor, asimiluje unutar novih (kasnije naučenih) kompozicionih tehnika. Ovaj princip je uočljiv već u tehnikama primenjenim u Prvom gudačkom kvartetu. U Trećem gudačkom kvartetu, muzički folklor kao materijal na kojem se „izvodi" konstrukcija (odnosno arhetip koji se nalazi „ispod" modernih tehnika), manifestovan je upotrebom tonskog niza baziranog na određenoj folklornoj (pentatonskoj, istarskoj, orijentalnoj) lestvici, ali, samo poreklo tog niza prestaje da bude bitno, jer je podređeno novoj, „neodgovarajućoj" kompozicionoj

[29] Bojan Bujić, „Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog", *Muzikološki zbornik*, sv. XIV, Ljubljana, 1978, 74.
[30] Милена Медић, „Архетипске слике Јосипа Славенског", у: Христина Медић (ур.), *Музички талас*, бр. 4–6, Београд, Clio, 1995, 106.
[31] Ibid, 102.

tehnici. Drugim rečima, ostaju samo (folklorni) tonski nizovi, kao tonski materijal sa kojim se radi, (na način koji ćemo temeljnije razmotriti kasnije – na primeru Trećeg gudačkog kvarteta), dok sam folklor (kao izvorni kontekst ovih tonskih nizova i njihovo fluidno označeno) biva asimilovan.

Budući da smo pominjali da je u opusu Slavenskog muzički folklor praosnova novih kompozicionih tehnika, dodajemo da je, prema rečima Mirjane Živković „...interes za folklor, koji je izbio u prvi plan Slavenskovog stvaralaštva, bio samo deo njegovog interesovanja za prirodni fenomen zvuka uopšte".[32] Iako Slavenski nije teoretizovao metode svog kompozitorskog rada, na osnovu ovog citata zaključujemo u kolikoj meri je on tragao za novim (a to u ovom slučaju znači osobenim) zvukom preko folklora koji je bio potpuno ugrađen u njegovu svest. Odnosno, folklor je za Slavenskog bio polazna tačka gotovo svake muzičke inovacije: „Dok se u zapadnim evropskim školama za modernu muziku na časovima slobodne kompozicije uči kako moderna melodija treba da se oslobodi starih šablona i veštački se pravi modulativna (u tome se ide čak do svih 12 hromatskih polustepena), osim toga, da melodiju treba oslobađati svih šablona simetričkih ritmova i ritmičkih jedinica, dotle naši kompozitori imaju ogromnu prednost za formiranje svojih melodija u prirodnom uticaju narodnih melodija".[33] Prema tome, muzički folklor ne samo što je praosnova modernog kod Slavenskog, već u njegovom opusu on predstavlja upravo polje koje postaje nepresušni istraživački prostor. Ali, postavlja se pitanje šta se sa tim prostorom (ako je on već osnova, ili praosnova) dešava tokom procesa komponovanja.

Jedan način asimilacije folklora (koji smo već obrazložili) vrši se putem upotrebe dvanaestonskog tonaliteta, koji predstavlja sistem koji istovremeno propušta i folklornu dijatoniku i kombinatoriku tnskih visina zasnovanih na alikvotnom nizu. Ali, postoje i drugačiji načini asimilacije, koji se uočavaju posmatranjem kasnijih muzičkih praksi.

Da bismo razumeli drugačije načine asimilacije, moramo da imamo u vidu da muziku međuratnog konstruktivističkog ekspresionizma, posleratne avangarde,

[32] Mirjana Živković, „Folklorno i avangardno u muzici Josipa Slavenskog", u: Mirjana Živković, *Interakcija*..., op. cit, 23.
[33] Mirjana Živković, „Muzički folklor u studijama Josipa Slavenskog", u: ibid, 77.

američke eksperimentalne muzike i minimalizma čine manifestacije „antidijalektičkog pokreta" u muzici XX veka.[34] Odnosno, uspostavlja se veza između međuratnog konstruktivizma i određenih manifestacija posleratnog modernizma. A budući da u gudačkim kvartetima postoji rezoniranje sa konstruktivističkim ekspresionizmom, čini se da je moguće da se u njima pronađu naznake nekih osobina posleratnog modernizma. Kako se dalje navodi, „...ovaj [antidijalektički] pokret predstavlja sinonim za sve [radikalno – prim. M. B.] modernističke prakse u muzici XX veka".[35] Zaključak da je antidijalektički pokret sinonim za sve modernističke prakse XX veka potvrđen je činjenicom da „...Mertens piše o nekim opštim mestima modernističke ideologije [...] kao što su zamenjivanje koncepta dela konceptom procesa – što je [...] rezultiralo iz apsolutne autonomije dela".[36] Prema tome, svojstva „...visokog muzičkog modernizma...", jesu „izjednačavanje muzičkog materijala i njegova neutralizacija, ili, odsustvo svake ideje o hijerarhiji materijala...".[37] Naglašavamo da se navedena svojstva visokog modernizma anticipiraju upravo u vreme međuratnog konstruktivizma. Upravo je to ključna odlika kompozicionog procesa Slavenskog, koji postaje izrazito važan u Trećem gudačkom kvartetu, gde su svi materijali bazirani na određenim nizovima folklorne provenijencije. Drugim rečima, bez obzira da li je reč o materijalu folklorne provenijencije ili ne, izjednačavanje svih materijala (među njima i onih folklornih) se odvija po principu neutralizacije upotrebom određene kompozicione tehnike (dvanaestonski tonalitet, rad sa tonskim nizovima, rad sa materijalom i drugo).

Budući da smo ustanovili kakva je povezanost muzičkog folklora i novih kompozicionih tehnika (folklor kao [pra]osnova novog) u delima Slavenskog, postavlja se pitanje mesta folklorau najširem smislu, u procesu oblikovanja dela, na primeru gudačkih kvarteta. Pre toga, moramo da imamo u vidu da su, u procesu oblikovanja dela, Slavenskom neimanentne „...objektivizacija i radikalizacija

[34] Cf. Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2010, 32. Termin „antidijalektički pokret" u muzici XX veka, koji predstavlja suprotnost tradicionalnoj dijalektičkoj muzici, autorka je preuzela od Vima Mertensa (Wim Mertens), u: Wim Mertens, *American Minimal Music*, London, Kahn & Averill, New York, White Plains, Pro/Am Music Resources Inc., 1983.
[35] Marija Masnikosa, *Orfej...*, op. cit, 32.
[36] Ibid.
[37] Ibid, 33.

kompozicionog postupka [a one se] mogu [se] utvrditi na samom kraju kvartetskog opusa".[38] Isto tako, „Različite manifestacije predoblikovanja muzičkog toka posledica su traganja za novim formama zvukovnosti, a ne rezultat primene tehnike ili sistema".[39] Prema tome, uočavamo proces predoblikovanja kao posledicu traganja za novim formama zvukovnosti, u čijoj je osnovi folklor. Odnosno, uočavamo lanac (ne nužno uzročno posledičnih odnosa) koji počinje od upotrebe muzičkog folklora, koja je u funkciji traganja za novim formama zvukovnosti, iz koje proizlazi sklonost prema procesu predoblikovanja.

Proces predoblikovanja se javlja kod Slavenskog kao neka vrsta „stranog tela" (pre svega u vidu tehnike koju on poznaje), a u gudačkim kvartetima, naročito u Trećem, ima ulogu svesne kontrole slobodnog muzičkog toka baziranog na folkloru. Samim tim, folklor nema oblikotvornu funkciju, a proces predoblikovanja se svodi na predodređivanje skupova tonskih visina i skupova ritmičkih jedinica i njihovo kombinovanje (ars combinatoria), što ćemo posmatrati na primeru Trećeg gudačkog kvarteta. Taj vid organizacije muzičkih parametara se postavlja isključivo kao spoljni faktor kontrole muzičkog toka.

Ako se u Trećem gudačkom kvartetu proces predoblikovanja uvodi kao princip kontrole muzičkog toka, pitanje procesa oblikovanja dela se dodatno usložnjava. Džonatan Kramer (Jonathan Cramer), pokušavajući da definiše različite oblikotvorne principe u muzici, uvodi principe „linearnosti" i princip/načelo „nelinearnosti", definišući linearnost kao „...determinisanje nekih karakteristika muzike u skladu sa implikacijama poteklih od ranijih događaja u delu", dok je nelinearnost definisao kao, „...determinisanje nekih karakteristika muzike u skladu sa implikacijama poteklih od principa ili tendencija koje rukovode celo delo ili neki njegov odsek".[40] U skladu sa tim, linearno vreme, po Kramerovom mišljenju

[38] Игор Радета, „Елементи конструктивизма у гудачким квартетима Јосипа Славенског", у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 199.

[39] Ibid. Princip predoblikovanja podrazumeva da se celokupni razvoj kompozicije predstavlja već na njenom samom početku. U: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 161.

[40] Jonathan Cramer, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988, 20. Autor napominje da su linearnost i nelinearnost komplementarni procesi koji se u određenom delu pojavljuju u različitoj meri i različitim kombinacijama i na osnovu njihovog prisustva definiše se stil i forma kompozicije. Takođe, linearnost je okarakterisana kao procesivna (processive), a nelinearnost kao neprocesivna

predstavlja „...temporalni kontinuum koji je stvoren putem niza sukcesivnih događaja, pri čemu su kasniji događaji implicirani ranijim", dok je nelinearno vreme „...temporalni kontinuum ostvaren putem principa koji [spolja – prim. M. B.] rukovode određenim delom".[41] Kako autor zaključuje, tokom XX veka muzika je postepeno postajala sve manje linearna, a kao razlozi za sve učestaliju pojavu nelinearnosti u muzičkom toku navode se dva velika uticaja: uticaj muzike nezapadnih kultura i uticaj razvoja tehnologije za snimanje zvuka.[42] Po našem mišljenju, neke naznake nelinearnosti javljaju se i u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog.

Razmotrićemo šta podrazumeva nelinearnost. Prema rečima autora, (Kramera), „Segment modernističke estetike u muzici bio je i istraživanje toliko velikih zastoja (engl. consistencies), da mogu da zaustave kretanje (engl. forward motion) kompozicije kroz vreme".[43] Najranija manifestacija takvih „zadržavanja" jeste statičnost harmonije koja se sreće u delima Kloda Debisija (Claude Debussy), ili Igora Stravinskog (Игорь Федорович Стравинскӣ), a odnosi se na statične segmente muzičkog toka unutar kojih nema naznake pokreta napred, to jest, nema integralnog oblikovanja elemenata fakture kao konstantne podloge za smenu harmonija, već se određeni parametri izoluju, zaustavljaju i tretiraju kao izolovani entiteti.[44] Interesovanje za taj vid statične harmonije poteklo je od postepenog porasta interesovanja kompozitora za muziku udaljenih zemalja koja se razvijala

(nonprocessive). Kramerov termin linearnosti razlikujemo od pojma linearnosti u fakturnom smislu i vezujemo ga za tonalnu muziku. U tom smislu linearnost označava prisustvo kauzalne logike između elemenata koji čine tonalni muzički jezik i koja (kao i tonalitet) postoji gotovo nezavisno od različitih kompozitorskih praksi.

[41] Ibid.

[42] Cf. ibid, 43.

[43] Ibid, 43–44.

[44] Cf. ibid, 44. Napominjemo da, iako se harmonski tok zaustavlja, to ne znači da se parametar harmonije zanemaruje. Na primer, Stravinski u *Posvećenju proleća* namerno poseže za složenijim akordskim sklopovima, u odnosu na tradicionalne kvitntakorde, budući da sa tradicionalnim kvintakordima ne bi mogao da dobije željeni efekat. Cf. Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century – a Study of its Elements and Structure*, (transl. by Stephen Taylor), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, 37–38.

nezavisno od zapadnoevropske muzike.[45] A poznato je da su Slavenskog privlačile „muzike“ udaljenih zemalja.

Takođe, Kramer piše da je „razvoj uređaja za snimanje, ali i reprodukciju zvuka, doveo je do oslobađanja muzike od 'ritualizovanog ponašanja'“ koje se odnosi na odlazak na koncert, što je uticalo na „...unutrašnje uređenje slušnog iskustva“.[46] Odnosno, „...radio aparati, gramofonske ploče i kasete dozvoljavaju slušaocu da uđe u i izađe iz kompozicije po svojoj volji (naročito danas, uz razvoj digitalne tehnologije, prim. M. B.)“.[47]

U vezi sa stvaralaštvom Slavenskog, više nas zanima onaj prvi vid prodora nelinearnosti u muziku, koji se, da parafraziramo, odnosi na izolovanje određenih parametara i njihovo tretiranje kao zasebnih etniteta što prouzrokuje harmonsku statičnost, odnosno statičnost muzičkog toka. Budući da su naznake nelinearnosti najuočljiviije u Trećem gudačkom kvartetu, dalji tekst će u najvećoj meri biti njemu posvećen.

U analitičkom pregledu Trećeg kvarteta, spomenuli smo da je muzički tok, prvog stava sačinjena od permanentnog premetanja ritmičkih čestica, pri čemu je moguće njihovo uzastopno ponavljanje. Ali, ukoliko posmatramo raspodelu materijala po deonicama, otkrivamo izrazito visok stepen determinisanosti kombinacija ritmičkih čestica.

Počećemo od deonice viole, u kojoj je izložena prva linijska formacija. Neperiodični tok ove deonice sačinjen je od osam osnovnih ritmičkih kombinacija i pet izvedenih diminucijom ili oduzimanjem ritmičkih jedinica, ili kombinacijom ove dve vrste rada sa materijalom (v. tabelu 3).

Svaka od ovih osam osnovnih ritmičkih kobinacija zapravo predstavlja jednu ritmičku česticu. Redosled njihovog izlaganja (bilo da su u pitanju osnovne ili

[45] Jonathan Cramer, op. cit, 44. Kao primeri, navode se uticaji muziciranja gamelan orkestra sa Jave na Debisija, kao i posezanje za nelinearnim, orijentalnim smislom za vreme u *Pesmi o zemlji* (*Das Lied von der Erde*) Gustava Malera (Gustav Mahler).

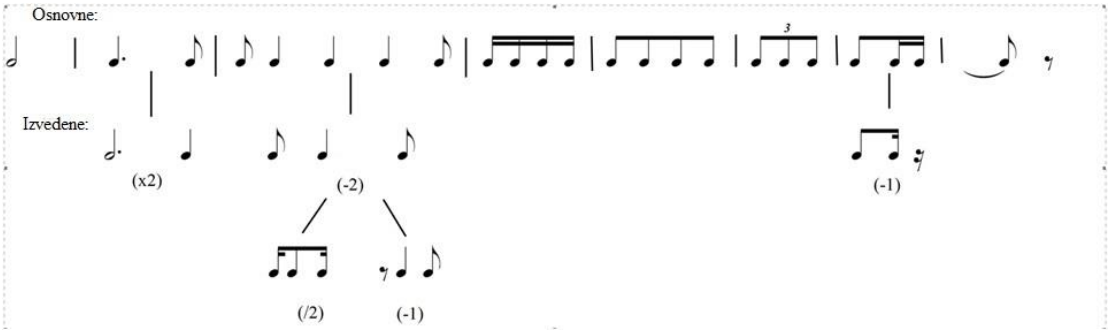
[46] Ibid, 45

[47] Ibid. Autor napominje da je razvoj tehnologije uticao i na pitanja kontinuiteta i diskontinuiteta u muzičkom toku. Termini kontinuitet i diskontinuitet ne treba da se poistovete sa terminima linearnost i nelinearnost, ali oni svakako mogu da se dovedu u vezu.

izvedene čestice) je proizvoljan, a moguće je i da se uzastopno ponavljaju.[48] One ne moraju da budu vezane za određene tonske visine, odnosno grupe tonskih visina. To je pre svega zbog toga što su tonske visine tokom prve linijske formacije kontrolisane pomoću tonskog niza zasnovanog na pentatonskoj lestvici. Već ovakvom analizom deonice viole tokom prve linijske formacije uočavamo različito, odvojeno predoblikovanje tonskih visina i ritmičkih grupa. Drugim rečima, imamo dva osnovna parametra tona (visinu i trajanje) koji se, kako Džonatan Kramer objašnjava, tretiraju kao izolovani entiteti, čime se kretanje kompozicije (modernistički) zaustavlja. Ali, ovde nema dostizanja nelinearnosti muzičkog toka, budući da je on izgrađen po principu ars combinatoria. Budući da linearnost nije u potpunosti ukinuta, Treći gudački kvartet može da se postavi na liniju dela kojima se anticipira nelinearni muzički tok. No, pre bilo kakvih zaključaka, razmotrićemo i ostale deonice. Napominjemo da se u deonicama prve i druge violine i deonici violončela tokom prve linijske formacije javljaju čitmičke čestice koje se ne javljaju u tabeli ritmičkih kombinacija.

Tabela 3

Ritmičke kombinacije u I stavu Trećeg gudačkog kvarteta, deonica viole
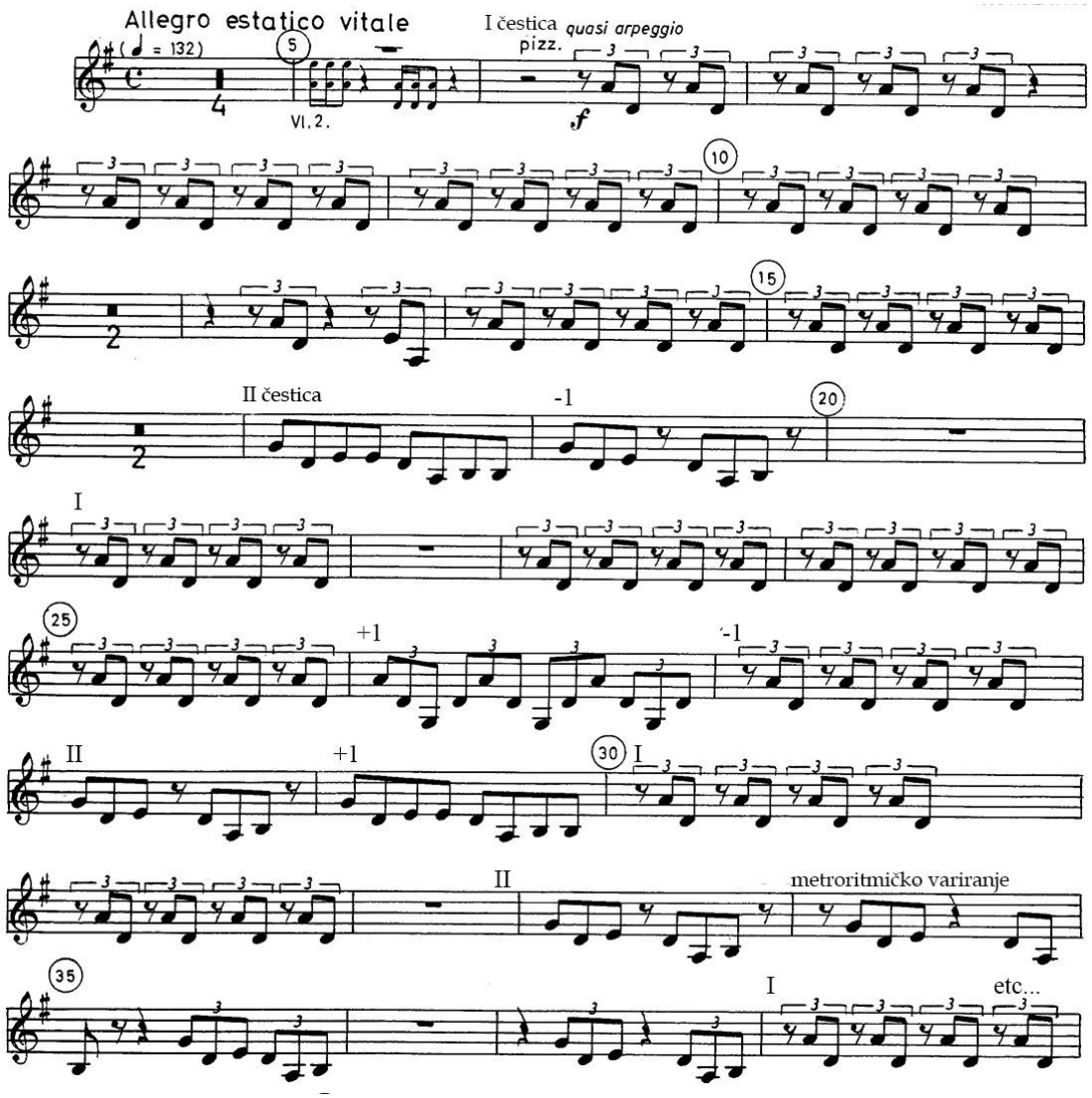


U deonici prve violine, od 6. takta radi se sa dve ritmičke čestice: prva ritmička čestica, koja se sastoji od triole sa izostavljenom prvom osminom, u ukupnom trajanju od jedne jedinice brojanja i druga ritmička čestica se javlja od 18. takta, sastoji se od osam osmina, u ukupnom trajanju od jednog takta. Smena ove dve čestice je neperiodična. Rad sa ovim česticama uglavnom se svodi na metroritmičko variranje, koje je najočiglednije u uvek različitom broju ponavljanja jedne čestice; ili je trajanje pauze između dva ponavljanja čestice različito; ili se

[48] Ovaj princip permanentnog premetanja ritmičkih čestica analogan je principu oblikovanja melodijskih linija kakav smo uočili još u Prvom gudačkom kvartetu.

pomera akcenta unutar čestice; ili se dodaju, odnosno oduzimaju ponovljeni tonova u čestici (obratiti pažnju na tonske visine unutar druge čestice u primeru 7).

Primer 7

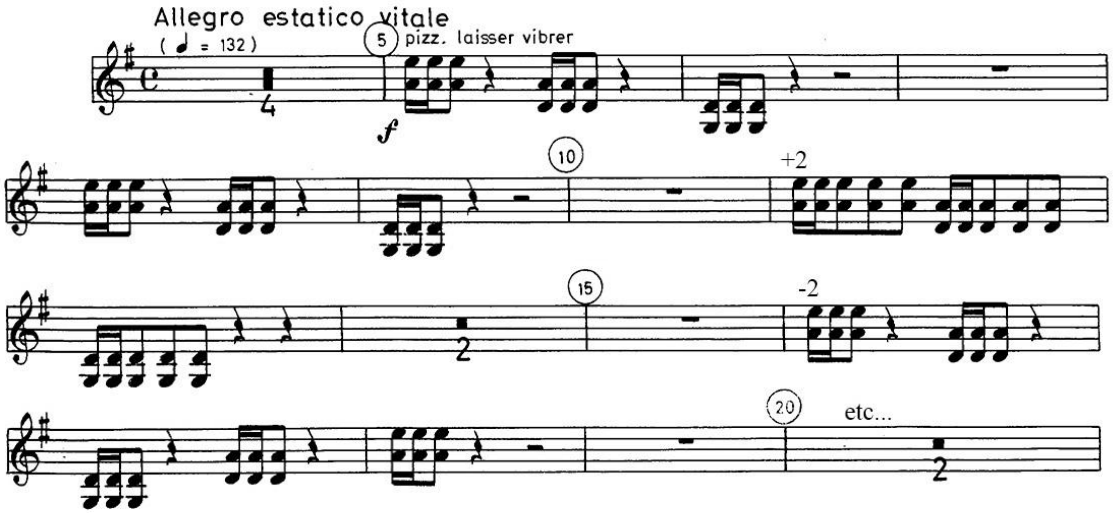
Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, I stav, t. 1–38, Allegro estatico vitale, deonica prve violine



Identičan slučaj je i u deonici druge violine. Jedna ritmička čestica sastoji se iz dve šesnaestine, osmine i četvrtinske pauze i traje pola takta. Može biti proširena sa još dve osmine na mestu četvrtinske pauze. Drugim rečima, rad sa ovom česticom zasnovan je na dodavanju ili oduzimanju dve ritmičke jedinice.

Primer 8
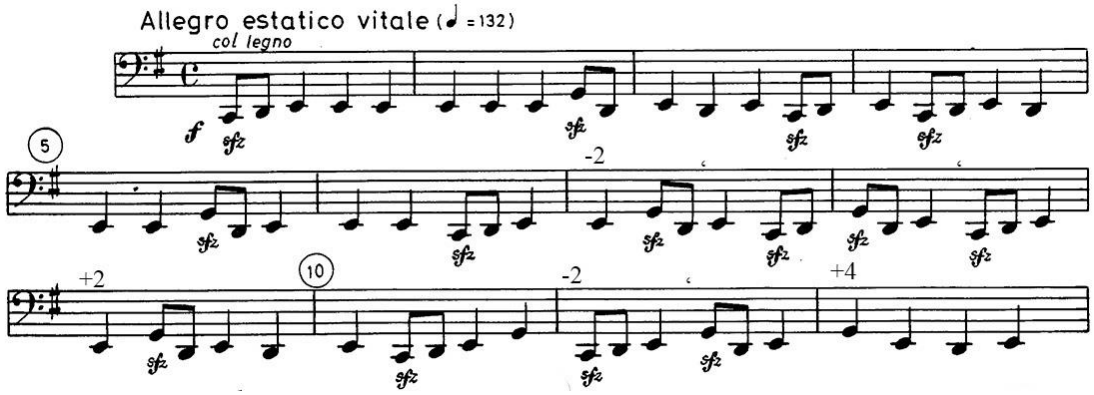
Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, I stav, t. 1–20, Allegro estatico vitale, deonica druge violine



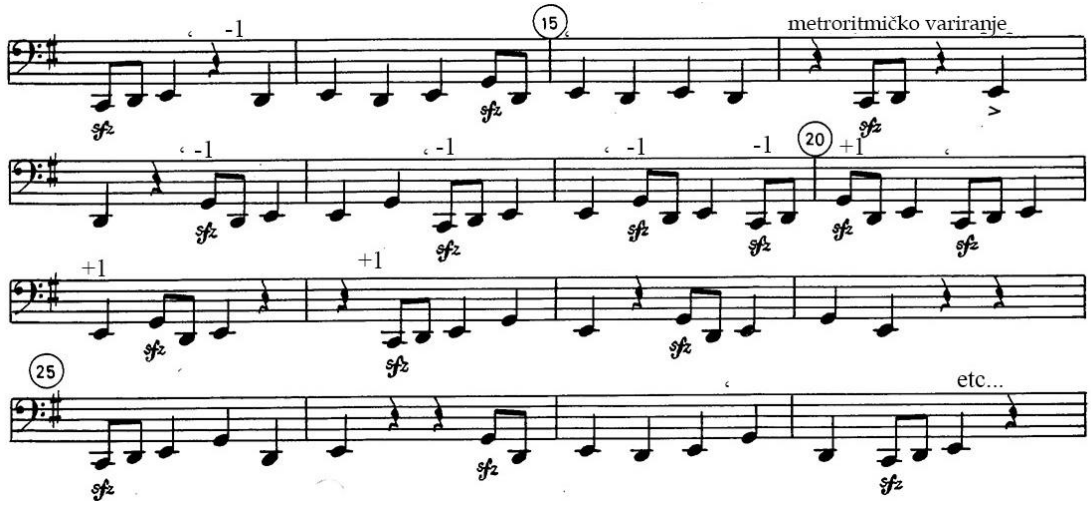
Donekle specifična deonica violončela sačinjena je od jedne čestice u trajanju od jednog takta, sačinjene od tri četvrtine i dve osmine koje se uvek javljaju u paru. Najupečatljiviji aspekt rada sa ovom ritmičkom česticom jeste stalna promena mesta para osmina u taktu, koja nije periodična. Takođe, principi metroritmičkog variranja, dodavanja i oduzimanja tonova su prisutni i ovde, pre svega u vidu zamene nekog od tonova pauzom.

Primer 9

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, I stav, t. 1–20, Allegro estatico vitale, deonica violončela
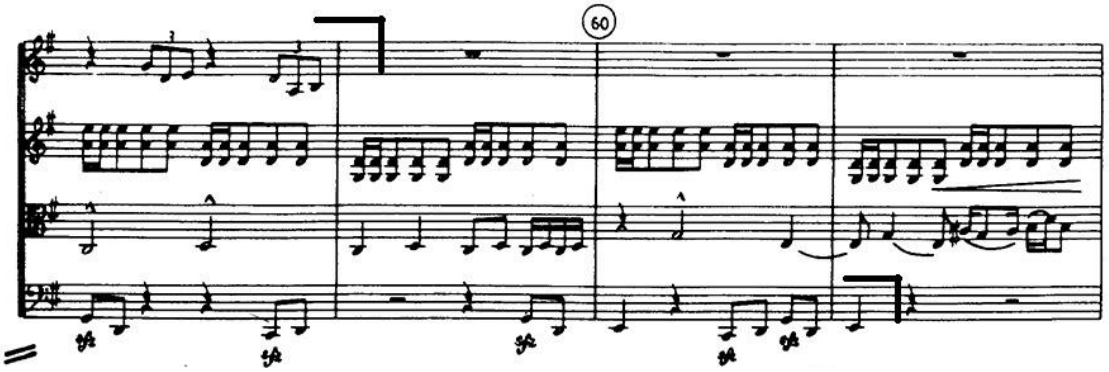


(nastavak)
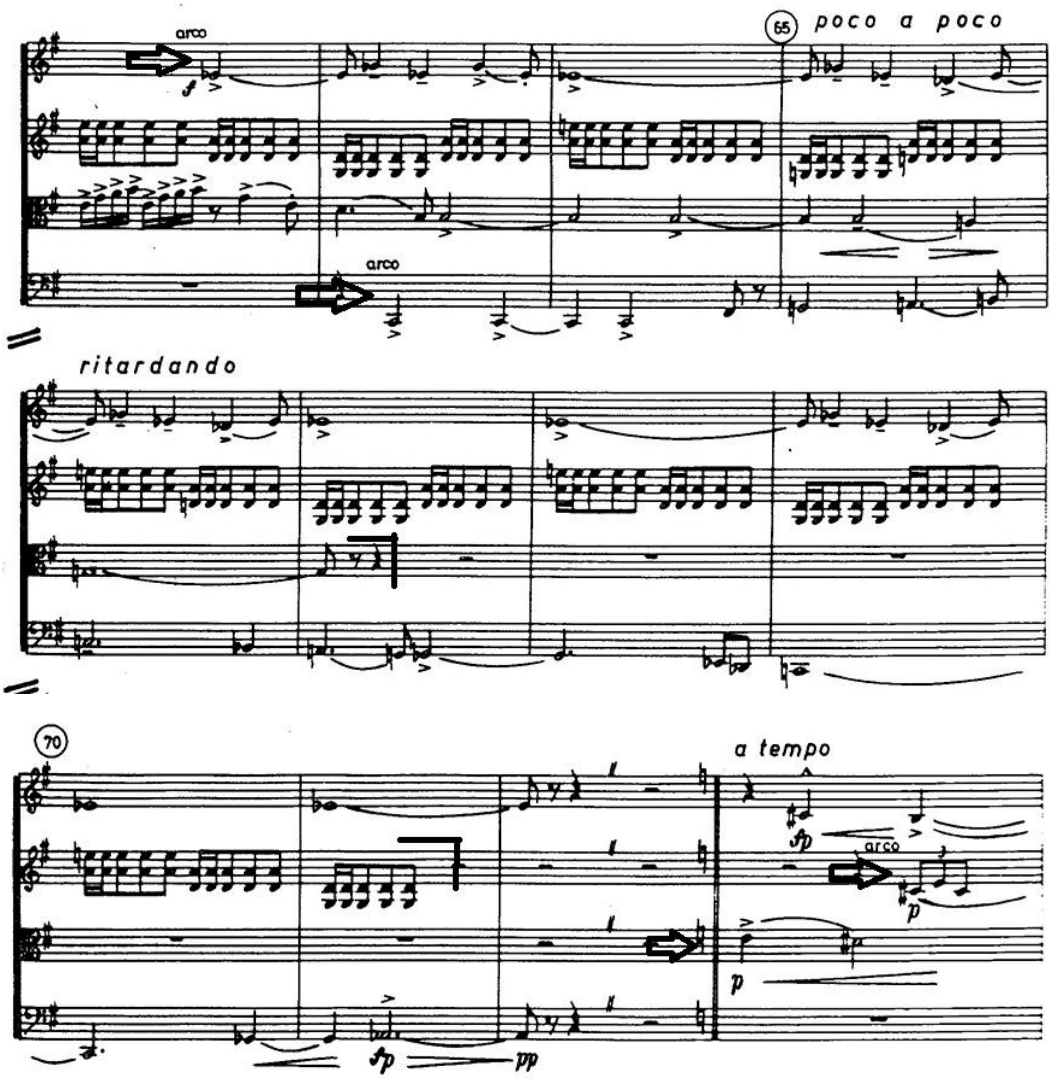


Interesantno je na koji način ovako izgrađene deonice bivaju u interakciji tokom „vezivnih segmenata“ aditivne forme. Kraj prve linijske formacije odvija se između 58. i 72. takta, u svakoj deonici u različito vreme. Prvo u deonici prve violine (t. 58), potom u deonici violončela, (t. 61), zatim deonici viole (t. 67) i konačno u deonici druge violine (t. 71). Svaka od deonica u različito vreme otpočinje drugu formaciju, odnosno počinju pripreme druge formacije u vidu napuštanja početnog tonskog niza, što će biti obeležje druge linijske formacije. Ona isprva počinje u deonici prve violine (t. 62), zatim u deonici violončela (t. 63), dok im se deonice druge violine i viole priključuju od 73. takta. U 72. taktu, javlja se cezura, na osnovu koje jasno graničimo prvu i drugu linijsku formaciju.

Primer 10

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, I stav, t. 58–72, Allegro estatico vitale



(nastavak)
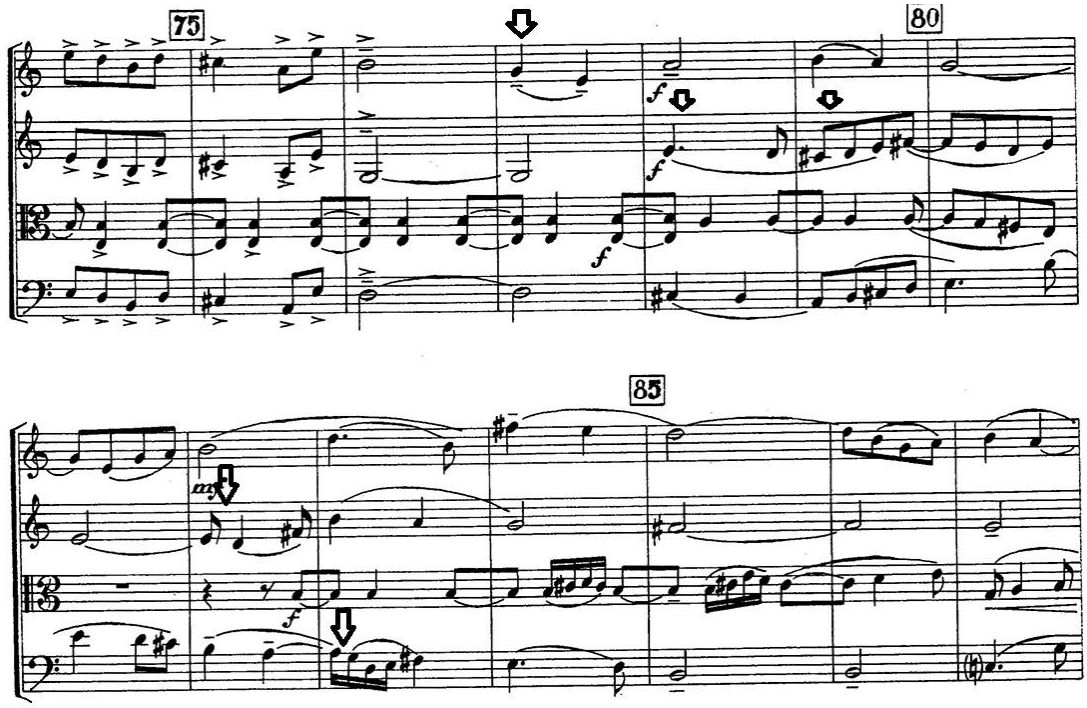


Specifičnost druge linijske formacije (kao i njenih priprema) jeste da se deonica prve violine i violončela oblikuje na način deonice viole (preuzima se osam osnovnih i pet izvedenih ritmičkih čestica), dok je u deonici druge violine rad sa česticom identičan onom iz prve formacije. Čestica je u ovom slučaju triola u ukupnom trajanju od jedne jedinice brojanja. Tek od treće formacije (t. 177), u svim deonicama se koristi princip ritmičkih kombinacija kakav je prvobitno postojao samo u deonici viole.

Preteča ovakvog načina rada sa materijalom, naravno, na daleko rudimentarnijem nivou, uočljiva je već u drugoj temi drugog stava Prvog gudačkog kvarteta. Naime onaj, prema rečima Eve Sedak, „manje izrazit dio" druge teme sastoji se iz pet kratkih ritmičko-melodijskih floskula čijim se premetanjem i

preoblikovanjem gradi tok teme. Ali, tu još uvek ne postoji sistemsko sprovođenje ovakvog rada sa materijalom.

Primer 11

Josip Slavenski, Prvi gudački kvartet, II stav, t. 74–87, Allegro balcanico

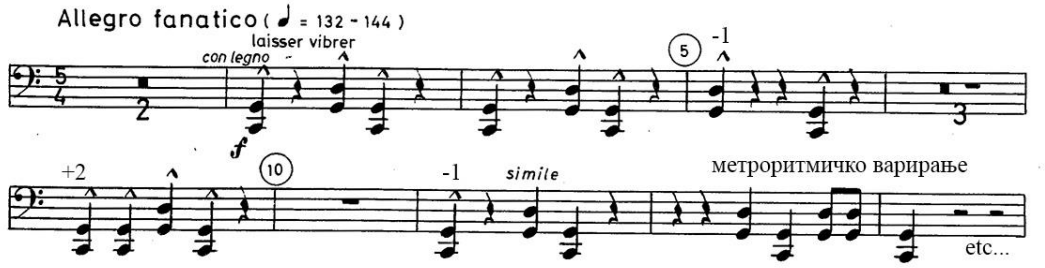


Iako je drugi stav Trećeg gudačkog kvarteta izgrađen od identičnih ritmičkih kombinacija kao što je i prvi, ovom prilikom ćemo ga ostaviti po strani, budući da su kompozicioni-tehnički principi izgradnje ovog stava bliski tradicionalnim principima, o čemu svedoči i činjenica da je stav po formi trodel, a u pogledu muzičkog jezika korišćen je tradicionalni dur-mol sistem.

Tokom trećeg stava ovog kvarteta, prethodno opisani princip rada sa određenom ritmičkom česticom uočljiv je u deonici violončela. U pitanju je čestica koja se sastoji od pet jedinica brojanja, u trajanju od jednog takta, a tokom stava se dodaju, to jest dupliraju ili oduzimaju ritmičke jedinice, odnosno, zamenjuju se pauzama.

Primer 12

Josip Slavenski, Treći gudački kvartet, III stav, t. 1–13, Allegro fanatico, deonica violončela



Specifičnost rada sa ritmičkom komponentom uočljiva je i u poslednjem, četvrtom stavu. Na trenutak ćemo da zanemarimo linijske formacije koje se u toku ovog stava javljaju i koncentrisaćemo se na ostinantni, vibrirajući sloj. Bilo koji, kako ga Eva Sedak naziva, „ritamski sloj" zapravo predstavlja jednu od augmentacija teme crnogorskog ora. Ukoliko augmentacije nema (npr. deonica viole, t. 29), tema ora nije izložena u celini, odnosno izložena su njena prva četiri takta. Jedino celovito izlaganje teme crnogorskog ora bez ritmičkih promena je u deonici violončela od t. 160, na samom kraju stava, odnosno celog kvarteta. Ove (pre svega) ritmičke modifikacije teme donekle asociraju na proces postepenog uveličavanja i izoštravanja neke supstance posmatrane pod mikroskopom (ili možda pre nebeskog tela posmatranog kroz teleskop). U svakom slučaju, bez modifikacije melodije, odnosno parametra tonskih visina, ali sa vrlo jasno uočljivim izmenama parametra ritma, Slavenski nas, tokom stava postepeno približava svom folklornom uzorku – temi crnogorskog ora. Prethodno opisani način na koji Slavenski radi sa folklornim uzorkom je ustvari način na koji on koristi proces predoblikovanja kako bi kontrolisao muzički tok.

Vratićemo se sada na našu tezu da se u Trećem gudačkom kvartetu razvija nelinearno oblikovan muzički tok. Konstatovali smo da je uslov za kreiranje statičnog, odnosno nelinearnog muzičkog toka, statičnost harmonije. U ovde razmotrenim stavovima (prvom, trećem i četvrtom), statičnost harmonije je očigledna.[49] Tokom prvog stava, harmoniju, u onom tradicionalnom smislu te reči, karakteriše sled slučajnih vertikala (slično prvom stavu Prvog gudačkog kvarteta),

[49] Iako ih ne spominjemo u ovom trenutku, harmonski statična mesta se pojavljuju i u prva dva kvarteta. Naročito ističemo prvi stav Drugog gudačkog kvarteta, segment od t. 132 do t. 179.

koji je nastao kao proizvod relativno dugačkih segmenata, baziranih na tonalno centriranom tonskom nizu ili dvanaestonskoj lestvici (sa izuzetkom početka treće formacije). Tokom trećeg stava javljaju se svega dve harmonske funkcije (I-IV), a tokom četvrtog samo jedna (I, mada je, zbog krajnjeg stepena radikalizacije muzičkog jezika u ovom stavu diskutabilno govoriti o funkcijama).

Drugi uslov jeste tretiranje muzičkih parametara kao izolovanih entiteta, a time se postiže harmonska statičnost. U prethodno izloženoj analizi, uočili smo odvojen tretman parametara tonskih visina i ritma. Drugim rečima, parametar tonskih visina je (nezavisno) kontrolisan tonskim nizovima, dok je parametar ritma (isto tako nezavisno) kontrolisan upotrebom određenih ritmičkih kombinacija (u prvom i trećem stavu), odnosno postepenom diminucijom (u četvrtom stavu). Očigledno da je u pitanju svesno „parametarsko mišljenje“[50], koje se često udružuje sa principom nelinearnog oblikovanja muzičkog toka. Ovde treba napomenuti da parametarsko mišljenje ne znači nužno ukidanje kauzalnosti muzičkog toka, to jest, da se parametarsko mišljenje može uočiti i u linearnom muzičkom toku. U tom smislu, gudački kvarteti poseduju elemente nelinearnosti, iako kauzalna logika muzičkog toka nije potpuno ukinuta (to se ogleda u interakciji između tonaliteta i tonskog niza, i pre svega, to se odnosi na tonalnu centriranost tonskih nizova), što potvrđuje stav da se gudački kvarteti ipak nalaze na liniji dela koja anticipiraju nelinearno oblikovana ostvarenja radikalnog modernizma, koja će nastati posle Drugog svetskog rata, i u kojima se doslednom primenom parametarskog mišljenja potpuno ukida kauzalna logika.

Još neka od tumačenja kompozicionog procesa Slavenskog se mogu pronaći ukoliko se izmestimo izvan vremena kompozitorovog života. Naime, Eva Sedak tumači poziciju Josipa Slavenskog u istoriji muzike kao „pomaknutu“, navodeći da „Otpor uobičajenim normama i modelima glazbenog mišljenja vlastita kulturnog okružja i vremena, te nedovoljna definiranost novih skladateljskih postupaka što ih je naslućivao poslijedovali su time da u doba nastanka ovaj opus nije bio prihvaćen kao dovoljno praktičan i uporabiv prijedlog napretka. Pomaknut u odnosu prema

[50] Pod parametarskim mišljenjem podrazumeva se izolovanje i posebno tretiranje muzičkih parametara. Cf. Johnatan Cramer, op. cit, 44.

prevladavajućim tendencama glazbenog razvoja koji ga je okruživao, takvu je 'pomaknutu' poziciju zadržao i kasnije, kad je najveći dio po Slavenskovom naslućene budućnosti glazbe postao stvarnost".[51] Rukovođeni ovom tezom Eve Sedak, pokušaćemo da uočimo neke od vizionarskih elemenata u gudačkim kvartetima (naročito u Trećem gudačkom kvartetu), pokušavajući da pronađemo paralele između kompoziciono-tehničkih sredstava koje je u kvartetima primenio Slavenski i teorijskih objašnjenja kasnijih kompozitorskih poetika.

Iznećemo jedan iskaz Karlhajnca Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen) koji se odnosi na probleme tradicionalnog rada sa materijalom: „...sva muzika do tog istorijskog momenta, čak i Vebernova [Anton fon Webern], je bila stvarana upotrebom određenih figura (Gestalten), objekata kao što su tema ili motiv, a onda je taj objekat transformisan, variran, transponovan, ponavljan sekventno, čak dovođen do raspada ili dalje razvijan, u muzici posle 1951. postojao je izražen princip nefigurativne kompozicije. [...] Postalo nam je veoma jasno da je način na koji su zvuci organizovani bio najvažniji aspekt, a ne neka naročita figura koja se pojavila u određenom trenutku. [...] Betovenova [Ludvig van Beethoven] Peta simfonija je uvek uzimana za primer: postoji samo jedna figura koja se ponavlja sve vreme. Posle 1950. postojali su uvek novi objekti prikazani u istom svetlu...".[52] Način na koji se postiže princip upotrebe uvek novih objekata u istom svetlu, po Štokhauzenovom mišljenju jeste oblikovanje muzičkog tok putem „tačaka" i „grupa". Tačke predstavljaju individualne tonove, zvukove i pauze.[53] Mana muzike pisane na taj način je u tome da muzika „...postaje veoma monotona, zato što, težnja da se postigne razlika između elemenata postaje nešto zajedničko svim elementima".[54] Grupa podrazumeva „određeni broj tonova, do sedam ili osam, koji može da se izdvoji u

[51] Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj*..., op. cit, 16–17. Autorka preciznije određuje Slavenskovu „pomaknutu" poziciju preko tumačenja kompozitorovog odnosa prema savremenim tendencijama muzike između dva svetska rata: krizi tonaliteta, pojavi neo-stilova i eksperimentima u oblasti nedeterminisanog zvuka. U pogledu Slavenskovih „eksperimenata sa zvukovnošću", odnosno Slavenskovog stava prema, u najširem smislu, tumačenju samog fizikaliteta zvuka, primećujemo sličnost sa delatnošću Čarlsa Ajvza (Charles Ives) koga je još u detinjstvu otac „...ubedio da nema pravila u muzici, da je ceo zvučni svet slobodan za eksperimentisanje". U: Paul Griffits, *Modern Music*, A concise history from Debussy to Boulez, New York, Thames and Hudson, 1986, 54–55.

[52] Karlheinz Stockhausen, „Points and groups", in: Karheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music, Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie*, London – New York, Marion Boyars, 1989, 41–42.

[53] Cf. ibid, 38.

[54] Ibid, 39.

bilo kom trenutku. I oni moraju da imaju najmanje jednu zajedničku karakteristiku. [...] To može biti tembr ili dinamika".[55]

Razmatrajući ritmičke kombinacije uočene u prvom stavu Trećeg gudačkog kvarteta, uočili smo da postoji izvesna sličnost između njih i Štokhauzenovih grupa. Naravno, ritmičke kombinacije, odnosno čestice bi, ako bismo ustanovili nekakvu vezu između njih i grupa, bile njihova veoma rudimentarna preteča, pre svega zato što kod Slavenskog proces predoblikovanja služi pre svega kao „spoljni faktor" kontrole muzičkog toka, a „prisustvo nagonskog u smislu paganske čulnosti, spontanosti i elementarnosti", kako je to opisala Marija Bergamo, time nikako nije narušeno. Samim tim što je predoblikovanje „spoljni faktor kontrole", nema ni sistemskog sprovođenja pomenutih ritmičkih kombinacija (pre svega, mislimo na tretman deonica prve i druge violine i violončela tokom druge i treće formacije u prvom stavu). Ali one (ritmičke kombinacije) u Trećem gudačkom kvartetu ipak postoje. One sadrže uglavnom od dve do šest tonskih visina objedinjenih zajedničkim parametarima na osnovu kojih bismo mogli da ih svrstamo u grupu (neka su to, za početak, tembr i dinamika). Isto tako, možemo da uočimo postepen razvoj, od odstupanja od klasičnog rada sa materijalom, ka melodijsko-ritmičkoj čestici, pa do ritmičkih kombinacija, gde svaka podrazumeva određenu grupu tonskih visina.

Jedan problem sa ovim tumačenjem predstavlja činjenicu da se Štokhauzenove grupe pre svega odnose na grupisanje tonskih visina. Ako bismo prihvatili hipotetički stav da se pomoću ritmičkih kombinacija u Trećem gudačkom kvartetu formiraju određene grupe tonskih visina, dolazimo i do drugog problema ovog tumačenja. Drugi problem se odnosi na međusobno diferenciranje grupa, budući da se grupe tonova unutar ritmičkih kombinacija, razlikuju samo po broju tonova i izboru ritmičkih vrednosti. Zapravo, izbor ritmičkih vrednosti, odnosno, u najširem smislu ritam bi bio jedini parametar na osnovu kojeg bi mogle da se diferenciraju grupe tonskih visina.

[55] Ibid, 40. Štokhauzen navodi da grupe koje imaju jednu zajedničku karakteristiku predstavljaju slabe grupe. Što je više zajedničkih elemenata, to je grupa jača.

Pomenute ritmičke kombinacije, kao i način rada sa njima možda bi pre odgovarao konceptu ritmičkih karaktera Olivijea Mesijana (Olivier Messiaen), opet, u vidu rudimentarne preteče, pre svega kada je u pitanju dodavanje i oduzimanje tonova (to jest ritmičkih jedinica) unutar određenih ritmičkih kombinacija, odnosno čestica. Mislimo pre svega na upotrebu „...ritmova sa dodatim vrednostima, ritmova koji povećavaju vrednosti ne samo u smislu klasične augmentacije, nego i za određene vrednosti manje ili veće od dvostruke...".[56] Tako, „...produžavanjem ritmičkih vrednosti postiže se neobaveznost, nepravilnost, ležernost ritmičkog, a time i metričkog toka".[57]

Još jedna paralela između Slavenskog i Mesijana postoji zbog toga što „...se bit Mesijanove glazbe može uočiti posve nezavisno od sustava koji ostaje samo unutrašnji skladateljski regulativ".[58] Slično je i kod Slavenskog – svaki element predoblikovanja, odnosno redukcije muzičkog toka koji uočavamo relativan je u odnosu na samu bit dela i on je samo „spoljni faktor" (spoljni u odnosu na muzički tok, a unutrašnji u odnosu na kompozitora) kontrole muzičkog toka.

Pozabavićemo se i nekim tumačenjima oblikotvornih principa. Jedna od krajnjih posledica parametarskog mišljenja jeste i Štokhauzenova moment-forma: „Kada određene karakteristike ostaju konstantne neko vreme – muzičkom terminologijom, kada zvukovi zauzimaju određeni registar, ili ostaju u opsegu jedne dinamike, ili održavaju određenu prosečnu brzinu – onda se odvija moment. To može da bude ograničen broj akorada u pogledu harmonije, ili intervala između tonskih visina u pogledu melodije, ograničenje trajanja u domenu ritmičke strukture, ili tembrova u instrumentaciji. I kada se ove karakteristike iznenada promene, počinje novi momenat. Ako se menjaju sporo, novi momenat nastaje dok trenutni momenat još uvek traje".[59] Dalje, Štokhauzen navodi „Stepen promene je karakteristika koja može da se komponuje, baš kao što se komponuju karakteristike muzike koje se menjaju. Mogu da komponujem pomoću serija stepena promene, ili da ih nazovemo stepenima obnove. Onda mogu da počnem od bilo kog muzičkog

[56] Mirjana Veselinović, op. cit, 274.
[57] Ibid.
[58] Nikša Gligo, op. cit, 55.
[59] Karlheinz Stockhausen, „Moment-forming and momente", u: ibid, 63–64.

materijala i pratim obrazac promene i vidim kuda taj obrazac vodi, od nultog stepena promene do definisanog maksimuma".[60] Postoje i tri ključne grupe momenata: M-momenti, koji se u najširem smislu odnose na melodiju, K-momenti (od nemačkog Klang) koji se odnose na kvalitet zvuka, komponente složenog zvuka kao što su različiti tembrovi, zvučni spektri, akordi, homofonija i, D-momenti koji se odnose na trajanje (od nemačkog Dauer), odnosno oni koji se odnose na principe merenog trajanja.[61]

Primetili smo razvoj parametarskog mišljenja u gudačkim kvartetima Slavenskog, ali, u kojim segmentima on može da se razume i postavi kao preteča moment-forme? Vratićemo se na prvu linijsku formaciju prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta. Ustanovili smo da su parametar tonskih visina i parametar ritma uređeni odvojeno. Ali, ako se setimo analize ritmičkih kombinacija, odnosno čestica po deonicama, zaključujemo da tokom prve linijske formacije imamo četiri potpuno izolovano tretirana fakturna sloja. I upravo bi ti slojevi mogli da se posmatraju kao preteča momenta. Odnosno, tokom prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta možemo da posmatramo postepeno sjedinjavanje tih slojeva, ako bi proces sjedinjavanja mogao da se u određenoj meri poistoveti sa Štokhauzenovim stepenom promene. Na to se nadovezuje činjenica da postoji „neuzglobljenost" slojeva kada je u pitanju kraj prve linijske formacije. Kako smo naveli, tokom svake deonice se u različito vreme okončava jedan muzički tok i isto tako u različito vreme počinje drugi muzički tok (prvi odgovara prvoj linijskoj formaciji, a drugi drugoj). Jedini trenutak objedinjavanja deonica jeste cezura koja se pojavljuje i služi kao zvanična granica između prve i druge linijske formacije.

Tokom druge linijske formacije uočavamo promenu koja se odnosi na „prebacivanje" ritmičkih kombinacija iz deonice viole u deonicu prve violine i violončela, dok se u deonici druge violina nastavlja (analogno radu tokom prve formacije) sa upotrebom jedne ritmičke čestice (doduše ne iste kao u prvoj formaciji).

---

[60] Ibid, 64.

[61] Cf. ibid, 65–66. Melodija u najširem smislu podrazumeva bilo kakvu linearnu organizaciju zvuka, kao što je prema Štokhauzenu pojava heterofonije ili glisanda. Dve ključne karakteristike muzičkog toka koji se formira putem D-momenta jesu tišina i polifonija. Važno je napomenuti da momenti mogu da se prožimaju, odnosno da tokom jednog dominantnog momenta postoje i karakteristike nekog drugog.

Dakle, promena se odnosi na činjenicu da sada postoje tri objedinjena sloja. Smena prve i druge formacije je donekle analogna Štokhauzenovom opisu postepene smene dva momenta. Drugim rečima, kontrast između prve i druge linijske formacije odnosi se na činjenicu da se desila smena dva (relativno) različita „stanja".

Nešto drugačija situacija se dešava na prelazu između druge i treće linijske formacije. Deonica druge violine kao da se tek od 133. takta uključuje u drugu formaciju. Tek tada se i tu javljaju sve druge ritmičke kombinacije koje su u drugim deonicama već uveliko prisutne. Taj gest najavljuje treću linijsku formaciju, koja dolazi kao nagla promena. Opet, imamo smenu dva „stanja", koja odgovara smeni dva momenta. Dok smo imali rad sa tonskim nizovima, odnosno dvanaestonskim tonalitetom i folklrnim lestvicama tokom prve, odnosno druge linijske formacije, kao signal početka treće formacije, javlja se polifoni (u tradicionalnom, kontrapunktskom smislu) odsek, koji, iako je nastao od ritmičkih kombinacija (prvobitno iz deonice viole) biva objedinjen, u smislu jedinstva fakturnih slojeva, dijatonskim tonalitetom (upliv Kramerovog principa linearnosti). Mi smo u ovom stavu pratili put postepenog (pre svega fakturnog) ujedinjenja deonica. Jedinstvo deonica opstaje do kraja stava iako se funkcionalni dijatonski tonalitet ubrzo po početku treće linijske formacije gubi.

Preteča koncepta momenta, koja se uočava u trećoj formaciji prvog stava Trećeg gudačkog kvarteta je donekle neutemeljena. Pronašli smo je u smeni dva različita „stanja" koja je zasnovana pre svega na promeni fakture između segmenata aditivne forme. Iz toga zaključujemo da preteča koncepta momenta može da se uoči u bilo kojoj smeni različitih faktura koje se nalaze u različitim segmentima aditivne forme.

Važnost ovih zapažanja ogleda se u činjenici da oni mogu da se interpretiraju kao posledica odsustva kauzalne logike „unutar" muzičkog toka u prvom, trećem i četvrtom stavu Trećeg gudačkog kvarteta, čime je posredno dokazano prisustvo Kramerovog principa nelinearnosti u muzičkom toku ova tri stava u Trećem gudačkom kvartetu. A ukidanje monopola kauzalne logike u muzici XX veka otvorilo je nove puteve razvoja zapadnoevropske umetničke muzike.

3. MUZIČKI IDENTITET JOSIPA SLAVENSKOG

Do sada smo se uglavnom bavili muzičko-teorijskim, odnosno analitičkim sagledavanjem gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog, pa bi sada trebalo da se postave teze za njihovu kontekstualizaciju. U uvodu smo već postavili neke od smernica, kada je u pitanju stvaralaštvo Slavenskog uopšte i, one su se uglavnom odnosile na definisanje prirode ekspresionizma koji se u Slavenskovim delima manifestuje. Kroz analizu kvarteta, otkrili smo veoma širok spektar pojava koje se odnose pre svega na primenjena kompoziciono-tehnička sredstva, odnosno oblikotvorne principe. Drugim rečima, kroz analizu tri kvarteta, uočen je veliki broj naizgled raznorodnih, ali veoma tesno povezanih elemenata.

Pokušaćemo, pre svega, da još jednom ispitamo istovremeno, „dvosmerno" rezoniranje Slavenskog sa ranim, revolucionarnim ekspresionizmom sa jedne strane, odnosno međuratnim konstruktivističkim ekspresionizmom sa druge. Pored toga, pokušaćemo da u stilsko pozicioniranje kvartetskog opusa Slavenskog uključimo i pomenute vizionarske elemenata koje smo uočili. Na osnovu svih ovih elemenata, pokušaćemo da napravimo odgovarajuću stilsku jednačinu uz pomoć koje bismo preciznije definisali stil Slavenskog u gudačkim kvartetima.

3.1. Slavenski: gudački kvarteti vs. ekspresionizam

Polazimo od najočiglednijeg. Zvuk gudačkih kvarteta se u prvi mah vezuje sa revolucionarnim, folklornim ekspresionizmom. Prema rečima Mirjane Veselinović Hofman, „...elementi njegovog folklorno uslovljenog ekspresionizma prisutni su i u njegovim delima pisanim pre *Simfonije Orijenta*. Uočavamo ih [...] u Prvom gudačkom kvartetu (1923) – u politonalnim susretima njegovih melodijskih deonica lestvično određenih modalno i pentatonski, te njegovoj završnoj ritmičkoj ekstazi...".[1] Shodno tome „...kompozitorova gotovo u svakom ostvarenju delatna formalna koncepcija *pevanje – igranje*, izrasla iz oštrog, folklorno ustanovljenog kontrasta, ukazuje na njegovu sposobnost savremenog kazivanja negde iz naših

[1] Mirjana Veselinović, op. cit, 349.

praiskonskih dubina".[2] Nailazimo, dakle, na tumačenje prema kojem se inovacije u stvaralaštvu Slavenskog povezuju sa muzičkim folklorom kao njihovom (pra)osnovom. Do sada smo nailazili na slična tumačenja i zaključujemo da se upravo tu nalazi jedan od najvećih kvaliteta Slavenskovog dela. Kako, u slučaju Simfonije Orijenta to navodi Marija Bergamo, „Rezultat pokazuje gotovo paganski vitalnu snagu, koja se može, i po izrazu i po sredstvima, uporediti sa nekim postupcima i delovima *Posvećenja proleća* Stravinskog".[3] Prema tome, paganska, vitalna snaga, kao jedna od karakteristika ranog, revolucionarnog ekspresionizma jeste jedan od ključnih kvaltiteta Slavenskovog dela. Budući da ona ima svoje poreklo u folkloru, odrednica revolucionarni, folklorni ekspresionizam zaista jeste adekvatna za tumačenje Slavenskovog dela, pa donekle i gudačkih kvarteta.

Odnos prema međuratnom, konstruktivističkom ekspresionizmu je moguće tumačiti kao određeni vid nadgradnje revolucionarnog ekspresionizma, budući da smo već zaključili da rezoniranje sa tom fazom razvoja ekspresionizma kod Slavenskog postoji. Termin konstruktivistički ekspresionizam (preuzet ovde od Marije Bergamo) se odnosi na muziku, „...kasnog ekspresionizma, tj. dodekafonske faze [koja] nalazi svoj smisao u kombinatorici elemenata. [...] Ravnoteža i ravnomernost višeg reda rezultat su čvrsto fiksiranih pojedinačnih odnosa elemenata".[4] Ove tendencije su možda najuočljivije u opusu Antona Veberna, gde se, „...otelotvoruju [...] njegova svesna nastojanja da od minimuma muzičke materije koji je rezultat redukcije u smislu visokog stepena koncentracije na bitno, ostvari maksimum materijala, maksimum izraza".[5] Za razliku od Veberna, kod kojeg postoji svesan proces redukcije materijala i, uopšte, proces prekomponovanja, odnosno predoblikovanja, kod Slavenskog su se, „Mehanizmi organizacije muzičkog tkiva razvijali [...] uporedo sa evolucijom stila gudačkih kvarteta kroz dve faze: 1) u prva dva kvarteta elementi konstruktivizma predstavljali su samo manje istaknut deo dela, što je u skladu sa vremenom nastanka ovih kompozicija [...] [tokom kojeg] se ovaj stil [ekspresionizam] ispoljava osobenim izrazom a ne tehnikom, dok, 2) u

[2] Ibid, 350.
[3] Марија Бергамо, op. cit, 70.
[4] Ibid, 20.
[5] Mirjana Veselinović, op. cit, 157–158.

Trećem gudačkom kvartetu, nastalom 1936. godine, u periodu u kome se konstruktivističke tendencije mogu identifikovati kod mnogih srpskih kompozitora, 'racionalizacija građe postaje skladateljskim metodom'".[6] Do sada smo dokazali postepeno rastuće prisustvo konstruktivističkih elemenata, pa čak i napravili određene veze između njih i određenih kompozitorskih praksi nakon Drugog svetskog rata. Ali, sada ćemo se vratiti na tumačenje njihovog prisustva unutar gudačkih kvarteta.

Prema rečima Mirjane Živković, „Reske, često ekstatične harmonije u delima Josipa Slavenskog, nisu slučajni proizvod traženja disonance, već pre svega rezultat jedne osobene sprege vertikalnog zvučanja i horizontalnog kretanja".[7] Tako ukupni zvuk dobija „...bitonalnu, pa i politonalnu dimenziju".[8] Uočavamo veliku povezanost sa jedne strane muzičkog folklora, a sa druge strane eksperimenata sa zvukom, odnosno „osamostaljivanjem zvukovnosti", kako je to nazvala Eva Sedak. Odnosno, savremenost kompozitorskog izraza Slavenskog je u najvećem delu njegovog opusa uslovljena njegovim poimanjem muzičkog folklora.[9] Sledi odnos između osamostaljene zvukovnosti i zvučne kombinatorike: „...njegova akustička istraživanja i kasnija sklonost prema određenoj vrsti zvučne kombinatorike tonova alikvotnog niza [...] vezani [su] za njegovu 'čisto intuitivnu opijenost' zvukom".[10] Uočavamo razvojni lanac stvoren kompozitorskom intuicijom, a koji počinje od folklora, vodi ka osamostaljenju zvukovnosti i dovodi do zvučne kombinatorike, koja ne uključuje, već samo relativizuje uzročno-posledične odnose između elemenata muzičkog toka, ali ih ne ukida.

Već smo pokazali da „zvučna kombinatorika" kod Slavenskog nije zasnovana samo na alikvotnom nizu. Prema tome, svi elementi konstruktivizma (u smislu bilo kakve determinisanosti muzičkog materijala) koji su navedeni u ovom radu predstavljaju logičan nastavak razvoja kompoziciono-tehničkih sredstava, odnosno muzičkog jezika. Na neki način, sam proces tog razvoja srodan je onom procesu

[6] Игор Радета, op. cit, 200–201.
[7] Mirjana Živković, „Težnja ka višem umetničkom redu", u: Mirjana Živković, *Interakcija*... op. cit, 127.
[8] Ibid, 128.
[9] Cf. Mirjana Veselinović, op. cit, 350. Naglašavamo da postoje i dela Slavenskog koja su savremena u svom izrazu, ali folklorni element u njima nije dominantan, kao što su *Haos*, ili *Muzika 38*.
[10] Марија Масникоса, „Експресионизам"... op. cit, 174.

kakav postoji kod kompozitora Druge bečke škole. Mislimo pre svega na identičan lanac (u smislu logičnog razvoja događaja) kojim se, od prezasićenog, poznoromantičarskog tonaliteta preko slobodne atonalnosti stiglo do dodekafonske tehnike.[11] Naravno, tačke tih puteva, kao i sami putevi razvoj muzičkog jezika, odnosno kompozicono tehničkih sredstava kod kompozitora Druge bečke škole i Slavenskog su drugačiji i dolaze iz različitih pobuda. Dok je kod autora Druge bečke škole postojala težnja da se odgovori na izazove koje je postavila tradicija, što je postepeno dovelo do unapred osmišljenog uvođenja determinisanosti u muziku, čini se da kod Slavenskog, put od muzičkog folklora, preko osamostaljene zvukovnosti do zvučne kombinatorike (dakle, uvođenja determinisanosti u muziku) predstavlja rezultat intuitivnog traganja. Intuitivno traganje je upravo pravi izraz, budući da je u gudačkim kvartetima (naročito u Trećem) veoma izražen i faktor spontanosti. Ta spontanost se uočava upravo u svim „nedoslednostima" prouzrokovanim statusom procesa predoblikovanja koji ne zahvata samu bit dela, već ostaje samo „spoljni faktor" kontrole koji ne uređuje sva pravila, odnosno sve parametre. Ili, spontanost dolazi kao posledica kompozitorove igre sa fragmentima (*ars combinatoria*). Ako i postoji rad sa fragmentima iz kojh se „izvlači" maksimum njihovog potencijala (slično Vebernovom procesu putem kojeg delo nastaje od minimuma muzičke materije), to je posledica igre sa tim fragmentima (njihovo ponavljanje, pomeranje akcenta, oduzimanje, odnosno dodavanje tonova i drugo). Prema tome, pojava konstruktivizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog bi mogla (paradoksalno) da bude spontane prirode.

3.2. Slavenski: gudački kvarteti vs. avangarda

Imajući u vidu „pomaknutu" pozciju Slavenskog u odnosu na tokove istorije muzike u Evropi, ili na Balkanu, ali i tumačenje pojedinih vizionarskih dometa njegovog stvaralaštva (onoliko koliko su oni prisutni u gudačkim kvartetima), ne možemo da se ne osvrnemo na moguće interpretiranje Slavenskog kao avangardnog kompozitora. Naglašavamo da je prva takva interpretacija načinjena u doktorskoj disertaciji Mirjane Veselinović Hofman koje se pre svega odnosi na tumačenje pojave

[11] Opširnije u: Mirjana Veselinović, op. cit., 197–200.

Simfonije Orijenta kao avangardne pojave u jugoslovenskoj muzici između dva svetska rata,[12] a na koju ćemo se osvrnuti kasnije u tekstu.

Trebalo bi se podsetiti i nekih od mogućih značenja pojma avangarda u umetnosti (a samim tim i u muzici), kako bismo eventualno mogli da uspostavimo određeni vid uodnošavanja između vizionarskih elemenata koje smo uočili u kvartetima Slavenskog i onoga što se u umetnosti/muzici podrazumeva pod avangardom. To između ostalog znači i ispitivanje stepena novine koji donose gudački kvarteti u odnosu na tradicionalno poimanje muzičkog dela (u smislu odnosa prema samom statusu muzičkog dela, prema statusu autonomnog umetničkog dela, prema tradiciji i drugo). Isto tako, postavlja se i pitanje odnosa između Slavenskog i njegovog odnašnjeg društvenog/umetničkog/muzičkog okruženja, gde pre svega mislimo na njegovu „pomaknutu" poziciju. Ovaj niz predstavlja samo neka od pitanja na koja ćemo pokušati da odgovorimo u daljem tekstu.

Pre nego što pređemo na bilo kakva tumačenja, naglašavamo da kod Slavenskog nema tipičnih naznaka avangardnog ponašanja. Peter Birger (Peter Bürger) avangardu, odnosno istorijsku avangardu tumači pre svega kao kritiku institucije umetnosti.[13] Već ovde primećujemo neslaganje, budući da takve tendencije kod Slavenskog nema, naročito ako imamo u vidu Birgerovu tvrdnju da ako, „...kao ključnu posledicu avangardnih pokreta prihvatim beskompromisno rušilaštvo kojim se obvezvažuje i razara institucija umetnosti, moram da konstatujem da muzika poznaje u krajnjoj liniji samo jednu neospornu istorijsku avangardu, oličenu u delu Džona Kejdža (John Cage) *4'33'' tišine za....*".[14]

Ukazavši na nekoliko ne suštinski različitih tumačenja pojma avangarde, Mikloš Sabolči (Miklos Szabolsci) navodi da pod avangardom podrazumeva „...niz svih onih struja i pravaca koji obično imaju određene estetske, filozofske ili političke programe, koji su se po pravilu stabilizovali u obliku kolektiviteta, grupa stvaralaca

[12] Opširnije u: ibid, 348–351.
[13] Cf. Peter Birger, *Teorija avangarde*, (prev. Zoran Milutinović), Beograd, Narodna knjiga, 1998, 33. Istorijske avangarde prema Birgeru su dadaizam, nadrealizam, ruska avangarda, a delimično i futurizam i ekspresionizam.
[14] Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде", Христина Медић (ур.), *Музички талас*, бр. 30–31, Београд, Clio, 2002, 21.

ili zajednica i koji su se mahom pojavili početkom našega veka".[15] Ni ovaj element značenja pojma avangarda se kod Slavenskog ne pojavljuje, budući da Slavenski nije delovao kao član neke grupe umetnika, koja je delila određene poetičke ili estetičke stavove.

Prema rečima Adrijana Marinoa (Adrian Marino), „Samim svojim ofanzivnim dejstvom, avangarda predstavlja *fenomen prethodnice*, *anticipacije*, koji preduzimljivo i hrabro korača 'napred'. [...] Sve što prethodi je avangarda".[16] Budući da smo do sada zaključili da stvaralaštvo Slavenskog, pa samim tim i gudački kvarteti nemaju nikakvo rušilačko dejstvo, naročito ne kada je u pitanju kritika i rušenje tradicionalne institucije umetnosti,[17] ipak, moramo da razmotrimo odnos između definicije avangarde kao prethodnice, u najopštijem smislu te reči i elemenata stvaralaštva Slavenskog koji imaju vizionarski kvalitet, budući da su upravo ti elementi na osnovu kojih Eva Sedak Slavenskom dodeljuje „pomaknutu" poziciju.

Vratićemo se na ekspresionizam: „...u vreme već pomenutih reagovanja na avangardizam praške grupe, pojavilo se u našoj sredini delo Josipa Slavenskog *Simfonija Orijenta* za soliste, hor i orkestar (1934) koje po ideji folklorno uslovljenog ekspresionizma ulazi u gravitaciono polje *Posvećenja proleća*. Prvobitan naziv ove kantate *Religiofonija* koji je upućivao na kompozitorovu težnju da evocira muzički duh starih istočnjačkih religija, autor je zamenio naslovom *Simfonija Orijenta* čime je jasnije istakao pravu suštinu dela: [...] nalaženje zajedničkog mesta tih različitosti čovekovog emotivnog i duhovnog sveta, u muzici koju u ličnoj refleksiji postavlja iznad religije i filozofije. Muzička nadgradnja Slavenskog specifična je i avangardno nova u našim okvirima tridesetih godina".[18] Imajući u vidu da se folklorno orjentisani ekspresionizam Slavenskog postepeno razvijao do komponovanja *Simfonije Orijenta*, počev još od Prvog gudačkog kvarteta (a već smo razmotrili domete ekspresionizma u sva tri kvarteta), postavljamo pitanje koliku novinu donosi

---

[15] Миклош Саболчи, *Авангарда & неоавангарда*, (прев. Марија Циндори-Шинковић), Београд, Народна књига, 1997, 11. Kao primere pomenutih programa, Sabolči navodi italijanski futurizam, francuski književni i likovni kubizam, kao i nemački književni i likovni ekspresionizam. Istorijski, avangardu postavlja u period između 1905. i 1938. godine.

[16] Гојко Тешић, *Авангарда, историја и теорија појма*, Београд, Народна књига, 1997, 41.

[17] „Evropski pokreti istorijske avangarde mogu se odrediti kao napad na status umetnosti u građanskom društvu", u: Peter Birger, op. cit, 76.

[18] Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost*..., op. cit, 348–349.

ekspresionizam u gudačkim kvartetima Slavenskog, odnosno, koliko je ekspresionizam u ovim delima avangardan. Moramo imati u vidu da se ekspresionizam logično naslanja na prethodne stilove, odnosno, da se u muzici, do ekspresionizma dolazi postupnom evolucijom stila, pri čemu opstaju sve kategorije institucije muzike.[19] Specifičnosti razvoja Slavenskovog individualnog stila (od muzičkog folklora kao praosnove, ka muzičkoj kombinatorici) smo objasnili u prethodnom potpoglavlju. Ako imamo u vidu da „...sam ekspresionistički zvuk jeste bio šokantno nov" i ako je postupna priprema atonalnosti i atematizma „...zapravo dovela do razlaza sa muzičkom tradicijom po ključnim tačkama i hijerarhiji u njenoj sadržajnoj i formalnoj logici", zaključuje se da je „...krajnji efekat postupka kojim se došlo do muzičkog ekspresionizma delovao [je] znatno radikalnije od samog tog postupka".[20] U ovom trenutku, postavlja se pitanje da li u gudačkim kvartetima postoji element šoka kao svojstvo zvučnog rezultata. Odgovor na ovo pitanje je diskutabilan, budući da bi bio subjektivne prirode, mada bi se moglo reći da šokantnog efekta u zvučnom rezultatu nema, barem kada su gudački kvarteti u pitanju.[21]

Ali, ukoliko usvojimo činjenicu da je rani, revolucionarni ekspresioniam (bio on atonalni ekspresionizam Druge bečke škole, ili slovenski, folklorno uslovljeni ekspresionizam) imao avangardno dejstvo, a upravo kvalitet ranog, revolucionarnog ekspresionizma (koji je Marija Bergamo definisala kao prisustvo „paganske čulnosti, spontanosti i elemenatarnosti") jeste jedno od glavnih odrednica opusa Slavenskog u celini (pa samim tim i gudačkih kvarteta), da li se onda ta avangardnost prenosi i na Slavenskovo delo?

Budući da kod Slavenskog postoji prostorno, ali i vremensko rastojanje u odnosu na neke od avangardnih pojava u Evropi, suočavamo se sa pitanjem „...prostornog i vremenskog širenja (mode) jedne avangarde ili – kažimo uslovno –

[19] Cf. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију...", op. cit, 25.
[20] Ibid.
[21] Navodi se da je sam Slavenski obrazlagao da njegova muzika u kojoj se primenjuju čak i elementi dodekafonske tehnike, kao što je, na primer Haos, zvuči drugačije u odnosu na muziku kompozitora Druge bečke škole s obzirom na to da je građena prema pririodnim zakonima. Opširnije u: Маја Васиљевић, „'Хаос' и 'Музика 38' као стваралачки одговор на питања додекафоније", у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба...*, op. cit, 75–101.

pitanju *avangarde lokalnog tipa*".[22] Ako uporedimo delo kao što je *Simfonija Orijenta* sa nekim drugim ostvarenjima folklornog ekspresionizma, (kao ranije navedeno poređenje sa *Posvećenjem proleća* Stravinskog),[23] zaista se dešava da „...pojedine faze avangardnog pokreta [...] poprimaju neku lokalnu boju. Aktivizam poklonika određene avangarde u jednoj sredini može formulisati njeno programsko i, uopšte, estetsko usmerenje *svojim jezikom*".[24] Počev od Prvog gudačkog kvarteta, avangardnost Slavenskog „...se uslojavala, sazrevala još desetak godina do svog zaokruženog lika u *Simfoniji Orijenta* kojom se i objavila kao celovita pojava jedne avangarde naše muzike".[25] Ovde je reč pre svega o avangardnom dejstvu jednog dela u određenoj sredini. Ali, izgleda da stvari stoje drugačije ukoliko se vratimo na ranije razmatrani razvojni put Slavenskog koji kreće od muzičkog folklora, a preko eksperimenata sa zvukovnošću stiže do zvučne kombinatorike. U takvoj postavci, koja ovde „opisuje" evoluciju žanra gudačkog kvarteta, uočavaju se elementi avangardnosti, ako pod tim pojmom podrazumevamo prethodnicu koja donosi neku novinu. Budući da je zvučna kombinatorika (pre svega mislimo na dodekafonsku tehniku) bila uveliko etablirana tridesetih godina XX veka i da je Slavenski sa takvim tehnikama verovatno bio upoznat (naročito u vreme nastanka Trećeg gudačkog kvarteta), njegova ostvarenja asociraju na problematiku avangarde lokalnog tipa. Ali, imajući u vidu specifičnost koju Slavenski ima u pristupu zvučnoj kombinatorici, koja se ispoljava u vidu procesa predoblikovanja koje ne zahvata kompletan muzički tok, već u odnosu na njega ostaje samo „spoljni faktor" regulisanja muzičkog toka (odnosno, u gudačkim kvartetima i dalje postoji veliko polje slobode komponovanja [*licentia poetica*], o čemu svedoči i nedosledna primena nekog sistema), u gudačkim kvartetima refleksija poetike kompozitora Druge bečke škole prisutna je u vidu samo delimičnog prihvatanja određenih kompozicionih postupaka. Ako na sve to dodamo i činjenicu da je u muzici tog vremena avangardnost podrazumevala šok koji je izazvan zvučnim rezultatom, a koji kod

[22] Mirjana Veselinović, *Stvaralačko prisustvo...*, op. cit, 33.
[23] O avangardnosti baleta *Posvećenje proleća* opširnije u: isto, 31–32.
[24] Ibid, 33.
[25] Ibid, 350.

Slavenskog u slučaju gudačkih kvarteta izostaje, zaključujemo da avangardnost, posmatrana iz ovog ugla, nije njihovo primarno stilsko obeležje.

Da sumiramo, gudački kvarteti Josipa Slavenskog nemaju težinu avangardnih ostvarenja. Vizionarski elementi u gudačkim kvartetima mogu da se tumače kao najave određenih kompozitorskih poetika razvijanih nakon Drugog svetskog rata, čiji smo status upravo razmotrili. Ali, avangardni „kalup" po svemu sudeći, ne odgovara Slavenskovoj poetici primarno zasnovanoj na spontanoj kompozitorskoj intuiciji, kao ni eruptivnoj snazi koja je njegov glavni estetski kvalitet.

3.3. Slavenski: gudački kvarteti vs. modernizam

Do sada smo, pri analizi gudačkih kvarteta, navodili neke elemente muzičkog jezika, odnosno kompozicionih tehnika Josipa Slavenskog koja imaju, u najširem smislu, modernistički kvalitet. To je pre svega bila pojava modernističkog, dvanaestonskog tonaliteta. Potom je usledila tehnika rada sa tonskim nizovima. Prikazali smo i kako muzički folklor figurira paralelno sa tim elementima muzičkog jezika, ili možda pre unutar njih. U vezi sa problemima organizacije muzičke forme, Danijela Špirić navodi da je „...Slavenski (kao Bartok [Béla Bartók]) koristio folklorni materijal kao kritiku istrošenih formi zapadnoevropske umetničke muzike".[26] Čini se da ovde nije u pitanju samo kritika. Ako se na trenutak vratimo na principe linearnosti i nelinearnosti muzičkog toka koje je definisao Džonatan Kramer, to jest, na prodor principa nelinearnosti (inače tipične za modernizam) koju smo uočili u gudačkim kvartetima Slavenskog, a jedna od posledica prodora principa nelinearnosti jeste i postepeno ukidanje kauzalne logike muzičkog toka (mada ove dve pojave nisu uvek u uzročno-posledničnoj vezi), kao posledica ovih pojava u Trećem gudačkom kvartetu nalazi se aditivna forma. Na koji način se sve to uklapa u modernizam?

Odlika modernizma, prema rečima Danijela Olbrajta (Daniel Albright) jeste „...visok stepen samosvesti [umetnika] pri istraživanju maksimuma umetničkih mogućnosti".[27] Dalje, modernizam je „...pokret povezan sa ograničenim izborom

[26] Danijela Špirić, "Imagining a Balkan Community: Modernism, Slavenski and the First Yugoslavia", у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*... op. cit, 167.
[27] Daniel Albright, *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000, 29.

umetničkog materijala i ogromnim trudom da se taj materijal uredi. Ponekad su modernisti napuštali domen umetničke selekcije zarad dostizanja neobičnih stanja svesti, [...] ali osim nekoliko dadaističkih eksperimenata, oni nisu napustili umetničku selekciju. [...] Modernisti su osmislili modernizam – pokret se nije pojavio tek tako".[28]

Džonatan Kros (Johnatan Cross) nas, tumačeći Olbrajta, suočava sa istovremenim postojanjem različitih modernizama: „Modernizam (jednina) implicira veliki narativ koji više ne izgleda održivo. [...] Različiti modernizmi koegzistiraju i ukrštaju se na veoma kompleksne načine. Šenbergov [Arnold Schönberg] modernizam nije Stravinskijev; Kejdžov modernizam nije Šostakovičev [Дмитрий Дмитриевич Шостакович]".[29] Takođe, Kros nas sučava i sa činjenicom da avangarda posle izvesnog vremena postaje tradicija, navodeći primer *Posvećenja proleća*, koje je ubrzo posle svoje premijere postalo standardni koncertni komad.[30] Poslednji stadijum avangarde jeste upravo uključivanje u tradiciju: „Samoobožavanjem, avangardni pokret uzdiže sebe do mita koji lako staje u red sa mitovima prošlosti, ali ostvaruje delo koje – pod uslovom da je *pravo* – postaje i *ostaje* deo tradicije".[31] Odnosno, iako bi odavde proizašlo tumačenje modernizma kao težnje za ravnotežom između avangarde i tradicije, pitanje koliko nešto naginje avangardnosti ili koliko je oslonjeno na tradiciju nam takođe „...ukazuje na to koliko je problematično dati jedinstvenu definiciju modernizma".[32] Prema tome, modernizam (ako bismo se u slučaju ovog rada opredelili za jedninu) podrazumeva širok spektar pojava, koje među sobom imaju veoma različite odlike. Zbog toga se, „...upotreba termina *modernizam* nije se sasvim ustalila, tako da on nema stabilno značenje niti je jednoznačno primenjivan, već se za različite vidove ispoljavanja novih ideja i senzibiliteta [...] upotrebljavaju oznake *modèrna*, *ekspresionizam* i

[28] Ibid, 31.
[29] Jonathan Cross, „Modernism and Tradition and Traditions of Modernism", *Musicology*, No. 6, Belgrade, Musicological Institute of Serbian Academy of Sciences and Arts, 2006, 27.
[30] Cf. ibid, 27–28.
[31] Mirjana Veselinović, *Stvaralačko prisustvo...*, op. cit, 28. Pored toga, moramo imati u vidu da je „Avangarda od početka 20. veka do sredine 30ih godina, radikalni [je] i militantni oblik modernizma, što znači da se projekat modernosti ostvaruje ekcesnim, političkim i imtermedijalnim aktivnostima". U: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 448.
[32] Jonathan Cross, op. cit, 27.

avangarda, ili se problem imenovanja jednostavno zaobilazi korišćenjem izraza 'muzika XX veka'".[33] Radi daljeg, konciznijeg definisanja pojma modernizam, preuzećemo stanovište muzikologa Melite Milin, prema kojem se „...modernizam sagledava kao epoha u muzici koja se vezuje za period od poslednjih godina XIX veka do kraja šezdesetih godina XX veka".[34]

Što se tiče odnosa modernizma i avangarde koji smo dotakli u nekim od ranijih tumačenja, ponovo ćemo istaći da se do avangardnih pojava u muzici dolazilo evolutivnim putem, kao i da je, prema tome, avangardnost tih pojava bila pre svega u šoku koji je donosio zvučni rezultat a ne u postupku kojim se do njega dolazi. Pa tako, avangardni pokreti mogu da se sagledavaju „...u okviru modernizma, i to kao njegove najradikalnije forme ispoljavanja; [...] možemo je [avangardu] shvatiti kao opštu oznaku za sve modernističke smerove sa najoštrijim diskontinuitetima u odnosu na zatečeno stanje u muzici".[35] U ovom trenutku mogli bismo da pretpostavimo da se muzička avangarda podvodi pod modernizam upravo zbog specifičnosti avangardnog dejstva u muzici koje omogućava da ona brže postane deo tradicije. Ali, ova hipoteza ne mora da bude tačna budući da sve avangarde, pre ili kasnije postaju deo tradicije.

Prvu fazu modernizma (odnosno rani modernizam), koja traje do kraja Prvog svetskog rata, karakteriše izraz „...promenjenog duha vremena posle Vagnerove (Wagner) smrti, kada se od umetnosti očekivalo, između ostalog da odgovori na krizu religioznosti i metafizike uopšte".[36] Iz takvih težnji, došlo je do postepenog rastakanja klasicističko-romantičarske muzičke forme, u vidu sve izraženije fragmentacije celine, što se uočava u simfonijama Gustava Malera (Gustav Mahler).[37] Kao odraz promenjenog duha vremena, u vidu stvaralačke reakcije javilo se „...udaljavanje od dramaturgije 'ciljne usmerenosti' (o čemu govore različiti tipovi nerazvojnosti i kružnog kretanja kod Debisija i Stravinskog), ili se težilo čuvanju

---

[33] Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици", *Музикологија*, бр. 6, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 94.
[34] Ibid. Danijel Olbrajt navodi da postoji veliki broj modernizama koji se javljaju u različitim periodima u istoriji i isto tako različito traju. Cf. Daniel Albrihgt, op. cit, 31.
[35] Мелита Милин, op. cit, 95–96. Prema rečima autorke, prvi modernistički pokret koji je imao odlike avangarde jeste ekspresionizam.
[36] Ibid, 97.
[37] Cf. ibid, 97–98.

makar prividne usmerenosti i smisla (istrajavanje na razvojnosti tematskog rada kod Šenberga, koje je posle krize sa slobodnom atonalnošću našlo novi vid ispoljavanja u dodekafoniji)".[38]

Druga faza modernizma jeste „srednji, ili 'klasični' period modernizma, koji obuhvata razdoblje između dva svetska rata, razvijao je sve tendencije prethodnog, ali sve više su se afirmisale i težnje ka konsolidaciji ('povratku redu') posle strahota Prvog svetskog rata".[39] U tom smislu, povratak redu se razume sa jedne strane kao pojava neoklasicizma (u užem smislu, kao novog pravca u muzici) a sa druge strane kao pojava dodekafonije u vidu uređivanja atonalnog muzičkog tkiva, uz pomoć kojeg je moguće da se uspostave veoma snažne veze sa tradicijom.[40]

Poslednja faza modernizma jeste „Pozni ili 'visoki modernizam', često označavan kao 'posleratna avangarda' ili 'neoavangarda', [...] trajao je oko tri decenije posle Drugog svetskog rata, a razlikuje se od prethodne faze po radikalizaciji odnosa prema muzičkom stvaralaštvu koje mu je prethodilo...".[41] Taj radikalan odnos prema prošlosti podrazumeva i stariju i neposrednu prošlost.[42] Takođe, ovo je i vreme razvoja i afirmacije elektronske muzike.[43]

Život Josipa Slavenskog zahvata sve faze razvoja modernizma. Ali, mi ćemo sada pokušati da uspostavimo odnos između do sada navedenih odlika individualnog stila Slavenskog (tumačenih na primeru gudačkih kvarteta) i odlika modernizma onako kako smo ih ovde izložili.

Prema rečima Melite Milin, Slavenski je „...posedovao senzibilitet za folklor koji se spontano iskazivao modernističkim sredstvima".[44] Takođe, navodi se da je Slavenski bio „Više intuitivan muzičar nego kompozitor-intelektualac, zadržao se i

[38] Ibid, 98. Ovde bismo želeli da ukažemo na podudarnost sa ranije navedenim tumačenjem Džonatana Kramera (v. potpoglavlje 2.4. Šira analitička sagledavanja), gde su upravo dela Debisija i Stravinskog uzeta kao primer za prodor nelinearnosti u muzički tok, što je jedna od distinktivnih crta ranog modernizma.
[39] Ibid, 99.
[40] Cf. ibid. Na ovom mestu, navodi se veliki broj kompozitora koji stvaraju u međuprostoru između ovih, mahom avangardnih pojava.
[41] Ibid, 100.
[42] Cf. ibid
[43] Ibid.
[44] Мелита Милин, op. cit, 108. Napominjemo da autorka navodi četiri etape modernizma u srpskoj muzici, koje su analogne delovanju određenih kompozitorskih generacija (1908–1945, 1929–1945, 1951–1970, 1956–1980), gde stvaralaštvo Slavenskog odgovara prvoj etapi.

trajno ostao u okvirima ranog ekspresionizma, iz kojih nije iskoračio u pravcu objektivizacije izraza, tipične za razvoj mišljenja posle Prvog svetskog rata".[45] Ali, objektivizacija izraza u gudačkim kvartetima kod Slavenskog definitivno postoji. Ona je „zamaskirana" činjenicom da se do nje dolazi intuitivno, kao i da ide „rame uz rame", ili pre čini jedinstvenu celinu sa snagom ranog, revolucionarnog ekspreiosnizma. Zbog toga, pokušaćemo da interpretiramo gudačke kvartete Josipa Slavenskog uz pomoć nekih drugih teorija modernizma. Stoga, prvo ćemo se baviti karakteristikama modernizma prema Olbrajtu, koje smo naveli na početku ovog potpoglavlja, da bismo zatim načinili reinterpretaciju modernističke pozicije Slavenskog prema periodizaciji Melite Milin.

Visok stepen samosvesti umetnika pri istraživanju maksimuma umetničkih mogućnosti možda i nije u potpunosti očigledan u gudačkim kvartetima Slavenskog. Tu pre svega mislimo (i opet se vraćamo) na specifičnosti u načinu na koji Slavenski pristupa predoblikovanju, što naizgled dovodi do kontradikcije sa Olbrajtovom definicijom samosvesnog umetnika. Ali, ako se vratimo na put kojim se od muzičkog folklora dolazi do zvučne kombinatorike, zaključujemo da samosvest u odnosu na primenjene kompoziciono-tehničke, ili možda šire, poetičke postupke, upravo leži specifičnom pristupu predoblikovanju odnosno načinu na koji Slavenski pristupa zvučnoj kombinatorici. Slavenski je upravo najsamosvesniji u svojoj igri sa fragmentima, koja se nalazi na (idealnoj?) granici između determinisanosti i slobode oblikovanja muzičkog toka.

Pored toga, istakli bismo istraživanje mogućnosti u radu sa muzičkim folklorom. Upravo se tu, kao posledica, uočava Olbrajtov maksimum umetničkih mogućnosti. Samim tim što je folklor tretiran kao jedna od ključnih gradivnih jedinica gudačkih kvarteta (ali i, možemo slobodno reći, opusa u celini), sasvim je logično da pretpostavimo da Slavenski odlazi izvan domena njegovog tradicionalnog (ili romantičarskog, kao neposredno prethodnog) tretmana. A kao što smo već navodili, folklor je bio deo njegovog interesovanja za fenomen zvuka u celini. Kao proizvod, nastaje ta nesputana, eruptivna snaga koja Slavenskog vezuje za folklorni ekspresionizam, a odlikuje u manjoj ili većoj meri ceo njegov opus.

[45] Ibid.

Prema tome, istraživanje maksimuma umetničkih mogućnosti se u delima Slavenskog prenosi na istraživanje maksimuma mogućnosti u domenu fizičkog fenomena zvuka uopšte, odakle i nastaje osamostaljena zvukovnost.[46]

Druga karakteristika modernizma, prema Olbrajtu, jeste ograničeni izbor materijala i visok stepen njegove uređenosti. Ova karakteristika je takođe uočljiva kod Slavenskog. Proces intuitivnog, spontanog traganja koji ipak leži u osnovi njegove svesti o osamostaljenoj zvukovnosti (i eksperimentima na tom polju) dovodi do zvučne kombinatorike. Iako je proces kojim se dolazi do zvučne kombinatorike u velikoj meri intuitivan, princip redukcije muzičkih parametara koji odatle proizlazi (u vidu ograničenog izbora materijala) je prisutan. Mogli bismo da se zapitamo koliko je visok stepen uređenosti, budući da, kao što smo do sada zaključili, kod Slavenskog nema dosledne primene, odnosno doslednog uređivanja redukovanog materijala. Ako bismo se vratili na Treći gudački kvartet (mada slične pojave postoje i u prethodna dva kvarteta), zaključili bismo da se Slavenski „kretanjem" između dijatonskog tonaliteta, dvanaestonskog tonaliteta i rada sa tonskim nizovima odnosno „kretanjem" između slobodnog premetanja fragmenata i arsenala ritmičkih kombnacija kreće između, uslovno rečeno, različitih sistema koji organizuju ili parametar tonskih visina ili parametar ritma. Samim tim što se ti sistemi neprimetno smenjuju unutar stavova gudačkih kvarteta (najviše u Trećem kvartetu), iz toga sledi da Slavenski te sisteme (ako pod sistemima, uslovno, razumemo dvanaestonski tonalitet, rad sa tonskim nizovima odnosno slobodno premetanje fragmenata ili rad sa ritmičkim kombinacijama) izjednačava. Kao što prestaje da bude važno (folklorno) poreklo materijala koji upotrebljava tako, na određeni način prestaje da bude važno na koji način se taj materijal redukuje. Ovo nas dalje navodi na

[46] Na ova istraživanja u domenu zvuka se nadovezuju i istraživanja Slavenskog u domenu elektronske muzike, budući da „...definitivnom približavanju Slavenskog 'autentičnom' duhu narodne pesme i svirke, [...] su mu omogućili tek instrumenti koji podržavaju netemperovani sistem. Sa druge strane, sve ovo se može razumeti i kao mogućnost ako ne za konačno oslobađanje, ono makar za iskorak u odnosu na već osvojene principe imaginarnog folklora, iskorak u pravcu područja zvuka koji je obuhvatniji od folklornog (čitaj: prirodnog), zvuka planeta Sunčevog sistema i kosmosa". U: Весна Микић, „У потрази за новим звуком – Јосип Славенски: 'Музика у природном тонском систему' (1937)", у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*..., op. cit, 155.

pozicioniranje Slavenskog u međuprostor, koji stoji između radikalnih pojava unutar modernizma.

Veza sa ranim modernizmom je više nego očigledna. Stoga, nas više zanima da li i u kojoj meri postoje paralele između gudačkih kvarteta Slavenskog i kasnijih faza razvoja modernizma. Revolucionarnost, u vidu određene radikalne muzičke prakse je po svemu sudeći sekundarna pojava kod Slavenskog (za razliku od nekih drugih modernističkih ostvarenja), što smo već obrazložili u potpoglavlju 3.2. Slavenski: gudački kvarteti vs. avangarda.

Kao što smo već zaključili u potpoglavlju 3.1. Slavenski: gudački kvarteti vs. ekspresionizam, kod Slavenskog postoji rezoniranje i sa ranim, revolucionarnim i sa konstruktivističkim ekspresionizmom i to ne samo kada su u pitanju gudački kvarteti. Samim tim što (kao što smo pokazali u analizi) postoji faktor redukcije muzičkih parametara (a javlja se i zvučna kombinatorika), uspostavlja se veza sa pomenutim „pozivom na red" karakterističnom za međuratni period, što znači da tendencije razvoja modernizma između dva svetska rata nisu „zaobišle" Slavenskog.

Možda je i najzanimljivija veza između posleratnog, poznog modernizma, i stvaralaštva Slavenskog. To se pre svega odnosi na vizionarske elemente, koje smo već tumačili na primeru gudačkih kvarteta. Gotovo sve pojave koje svrstavamo u vizionarske elemente, odnosno koje najavljuju tendencije razvoja muzike nakon Drugog svetskog rata, kod Slavenskog se javaljaju upravo u međuratnom periodu. Tu pre svega mislimo na principe redukcije muzičkih parametara, onako kako su opisani u potpoglavlju 2.4. Šira analitička sagledavanja, a koja se odnose na podudarnosti sa kasnijim kompozitorskim poetikama, ali i na činjenicu da se Slavenski tada interesuje i za elektronsku muziku. Naravno, sva ova interesovanja Slavenskog nastavljaju da postoje i nakon Drugog svetskog rata.

Zajednički imenitelj niza naizgled heterogenih, ali tesno povezanih pojava koje smo uočili u gudačkim kvartetima je modernizam. Drugim rečima, modernizam je upravo onaj integrišući faktor sposoban da (između ostalog i u celokupnom opusu Slavenskog i u njegovim gudačkim kvartetima) poveže i pomiri tendencije ranog, revolucionarnog ekspresionizma, avangardne tendencije (makar se one pojavljivale samo u naznakama), elemente konstruktivizma, kao i vizionarske elemente, koji su

opet u vezi sa avangardnim tendencijama. Modernizam, ne samo što je zajednički imenitelj svih ovih pojava, već, ih sve obuhvata. Krajnja posledica svih pojava u gudačkim kvartetima koje modernizam obuhvata je redukcija muzičkih parametara, ili kako to objašnjava Lenard Mejer (Leonard Mayer), „...potraga za novim materijalima, tehnikama i principma organizacije je dovela do značajne redukcije suvišnih elemenata kako u kulturnom tako i u kompozicionom vokabularu“.[47] Prema tome, put evolucije u gudačkim kvartetima se proširuje: polazna tačka je muzički folklor, koji je tesno povezan sa osamostaljenom zvukovnošću (odnosno eksperimentima u domenu fizičkog fenomena zvuka), odakle se dolazi do zvučne kombinatorike, koja pretpostavlja redukciju svih parametara muzičkog izraza koja je karakteristična za kasni modernizam posle Drugog svetskog rata.

[47] Leonard Mayer, *Music the Arts and Ideas, Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967, 235.

4. ZAKLJUČAK

Počeli smo od pronalaženja pozicije žanra gudačkog kvarteta u opusu Josipa Slavenskog. Na osnovu opšith odlika njegovog opusa koje smo izložili u uvodnom poglavlju, zaključili smo da u njemu postoje dve grane: jedna, koju oličavaju dela inspirisana folklorom i druga, koju čine takozvana „kosmogonijska" dela. Te dve kategorije ne isključuju jedna drugu, čak se i na specifičan način dopunjuju, budući da nijedno delo nije potpuno folklorno ili „kosmogonijsko". Usvojivši ovaj ugao posmatranja opusa Slavenskog, zaključili smo da gudački kvarteti predstavljaju prostor koji je, uslovno rečeno, „na međi" između ove dve kategorije, pa su zbog toga upravo gudački kvarteti uzeti u razmatranje. Ali, to nije i jedini razlog. Upravo zbog toga što su u međuprostoru, gudački kvarteti (kao što je to ovaj rad i prikazao) predstavljaju veoma širok prostor za istraživanje. Analiza kvarteta je pokazala postojnje kompozicionih postupaka uz pomoć kojih se omogućava istovremeno koegzisitranje pomenutih dvaju kategorija, čime se one relativizuju. Odnosno, uočavamo na koje sve načine istovremeno postoje (odnosno sarađuju) elementi tradicije (kao što bi to bio slučaj sa, na primer, romantičarskom osnovom Slavenskovog odnosa prema folkloru koju navodi Marija Bergamo) i savremeni kompozicioni postupci. Drugim rečima, gduački kvarteti su se pokazali kao mesto u opusu Josipa Slavenskog u kojem u podjednakoj meri figuriraju i veze sa tradicijom i nove kompozicione tehnike, pa i, u određenoj meri, vizionarski elementi. Upravo zbog toga se u ovom radu povremeno dešavalo da se gudački kvarteti, na specifičan način povezuju, odnosno poistovećuju sa njegovim opusom u celini.

Zbirno posmatrano, na osnovu nalaza načinjenih na primeru gudačkih kvarteta, zaključujemo da Slavenski pripada ranije pomenutom međuprostoru modernizma, ako bi krajnje granične tačke modernizma bile avangardne pojave. To međutim ne znači da Slavenski nema nikakvih dodirnih tačaka sa njima, iako avangardnost ne bi mogla da se u potpunosti navede kao primarna odlika Slavenskovog opusa. U tom smislu, njegovi gudački kvarteti predstavljaju širok prostor za istraživanje.

Analitički prikaz kvarteta je služio da se prvo u osnovnim crtama predoči izgled gudačkih kvarteta, a onda i da prikaže načine na koje ranije navođeni heterogeni elementi integrišu u muzičko tkivo gudačkih kvarteta i kako se u opusu Slavenskog gudački kvartet razvija kao žanr. Potom je bilo potrebno detaljnije tumačenje određenih pojava, pomoću kojih smo mogli bliže da sagledamo kompoziciono-tehničke postupke koje primenjuje Slavenski. Bliže objašnjenje pojedinih pojava koje se pojavljuju u gudačkim kvartetima (kao što je rad sa melodijsko-ritmičkim česticama, pitanja linearnosti muzičkog toka i drugo) pomoglo je u definisanju nečega što bi moglo da se označi kao modernistički kompozicioni postupak. Taj modernistički postupak se sastoji iz odabira određenog materijala (uglavnom folklorne provenijencije), koji se zatim podvrgava određenoj kompozicionoj tehnici (radu sa česticama, na primer), pri čemu se taj materijal – u procesu rada koji se sa njim izvodi – značenjski neutralizuje.

Modernistički postupak je u slučaju gudačkih kvarteta primarno rezultat Slavenskovog usvajanja savremenih kompozitorskih postupaka tog vremena. Ali, samim tim on (modernistički postupak) postaje sredstvo kojim se ostvaruju ekspresionističke tendencije. Ukoliko bi se sabrali rezultati koji se dobijaju ovim pregledom gudačkih kvarteta, dobija se podloga za dalje ispitivanje drugih dela iz opusa Slavenskog. Drugim rečima, ukoliko bi se metode uz pomoć kojih su u ovom radu posmatrani gudački kvarteti prenele na druga ostvarenja Slavenskog dobilo bi se potpunije tumačenje celokupnog opusa. S obzirom na to da su gudački kvarteti u prostoru koji je „na međi" folklorno inspirisanog i kosmogonijskog dela opusa Slavenskog, trebalo bi, na primer, da se uporedo razmotre dva dela koja predstavljaju krajnosti dvaju navedenih kategorija. U tom smislu, gudački kvarteti predstavljaju ispravnu polaznu tačku, ali, imajući u vidu da „...muzički folklor i istraživanje zvuka, ali i čvrste relacije između ovih fenomena koji [...] proizlaze iz istih težnji i na poseban način upućuju na jedinstvo opusa",[1] zaključujemo da bi mogle da se načine veoma jake veze između dela koja su naizgled u suprotnosti.[2]

[1] Биљана Милановић, „Стваралаштво Јосипа Славенског – прилог тумачењу опуса као јединственог дела", у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*..., op. cit, 144.
[2] Opširnije u: ibid.

Mada su se, ekspresionizam, avangarda i modernizam naizgled nametnuli kao „kalupi“ u koje se veštački uglavljuju dostignuća gudačkih kvarteta, oni (za početak) predstavljaju moguće označitelje muzičkog identiteta, odnosno individualnog stila Slavenskog. Ali, koliko god bilo koja od ovih kategorija bila prisutna (ili ne) u gudačkim kvartetima, modernizam se nameće ne samo kao (sveobuhvatni) zajednički imenitelj korišćenih kompozicionih postupaka, već i, uopšte, kao reztultanta pre svega ekspresionističkih ali i avangardnih nastojanja Slavenskog.

Mada su se, ekspresionizam, avangarda i modernizam naizgled nametnuli kao „kalupi“ u koje se veštački uglavljuju dostignuća gudačkih kvarteta, oni (za početak) predstavljaju moguće označitelje muzičkog identiteta, odnosno individualnog stila Slavenskog. Ali, koliko god bilo koja od ovih kategorija bila prisutna (ili ne) u gudačkim kvartetima, modernizam se nameće ne samo kao (sveobuhvatni) zajednički imenitelj korišćenih kompozicionih postupaka, već i, uopšte, kao reztultanta pre svega ekspresionističkih ali i avangardnih nastojanja Slavenskog.

Već smo utvrdili: spontanost uzrokuje nedoslednu primenu sistema. To svedoči o važnosti načela stvaralačke slobode za Slavenskog. Oscilovanje između sistemski organizovanih i slobodnije tretiranih segmenta, kakvo se najviše uočava u Trećem gudačkom kvartetu, može da se razume i kao određeni vid muzičke dramaturgije dela, naročito ako imamo u vidu da muzički tok može da se tumači i kao smena različitih „stanja“. Ali, moramo da imamo u vidu da njih sve, kao što smo do sada uočili, obuhvata modernistički kompozicioni postupak koji podrazumeva prihvatanje, ali i lično tumačenje novih kompozicionih tehnika.

Ovaj rad je trebalo da predstavi jedan vid čitanja muzičkog dela, na osnovu kojeg se sagledava određena pojava u muzici. Pri tome, akcenat je bio pre svega na specifičnosti same pojave. Poređenjem sa drugim, aktuelnim pojavama u muzici prve polovine XX veka, kao i izmeštanjem u neposrednu budućnost, pokušali smo da uočimo sve one osobenosti na kojima se zasniva specifičnost gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog.

5. LITERATURA

Albright, Daniel, *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000.

Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке орјентације у српској музици до 1945. године*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1980.

Birger, Peter, *Teorija avangarde*, (prev. Zoran Milutinović), Beograd, Narodna knjiga, 1998.

Bujić, Bojan, „Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog", *Muzikološki zbornik*, sv. XIV, Ljubljana, 1978, 73–87.

Cramer, Jonathan, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988.

Cross, Jonathan, „Modernism and Tradition and Traditions of Modernism", *Musicology*, No. 6, Belgrade, Musicological Institute of Serbian Academy of Sciences and Arts, 2006, 19–42.

Gligo, Nikša, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, Muzički infomativni centar, 1987.

Griffits, Paul, *Modern Music*, A concise history from Debussy to Boulez, New York, Thames and Hudson, 1986.

Kohoutek, Ctirad *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984.

Leeuw, Ton de, *Music of the Twentieth Century – a Study of its Elements and Structure*, (transl. by Stephen Taylor), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

Makević, „Zorica, Uloga folklora u oblikovanju harmonskog jezika gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog", u: Ljubica Dujić-Jovanović, Eva Sedak, Roksanda Pejović (ur.), *Međimurje*, časopis za društvena pitanja i kulturu, br. 13/14, 1988, 14–36.

Масникоса, Марија, „Експресионизам", у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике, српска музика и европско наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 165–192.

Masnikosa, Marija, *Orfej u repetitivnom društvu*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2010.

Mayer, Leonard, *Music the Arts and Ideas, Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago Press Chicago and London, 1967.

Медић, Милена, „Архетипске слике Јосипа Славенског", у: Христина Медић (ур.), *Музички талас*, бр. 4–6, Београд, Clio, 1995, 92–107.

Mertens, Wim, *American Minimal Music*, London, Kahn & Averill, , New York, Pro/Am Music Resources Inc., White Plains, 1983.

Микић, Весна, „У потрази за новим звуком – Јосип Славенски: 'Музика у природном тонском систему'" (1937), у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип*

Славенски и његово доба, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 150–156.

Милановић, Биљана, „Стваралаштво Јосипа Славенског – прилог тумачењу опуса као јединственог дела“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 141–149.

Милин, Мелита, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија*, бр. 6, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 93–116.

Радета, Игор, „Елементи конструктивизма у гудачким квартетима Јосипа Славенског“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 199–208.

Саболчи, Миклош, *Авангарда & неоавангарда*, (прев. Марија Циндори-Шинковић), Београд,Народна књига, 1997.

Sedak, Eva *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*, svezak prvi, Zagreb, Muzički informativni centar, 1984.

Slavenski, Josip, *Gudački kvartet br. 1*, [partitura], DSH–UKS, Zagreb–Beograd, 1984.

Slavenski, Josip, *Gudački kvartet br. 2*, [partitura], DSH–UKS, Zagreb–Beograd, 1984.

Slavenski, Josip, *Gudački kvartet br. 3*, [partitura], DSH–UKS, Zagreb–Beograd, 1984.

Slavenski, Josip, *Klavirska Djela II*, [partitura], DSH–UKS, Zagreb–Beograd, 1984.

Stockhausen, Karlheinz, „Moment-forming and momente“, in: Karheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music, Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie*, London – New York, Marion Boyars, 1989, 63–75.

Stockhausen, Karlheinz, „Points and groups“, in: Karheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music, Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie*, London – New York, Marion Boyars, 1989, 33–42.

Špirić, Danijela, *Daleki svijet muzikom dokučen (A distant world touched by music): a contextual and critical study of Yugoslavian music as exemplified in the life and music of Josip Stolcer Slavenski*, Durham Theses, Durham University, 2003, http://etheses.dur.ac.uk/3141/, ac. 04.05.2015, at 22:45.

Špirić, Danijela, „Imagining a Balkan Community: Modernism, Slavenski and the First Yugoslavia“, у: Мирјана Живковић (ур.), Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 157–168.

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

Тешић, Гојко, *Авангарда, историја и теорија појма*, Београд, Народна књига, 1997.

Ulehla, Ludmila, *Contemporary Harmony, Romanticism trough the Twelwe-Tone Row*, Burlington, Advance Music, 1994.

Васиљевић, Маја, „'Хаос' и 'Музика 38' као стваралачки одговор на питања додекафоније“, у: Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*,

Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2006, 75–101.

Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде", Христина Медић (ур.), *Музички талас*, бр. 30–31, Београд, Clio, 2002, 18–32.

Živković, Mirjana, „Folklorno i avangardno u muzici Josipa Slavenskog", u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 19–24.

Živković, Mirjana, „Harmonski jezik Josipa Slavenskog", u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 79–108.

Živković, Mirjana, „Muzički folklor u studijama Josipa Slavenskog", u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 67–78.

Živković, Mirjana, „Težnja ka višem umetničkom redu", u: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 124–129.

Indeks imena

A
Ajvz, Čarls (Charles Ives), 372 (fn)

B
Bartok, Bela (Béla Bartók), 385
Bergamo, Marija, 329 (fn), 331, 332 (fn), 373, 378, 383, 393
Betoven, Ludvig van (Ludvig van Beethoven), 372
Birger, Peter (Peter Bürger), 381, 382 (fn)
Bujić, Bojan, 358

C
Cindori-Šinković, Marija, 382 (fn)

D
Debisi, Klod (Claude Debussy), 362, 363 (fn), 387, 388 (fn)
Despić, Dejan 337 (fn)

Đ
Đorđević, Vladimir, 344 (fn)

G
Gligo, Nikša, 338 (fn), 374 (fn)
Grifits, Pol (Paul Griffits), 372 (fn)

K
Kejdž, Džon (John Cage), 381, 386
Kohoutek, Ctirad (Ctirad Kohoutek), 337, 357
Kramer, Džonatan (Jonathan Cramer), 361, 362, 363, 364, 376, 385, 388 (fn)
Kros, Džonatan (Johnatan Cross), 386

L
Lev, Ton de (Ton de Leeuw), 362 (fn)

M
Makević, Zorica, 333, 350 (fn)
Maler, Gustav (Gustav Mahler), 363 (fn), 387
Marino, Adrijan (Adrian Marino), 382
Masnikosa, Marija, 332 (fn), 360 (fn), 379 (fn)
Medić, Milena, 358
Medić, Hristina, 358 (fn), 381 (fn)
Mejer, Lenard (Leonard Mayer), 392
Mertens, Vim (Wim Mertens), 360
Mesijan, Olivje (Olivier Messiaen), 374
Mikić, Vesna, 390 (fn)
Milanović, Biljana, 394 (fn)

Milin, Melita, 387, 388, 389
Milutinović, Zoran, 381 (fn)

O
Olbrajt, Danijel (Daniel Albright), 385, 386, 387 (fn), 389, 390

R
Radeta, Igor, 361 (fn), 379 (fn)

S
Sabolči, Mikloš (Miklos Szabolsci), 381, 382 (fn)
Sedak, Eva, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337 (fn), 339, 344, 350 (fn), 353, 354 (fn), 355 (fn), 368, 370, 371, 372, 379, 382
Slavenski (Štolcer), Josip, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 350, 351, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 388, 389, 390, 391, 393, 394
Prvi gudački kvartet, 335–343, 369–370
Drugi gudački kvartet, 343–350
Treći gudački kvartet, 350–357, 364–377
Stravinski, Igor (*Игорь Федорович стравинскй*), 362 (fn), 379, 384, 386, 387, 388 (fn)

Š
Šenberg, Arnold (Arnold Schönberg), 387, 389
Šostakovič, Dmitri (Дмитрй Дмитревич Шостакович), 387
Špirić, Danijela, 330, 331, 332, 333, 343, 385
Štokhauzen, Karlhajnc (Karlheinz Stockhausen), 372, 373, 374, 375, 376, 377
Šuvaković, Miško, 386 (fn)

T
Tejlor, Stiven (Stephen Taylor), 362 (fn)
Tešić, Gojko, 382 (fn)

U
Ulehla, Ludmila (Ludmila Ulehla), 337 (fn), 354, 357 (fn)

V
Vagner, Rihard (Richard Wagner), 388
Vasiljević, Maja, 383 (fn)
Vebern, Anton fon (Anton fon Webern), 373, 379, 381
Veselinović (-Hofman) Mirjana, 332 (fn), 361 (fn), 374 (fn), 377, 378 (fn), 379 (fn), 380, 381 (fn), 382 (fn), 384 (fn), 386 (fn)

Ž
Živković, Mirjana, 333, 359, 361 (fn), 380, 383 (fn) 385 (fn), 390 (fn), 394 (fn)

Summary

ELEMENTS OF MODERNISM IN STRING QUARTETS BY JOSIP SLAVENSKI

In this study derived from MA thesis written for the final examination at the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade, we tried to define the main characteristics of Josip Slavenski's opus in order to position his three string quartets in it. Having concluded that Slavenski's opus is mainly expressionistic, in the introductory chapter, with great influence of musical folklore, but it also corresponds to constructivism which came about between the First and Second World War, when the quartets have been composed. By analysing string quartets in the second chapter, "Analytical overview of the string quartets" a great number of elements of constructivism is found. It is manifested in both the treatment of musical language and treatment of the thematic material, ranging from chromatic, 20th century tonality to tone rows (still with a tonal centre), or interchanging several fragments of thematic material to interchanging melodic-rhythmical cells (as a specific treatment of pre-composing techniques).

In the First String Quartet (1923), 20th-century tonality (to use the term of Ludmila Ulehla) is treated in a very specific way: the dynamic of the form of the first movement is managed by separating and unifying tonal centres of the parts. Nevertheless, in the second movement, musical language more simple, therefore its form is articulated by a specific treatment of music materials, here treated as a forerunner of melodic and rhythmic cells.

The Second String Quartet (1928) contains a significant simplifying of musical language due to transforming thematic material from traditional motives, figures to melodic and rhythmic cells. Therefore, Josip Slavenski continues to explore different, typically modernist, compositional techniques.

In, so far the most interesting work examined here, the Third String Quartet (1938), Slavenski uses several tone rows, combining them with traditional tonality and 20th-century tonality, mentioned in the cases of the First and Second String Quartet. Music materials are reduced to specifically composed rhythmic combinations (or cells), which are treated by the principle known as *ars combinatoria*.

Also, in each of those rhythmic combinations, there can be found subtraction or addition of rhythmic units.

Nevertheless, any system that points to constructivism appears foreign to Slavenski's poetic – in the string quartets there is also a significant amount of compositional freedom, and a great influence of folklore, as we concluded in the third chapter titled "Josip Slavenski's musical identity". In the last chapter, titled "Conclusion", we came to a point that all those elements are unified, and assimilated within musical modernism, as one of its many various faces.

Beleška o autoru: Miloš Bralović (1991) završio je osnovne i master studije na odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Učestvovao je na Forumu studenata muzikologije u Novom Sadu (2013. i 2014. godine), na naučnoj tribini u okviru Mokranjčevih dana u Negotinu, u okviru kolektivnog istraživanja, na 17. i 18. Pedagoškom forumu scenskih umetnosti u Beogradu (2014. i 2015. godine), kao i na okruglom stolu posvećenom Josipu Slavenskom povodom 120 godina od kompozitorovog rođenja u organizaciji Srpske akademije nauka i umetnosti (2016. godine). Ima objavljene radove u časopisima *Novi zvuk*, *Mokranjac*, kao i u zborniku radova *Muzikološka mreža/muzikologija u mreži* i Zborniku radova 17. pedagoškog foruma scenskih umetnosti.

Note on the Author: Miloš Bralović (1991) completed undergraduate and graduate studies at the Department of Musicology at Faculty of Music Arts, University of Arts in Belgrade. He participated in Forum of Musicology Students at University of Novi Sad, Academy of Arts (in 2013 and 2014), a collective research for a colloquium within The Mokranjac Days Festival in Negotin, 2014, in 17th and 18th Pedagogical Forum of Performing Arts in Belgrade (in 2014 and 2015), and in round table in honour of Josip Slavenski's 120th birthday in organisation of Serbian Academy of Arts and Sciences (in 2016). He has published papers in *New Sound International Journal of Music*, *Mokranjac* and collection of students' papers *Musicological Network/Musicology in a Network* and *Collection of Papers from 17th Pedagogical Forum of Performing arts*.

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER RAD

Neda Kolić

Hram jednostavnosti na temeljima lavirinta: izbor instrumentalnih *tintinabuli* kompozicija Arva Perta

Beograd, 2018.

Sadržaj

1.000 zašto i 1.000.000 zato (reč autora) / 406

1. Pre nego što ′zvona zazvuče′ / 411
   1.1. Sovjetski avangardista/estonski modernista / 412
   1.2. Râdio kao filter za zvučnu recepciju / 415
   1.3. Nova muzika – „klica konflikta" dobra i zla / 417
2. (Postmoderna) renesansa Arva Perta
   (Spiralno putovanje iz moderne u postmodernu) /421
   2.1. Modernizam ◄► Tintinabuli ◄► Postmodernizam / 422
   2.2. Traženje novog puta – duhovni povratak istoriji gregorijanike / 427
   2.3. Minimalizam ◄► Tintinabuli ◄► Postminimalizam / 434
      2.3.1. Vertikalni kontinuum I:
      istorijska avangarda | eksperimentalna muzika | minimalizam / 435
      2.3.2. Tintinabuli – zvučanje 'zvona' kao signal promene u poetici / 442
         2.3.2.1. Für Alina – „ur-supstanca" čitavog tintinabuli stvaralaštva / 443
         2.3.2.2. „Tintinabuli" – etimologija i (dopisano) značenje / 446
      2.3.3. „Arhetipi" tintinabuli koncepta / 450
      2.3.4. Vertikalni kontinuum II:
      Tintinabuli = minimalizam ∩ postminimalizam / 454
3. Studije slučaja
   Arbos / *Festina Lente* / *Orient & Occident* / 460
   3.1. *Arbos* / 460
   3.2. *Festina Lente* / 476
   3.3. Orient & Occident / 485
      3.3.1. Pre svega beše reč, pre svega beše glas, pre svega beše vokalna, jednoglasna muzika. Pre svega beše „Jedna Vera" / 504
4. Literatura / 512

Indeks imena / 518

Summary / 522

Beleška o autorki / Note on the author / 527

1.000 zašto i 1.000.000 zato
(reč autora)

Pre nego što neko nešto kaže, možda je bolje da ne kaže ništa. Moja muzika je nastajala samo onda kada sam bio tih neko vreme, doslovno tih. Za mene, 'tišina' znači ono 'ništa' iz čega je Bog stvorio svet. Idealno, tiha pauza je nešto sveto…
Ako neko dostigne tišinu sa ljubavlju, onda možda može stvoriti muziku. Kompozitor često mora dugo da čeka svoju muziku. Ova vrsta sublimne anticipacije je apsolutno ona vrsta pauze koju ja tako mnogo vrednujem.

(Arvo Pärt)[1]

Nisam kompozitor. Ne pišem muziku. Pišem o muzici. Ali, poput kompozitora koji u tišini osluškuje zvuke pre nego što 'zapiše' muzički tekst, volim da zastanem, da se osamim, u tišini zamislim, 'oslušnem' svaku reč pre nego što je izgovorim ili zapišem. I, kao što kompozitor često mora dugo da čeka svoju muziku, čini mi se da sam i ja predugo sedela u tišini čekajući svoj tekst. Ipak, kompozitor kakav je Arvo Pert (Arvo Pärt, 1934–), kojem je tišina sublimna anticipacija nastanka (muzičkog) sveta, navodi vas da se svaki put pri susretu sa njegovom muzikom povučete u sebe i zamislite. I svaki put maštarite drugačije. To ume da bude veoma inspirativno, ali i veoma nezahvalno u situaciji kada bi trebalo da sve te rasplinute misli i ideje sakupite u koherentnu celinu i oblikujete ih u jedinstvenu tekstualnu formu. Sa druge strane, ovaj estonski kompozitor privukao je pažnju mnogobrojnih slušalaca, analitičara i kritičara širom sveta i zahvaljujući svojoj muzici zaslužio, sada već, popriličan broj raznovrsnih tekstova, studija u kojima su autori analizirajući muziku 'sabirali' i dokumentovali svoje iskaze i zaključke. Neki su objektivni, neki više

[1] Prema Jeffers Engelhardt, „Perspectives on Arvo Pärt after 1980", u: Andrew Shenton (ed.), Cambridge Companion to Arvo Pärt, United States of America, New York, Cambridge University Press, 2012, 35.

subjektivni, pojedini su potkrepljeni činjenicama, poneki su lucidne pretpostavke. Ipak, *summa sumarum*, svi ti spisi zajedno doprinose da kompozitor, na ovaj ili na onaj način, bude shvaćen i upamćen, svi oni pomažu slušaocima da razumeju Pertovu muziku i da je prema određenim kriterijumima percipiraju i procenjuju, dok ih budući analitičari opserviraju kao podsticaj za dalje traganje, kao inspiraciju za kreiranje novih ideja koje će materijalizovati u vidu ličnih tekstualnih doprinosa bibliografiji o kompozitoru.

Ovaj intrigantan autor zavarao me je nekoliko puta i promenio nekoliko ruta na mom analitičkom muzikološkom hodočašću. To je učinio, pre svega, svojom muzikom, koja mi je u zvuku bila jedan putokaz, potom svojim iskazima (o životu, filozofiji, estetičkim i etičkim stavovima), koji su me uputili u sasvim drugačijem pravcu, zatim kompoziciono-tehničkim principima koji navode na različite strane muzičkog sveta, i tako dalje. Tako se moja iglica u kompasu razmagnetisala i počela da se sumanuto okreće pokazujući sve strane Pertovog (muzičkog) sveta. Međutim, posle kratkog negodovanja zbog ovog 'kvara', shvatih da, uistinu, postoji samo jedan, jedinstven, celovit svet Arva Perta, u kojem ne postoje podele na strane, sve je tu izmešano i sintetizovano u jedno. Njegov muzički svet doživela sam kao postmoderni univerzum.

Iako sam mišljenja da ovakav tip rada, zahteva određenu ozbiljnost, studioznost, teoretizaciju, kritičko sagledavanje relevantne literature, takođe smatram da je stvaranje muzikološkog teksta – čiji bi temelj trebalo da se nalazi u muzici – takođe umetnost, bliska komponovanju muzičkog teksta. Na isti način kao kompozitor koji, nakon analiziranja muzičke prošlosti, sabira njemu interesantne i korisne podatke, te ih oblikuje i redefiniše propuštajući ih kroz svoje pero kako bi stvorio svoje, ipak, subjektivno delo, tako sam i ja, nakon svih pročitanih tekstova, teorija, i nakon odslušane muzike, poželela da se od njih udaljim, objektivno pobrojim izabrane činjenice i pristupim pisanju jedne lične ispovesti o Pertovoj muzici. Iz tog razloga, u ovom tekstu nalaze se određeni nezaobilazni i značajni podaci u vezi sa kompozitorovim životom i stvaralaštvom, zatim, poetičke, estetičke i stilističke činjenice, ali i tekstualne 'oaze' – kako mi je prigodno da ih imenujem, budući da ih doživljavam kao odmorišta od (često zbunjujućih) teorija – u kojima su

ispisani moji, isključivo subjektivistički doživljaji, kao specifični odblesci probranih asocijacija koje su izranjale slušajući i analizirajući ovaj nepresušni muzički izvor inspiracije. Ove 'oaze', otuda, ne bi ni trebalo razumeti kao objektivistički tačne i ispravne, niti je neophodno da se bilo ko sa njima složi. One su plod mašte, i njihova jedina uloga jeste da pokrenu nečiju drugačiju maštu.

Ovom prilikom zahvaljujem se vanrednom profesoru dr Mariji Masnikosi, pod čijim mentorstvom je ovaj rad izrađen i odbranjen akademske 2015/16. godine na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, koja je svakim razgovom pokretala moju imaginaciju i proširivala saznanja o mogućnostima pristupa tumačenju i analiziranju Petrovog stvaralaštva. Naročitu zahvalnost dugujem urednicama ove edicije, redovnom profesoru. dr Tijani Popović Mlađenović i vanrednom profesoru dr Mariji Masnikosi, koje su svesrdnim zalaganjem doprinele objavljivanju ove studije, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti uz čiju pomoć je omogućena veća dostupnost rezultata studentskih istraživanja.

Muzikološki lokativ

Nakon početnog muzičko-analitičkog i studioznog muzikološkog pristupa uočila sam da kompozitorove ideje, težnje, misli i shvatanja, naizgled 'jednostavne' i 'svedene', prerastaju u konstelaciju u kojoj muzika postaje metamuzika uključujući u sebe i izvan-muzičke oblasti. Zbog toga se moja početna vizura analitičara proširila na mnoge aspekte, i shodno tome, metodologija korišćena pri izradi ovog rada obuhvata opsežniji komparativni pristup sa elementima interdisciplinarnosti, a u nameri da se osvetle kontekstualne sfere u kojima je sazrevao poetički-estetički-stilistički prosede Arva Perta. Sagledavanje okolnosti koje su u istoriji umetnosti uticale na stvaranje jedinstvenog *tintinabuli* (*tintinnabuli*) kocepta/tehnike/stila Arva Perta, kao specifičnog fenomena u muzičkoj istoriji koji se nalazi na 'prelazu' između modernizma i postmodernizma, odnosno, minimalizma i postminimalizma, ukazivanje na osnovne kompoziciono-tehničke elemente i principe koji su njegova suština, te preispitivanje opravdanosti stilističkih odrednica koje se kompozitoru pripisuju – 'minimalista', 'religiozni minimalista', 'modernista', 'avangardista', 'postmodernista', 'postminimalista'... – na temeljima postojećih, meni dostupnih teorija, jesu neki od ciljeva postavljenih u ovoj studiji.

Centralni deo studije obuhvata analize četiri instrumentalne kompozicije nastale tokom kompozitorovog *tintinabuli* perioda: *Für Alina* (1976), *Arbos* (1977), *Festina lente* (1988) i *Orient & Occident* (2000). Ovakav izbor načinjen je zbog toga što je u iščitavanju svakog dela moguće primeniti različit analitički pristup, s tim što na makro planu – kao skup odabranih dela, ona ostvaruju liniju kontinuiteta razvoja određenih kompoziciono-tehničkih elemenata koji potvrđuju početnu tezu ovog rada. Detaljan analitički prikaz trebalo bi da doprinese, pre svega, razumevanju Pertovog *tintinabuli* koncepta koji, po svojoj strukturi, stoji na samoj granici između muzičkog modernizma i postmodernizma. Na primerima pomenute četiri kompozicije prikazana je gradacija u kompozitorovom *tintinabuli* kompozicionom promišljanju, koja se da sagledati u zbiru različitih sredstava kojima je kompozitor 'obogaćivao' *tintinabuli* muzički jezik, a zatim razvijao kompleksnije metode oblikovanja kompozicija.

Sa druge strane, svojim osobenim, po sadržaju 'skromnim' izjavama, to jest, izrečenim stavovima o muzici (i o njenim religioznim konotacijama) – na osnovu kojih je moguće skicirati sliku kompozitora kao zagovornika jedinstvenosti i jednostavnosti, iza čega se, zapravo, skriva ono što se da otkriti kroz analizu njegovih dela, a to je izuzetna sposobnost u kobinovanju različitih tehničkih elemenata, gotovo dosledna serijalnost i predoblikovanost kompozicija – kompozitor kao da pokušava da 'onemogući' svaku težnju teoretičara da ga svrstaju među predstavnike bilo kog umetničkog pokreta. Sa idejom da tu 'barijeru' modifikujem i načinim je nešto elastičnijom, naredne redove koncipirala sam kao odgovore na sledeća pitanja: Da li je i na koji način kontekst u kom je kompozitor stvarao usmeravao njegov kompozicioni kompas? Da li su i na koji način (pre)usmeravane kompozicije dobijale obrise te (ne)vidljive realnosti? Da li njihova struktura 'priča' o svim prećutnim socio-kulturalnim (ne)istinama? Postoje li šavovi među stilističkim etiketama, ili je to sve jedan, izjedna skrojeni model? Da li je taj model (recimo *tintinabuli*) iskrojen postmodernističkim/postminimalističkim sredstvima prateći modernističku paradigmu?

1. PRE NEGO ŠTO 'ZVONA ZAZVUČE'

Pre nego što neko nešto kaže, možda je bolje da ne kaže ništa. Moja muzika je nastajala samo onda kada sam bio tih neko vreme, doslovno tih. Za mene, 'tišina' znači ono 'ništa' iz čega je Bog stvorio svet. Idealno, tiha pauza je nešto sveto…
Ako neko dostigne tišinu sa ljubavlju, onda možda može stvoriti muziku. Kompozitor često mora dugo da čeka svoju muziku. Ova vrsta sublimne anticipacije je apsolutno ona vrsta pauze koju ja tako mnogo vrednujem.

(Arvo Pärt)[1]

Uvid u početak Pertovog kompozitorskog istraživačkog puta može biti veoma dragocen. Ukoliko to isprva ne ukazuje kao bitno i umnogome značajno u kontekstu primarne teze ove studije, njen smisao biće očigledan, ako ne i presudan u analitičkom odeljku koji tek sledi. Sagledavajući okolnosti i uslove u kojima je kompozitor, možda, najintenzivnije 'ispipavao' muziči teren i istraživao i razvijao svoj muzički diskurs, pruža mogućnost praćenja svih tih ukrštenih (muzičkih) puteva kojima je koračao pre nego što je 'utabao' svoju stazu. 'Tumaranje' tuđim stazama, iščitavanje različitih 'znakova pored puta', doprinosilo je umetničkom sazrevanju autora i ostavljalo dugotrajan, a posle će se pokazati i kao odlučujući trag u njegovoj poetici. Navođenje određenih detalja iz ovog perioda stvaralaštva, naknadno će pokazati kako je njihov izbor, koji je načinio pre svega sam kompozitor, determinisao njegovo poimanje života, filozofska, estetička i etička stanovišta, a najviše, muziku koju je stvarao.

U periodu kada je pisao svoja prva dela, na umetničkom prestolu nalazio se muzički modernizam, koji je kompozitoru omogućio uvid u širok spektar individualnih tehnika i metoda, koje su različiti autori (idejno) stvarali kao 'potpuno

[1] Prema Jeffers Engelhardt, „Perspectives on Arvo Pärt after 1980", u: Andrew Shenton (ed.), Cambridge Companion to Arvo Pärt, United States of America, New York, Cambridge University Press, 2012, 35.

nove', odbijajući da se 'oslone' na iskustva svojih prethodnika. Time što je pronalazio različite avangardne/modernističke solucije koje je primenjivao u svojim kompozicijama, Pert je modelovao svoj lični modernistički diskurs. Međutim, stvarajući vremenom fuziju njemu odgovarajućih elemenata, kombinujući tehnike kolaža, dodekafonije, aleatorike, zajedno sa kompoziciono-tehničkim elementima pronađenih u muzičkoj prošlosti, Pert je postepeno udaljavao sebe od modernizma gravitirajući ka nadolazećoj struji postmodernizma. Sa idejom da se omogući jasniji i razumniji pristup stvaralaštvu ovog autora, koji se u ovom radu slikovito (ako ne potencijalno objektivistički, onda svakako lično) prikazuje kao trusna oblast u kojoj se sudaraju modernističke i postmodernističke 'tektonske ploče', čitava priča započinje se, kako to obično i biva, od kompozitorovih prvih stvaralačkih koraka. Jer, ako ne postavim temelje, na čemu dalje da gradim sobe čudesa, i kako da omogućim onima koji žele u njih da uđu da razumeju sve što se u njima nalazi?

1.1. Sovjetski avangardista/estonski modernista

Kompozitor Arvo Pert rođen je 1935. godine u estonskom mestu Paide, a odrastao je u gradu Rakvere. Rastao je u državi u kojoj su se smenjivale ideologije Sovjetskog Saveza i nacističke Nemačke: osnovnu školu započeo je u vreme okupacije Nemačke vojske, a muzičku karijeru pod pravilima Sovjeta. Ovaj aspekt kompozitorove prošlosti potrebno je sagledati, budući da će se takav socio-politički kontekst bitno odraziti na njegovo umetničko sazrevanje.

Era Sovjetskog režima najviše je obeležila godine kompozitorovog odrastanja. U tada sovjetskoj Estoniji, na spoljnom obodu socijalističke vladavine, ideološki pritisak je bio nešto blaži nego u Moskvi u to doba, ali se ipak osećao. Naime, otkako je 1940. godine Estonija postala jedna od republika Sovjetskog Saveza (Estonska Savezna Socijalistička Republika), glavna umetnička, komunistički propisana doktrina bio je socijalistički realizam. Socrealistički 'diktat' bio je zasnovan na totalitarnim kritičkim reakcijama usmerenim ka modernoj umetnosti. Ukoliko bi se u delima kompozitora uočili novatorski (avangardni) elementi, pogotovo ako su bili stvoreni po uzoru na muzička dela kompozitora sa Zapada (misli se pre svega na predstavnike Druge bečke škole) – ti kompozitori bili bi optuženi da su izdajnici,

„formalisti" i „kukavice pred Zapadom".[2] Da bi se izbegle neprijatnosti i optužbe, bilo je potrebno komponovati tako da dela budu „proleterska po sadržaju i nacionalna po formi", čime bi se ostvario „subjektivni izraz objektivne stvarnosti". Izgleda kao da je Pert od početka imao prigušenu stihiju da se suprotstavlja ovako postavljenim okvirima, budući da je često bio u vezi sa avangardnim kompozitorima – poput Šnitkea (Alfred Schnittke, rus. Альфред Гарриевич Шнитке, 1934–1998), Denisova (Edison Denisov, rus. Эдисон Васильевич Денисов, 1929–1996), Gubajduline (Sofia Gubaidulina, rus. София Асгатовна Губайдулина, 1931–). Zašto je Arvo Pert smatran avangardistom u Sovjetskom Savezu, ili pak „lokalnim modernistom" u Estoniji?[3]

Dakle, u pomenutom ideološkom okviru kompozitor je započeo svoje muzičko obrazovanje 1945. godine. Najznačajniji period njegovog obrazovnog procesa bio je za vreme studija kompozicije (1956–63) na Konzervatorijumu u Talinu, u klasi Hajno Elera (Heino Eller, 1887–1970). Pre nego što je upisao Konzervatorijum, Pert je prisustvovao radionicama u Savezu Kompozitora kod estonskog kompozitora Veljo Tormisa (Veljo Tormis, 1930–), kod kog je takođe učio kompoziciju i teoriju u Muzičkoj školi u Talinu. Ipak, najznačajnija ličnost u Pertovom muzičkom obrazovanju bio je Eler, koji je u vreme Pertovog školovanja imao reputaciju najeminentnijeg kompozitora i pedagoga na Konzervatorijumu, poput Bulanžeove (Nadia Boulanger, 1887–1979) u Evropi.[4] Pert je jednom prilikom istakao da mu je upravo Eler 'usadio' potrebu za večitim traganjem za „pravim tonom", rekavši mu da je „teže naći jednu ispravnu notu nego staviti čitavu masu njih na papir."[5] Zahvaljujući Eleru, Pert se zainteresovao za muziku Zapada. Naime, Eler je bio upoznat sa muzikom Šenberga (Arnold Schönberg, 1874–1951) i njegove 'škole', a to znanje je prenosio na svoje studente, pa je tako i Pertu dao knjige Herberta Ajmerta (Herbert Eimert, 1897–1972) i Ernsta Kreneka (Ernst Krenek, 1900–1991) iz kojih je

[2] Više o tome u: Immo Mihkelson, "A narrow path to the truth:Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia", u: Andrew Shenton (Ed.), nav. delo, 11–16.

[3] Immo Mihkelson, nav. delo, 20.

[4] Isto, 12.

[5] Enzo Restagno, "Arvo Pärt in conversation", nav. delo, 9.

učio o dodekafoniji.[6] Ove okolnosti verovatno su uticale na kompozitorovu odbojnost da se povinuje zahtevima sovjetskog režima. Zapravo, sva ograničenja i zabrane koje je ovaj režim sadržao u sebi, kompozitoru su služile kao granični bedemi čiju je 'čvrstoću' i 'neprobojnost' istraživao i testirao.[7] To je činio time što je stvarao muzička dela sledeći isključivo lična uverenja i ideale, a bez obzira na to što će upravo takav pristup izazvati negodovanje u napisima kritičara, potom i izuzimanje Pertove muzike sa muzičkih repertoara.

Suprotno očekivanjima zastupnika socrealističke doktrine, Pert je svoj muzički jezik osmišljavao tako da u njemu izostanu aluzije na elemente folklora i tradicionalne (ne estonske, već ruske) muzike. Međutim, ne treba zanemariti činjenicu da je kompozitor seme svoje muzike zasejao upravo na tlu ruske tradicije, da su dela ruskih kompozitora – a Pert naročito izdvaja Čajkovskog (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, rus. Петр Ильич Чайковский, 1840–1893) – pretežno ispunjavala muzičke programe na radiju, kao i to da je svoja narjanija dela (dve Sonatine op. 1 i Partitu op. 2, iz 1958. godine), zasnovao prema modelima, mahom ruskih kompozitora – Šostakoviča (Dmitri Shostakovich, rus. Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975) i Prokofjeva (Sergei Prokofiev, rus. Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953).[8] Međutim, nakon što se upoznao sa novim tendencijama na Zapadu, kompozitor počinje da modeluje, a potom i sasvim napušta svoja početnička (u koceptu pretežno neoklasična) kompoziciono-tehnička rešenja, 'zaveden' modernim tehnikama serijalizma i kolaža.

---

[6] Potrebno je pomenuti da estonski kompozitori nisu bili u prilici da čuju dodekafonska dela pre 60-ih godina XX veka, već su se o njima informisali čitajući novinske kritike o Zapadnoj muzici i prevode članaka kompozitora, poput Šostakoviča. Takođe, Mikelson navodi da su podsticaj za istraživanje stvaralaštva kompozitora sa Zapada, davali i drugi ruski kompozitori. Naime, „u kući ruskog kompozitora Edisona Denisova, u Moskvi, Pert je prvi put čuo Vebernovu (Anton Webern, 1883–1945) muziku na ploči." Uporedi sa: Immo Mihkelson, nav. delo, 18–23.

[7] Isto, 11.

[8] Uporedi sa: Isto, 22.

1.2. Râdio kao filter za zvučnu recepciju

U periodu od 1958. do 1960. godine Pert je radio na Estonskom radiju. Iako „nije voleo muziku koju je puštao (a to je stvorilo i odbojan stav prema samom poslu)",[9] kompozitor navodi da su sve okolnosti kojima je tada bio izložen znatno uticale na njegove stavove prema muzici, tačnije na percepciju samog zvuka:

> Čuo sam muziku samo preko zvučnika, i kada mi se nije sviđalo nešto u orkestraciji ili boji, sve što je trebalo da uradim bilo je da podesim miksetu. Ponekad kad sam ulazio u studio čuo sam kako ta muzika zvuči neposredno, i bio sam duboko razočaran. Uvideo sam da moram da pravim promene u partiturama. Ova neobična situacija pratila me je gotovo čitav period rada na radiju. Nije bilo korelacije između zvučanja muzike u koncertnim dvoranama i onog na ploči.[10]

Razočaran tim (ne)kvalitetom (u zvučnicima 'zarobljenog') zvuka, ali i umoran od „glasnoće, buke i haosa" koje su zvučnici stvarali, Pert je 'krenuo' u potragu za 'čistom' muzikom – ka suštini/esenciji/materiji zvuka – koja ostaje skrivena pod svom tom „spoljašnjom kozmetikom".[11] Kompozitor je kupio magnetofon „čiji je kvalitet zvuka bio kao sa kuhinjskog radija",[12] smatrajući da će upravo takav zvuk biti najpribližniji realnom zvuku. Želeo je da 'isproba' da li će i putem ovog medija – bez mogućnosti 'šminkanja' i 'doterivanja' kakvu je pružala novija 'tehnološka kozmetika' – slušaoci moći da 'osete' suštinu muzike. Dakle, ovde se uočavaju kompozitorovo insistiranje na čistoti, jasnoći zvuka, odnosno težnja ka otklanjanju svih slojeva koji zamagljuju/deformišu sâm zvuk, ka specifičnom redukcionizmu koji će ga odvesti do te esencije zvuka, onog nukleusa u kojem je sve komprimovano, i iz kojeg se sve razzvija. Upravo to će postati *essentialia constitutiva* poetike Arva Perta i njegovog *tintinabuli* koncepta.

---

9 Immo Mihkelson, nav. delo, 14.

10 Isto.

11 Isto, 13.

12 Isto.

Sa druge strane, tokom boravka na radiju, kompozitor je bio u mogućnosti da se 'upozna' sa muzikom čije je emitovanje bilo zabranjeno. U untervjuu iz 1989. godine, Pert navodi da su i Bulez (Pierre Boulez, 1925–2016), Vebern (Anton Webern, 1883–1945) i Nono (Luigi Nono, 1924–1990) bili kompozitori čija je dela imao prilike da čuje, kao i da su dvanaesttonska, serijalna i aleatorička kompoziciono-tehnička rešenja, na kojima su (uglavnom) zasnovana dela pomenutih kompozitora, *de facto* imala uticaja na njegova (Pertova) razmišljanja u vezi sa strukturnim modelovanjem ranih kompozicija.[13] Za razliku od Bulezove muzike, koja je za Perta bila „isuviše egzotična", Vebernova muzika ostavila je na njega veoma snažan utisak zbog svoje transparentnosti, jasne shematske organizacije i, uslovno shvaćene, apstraktnosti u zvuku.[14]

To je bilo očigledno već u *Nekrologu*, orkestarskom ostvarenju iz 1960. godine, u kojem je Arvo Pert po prvi put primenio principe dodekafonije. *Nekrolog* je ujedno i prvo dodekafonsko delo u Estoniji, zbog čega se Arvo Pert može smatrati estonskim modernistom, odnosno, avangardistom lokalnog tipa.[15] Ovakav postupak naišao je na negativnu kritiku Udruženja estonskih sovjetskih kompozitora (Estonian Soviet Composers' Union), čiji je bio član od 1961. godine. Prema proceni članova udruženja, u kompozitorovoj poetici „nedostajali su ideološki i kreativni razvoj", a ono što su u njoj identifikovali bilo je „potcenjivanje nacionalne/folklorne muzike", kao i „sklonost prema 'modernističkim' težnjama".[16] Sa druge strane, kompozitor je ovo delo smatrao polaznom tačkom svog kompozitorskog istraživanja na putu ka „istini i čistoti, ka potrazi za Bogom."[17] To je istovremeno označilo i početak kompozitorove eksperimentalne stvaralačke faze, u kojoj je posegnuo za drugim avangardnim (u Evropi već tradicionalnim) elementima i tehnikama.

---

13 Detaljnije u: Jamie McCarthy and Arvo Pärt, "An Interview with ArvoPärt", T*he Musical Times, Vol. 130, No. 1753*, Musical Times Publications Ltd, 1989, 130.

14 Enzo Restagno, nav. delo, 20–21.

15 Preuzeto sa internet adrese: http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/creative-periods. Naravno, doslovni avangardni odjek ova kompozicija imala je samo u lokalnim okvirima, budući da je u to vreme u Evropi dodekafonija već odavno pripadala muzičkoj prošlosti.

16 Prema: Immo Mihkelson, nav. delo, 19.

17 Isto, 19–23.

Kao član Udruženja, Pert je imao mogućnost da 1963. godine poseti festival Vašavska Jesen. Tom prilikom upoznao je Luiđija Nona, čija muzika ga je inspirisala da krene putem neograničenog i neometanog istraživanja u oblasti novih kompoziciono-tehničkih mogućnosti.[18] U svojim sledećim kompozicijama – *Perpetuum mobile* (1964)[19] i *Symphony No. 1*[20] primenio je elemente aleatorike i serijalne i dvanaesttonske tehnike.[21] Autor ističe da je u ovom periodu bio siguran da „svaka matematička formula može biti transponovana u muziku",[22] kao i da je *Perpetuum mobile* nastao „iz matematičkih i filozofskih ideja" i trebalo je da prikazuje „spiralni put" do iste tačke od koje je počeo da komponuje.[23] Uticaj Luiđija Nona ogleda se u oblikovanju „rastuće mase zvuka striktno kontrolisane serijalnim procesom" kako bi se stvorio „muzički oblik" od postepenog krešenda i dekrešenda „dižući se ni iz čega i vraćajući se u ništa", koji je dovoljno očigledan i dostupan slušaocu.[24] Trebalo bi obratiti pažnju na ova kompozitorova promišljanja o kompoziciono-tehničkim rešenjima, budući da ih se neće u potpunosti odreći – naprotiv, zadržaće ih, ali 'presvučene u novo ruho' – ni u uskoro stvorenom novom *tintinabuli* konceptu!

1.3. Nova muzika – „klica konflikta" dobra i zla

Nastavljajući da istražuje mogućnosti dodekafonije, serijalizma i aleatorike, 1964. godine kompozitor postaje zainteresovan i za kolažnu tehniku, te svoja naredna dela zasniva na ovom principu. Međutim, nakon što se uživo upoznao sa muzikom i i

---

18 Immo Mihkelson, nav. delo, 24.

19 Pert je ovo delo posvetio Nonu, što svedoči o tome koliki je utisak i uticaj ostvario na njega. Prema: Isto.

20 Ovo delo je Pertov diplomski rad i posvećen je njegovom profesoru Eleru. Više o tome u: Immo Mihkelson, nav. delo, 24. Interesantan je stav Suzan Bredšo (Susan Bradshaw) i Alana Levija (Alan Levy) da je Pert u ovoj kompoziciji možda koristio tehnike Džona Kejdža (John Cage, 1912–1992). Iako je kompozitor istakao da nije čuo Kejdžovu muziku, ovi autori smatraju da je moguće da je možda „video fotografiju ili čuo nešto o njemu ili nekom bliskom Kejdžu, te je na taj način uticao". Međutim, ovi autori ne navode na koje to Kejdžove tehnike konkretno misle. Prema: Jamie McCarthy and ArvoPärt, nav. delo, 130.

21 Uporedi sa: Immo Mihkelson, 23–24.

22 Ovo stanovište Pert neće napustiti ni kada bude 'konstruisao' *tintinabuli* koncept, a to će naročito biti istaknuto u vezi sa analizom kompozicije *Arbos* u narednom poglavlju rada.

23 Enzo Restagno, nav. delo, 15.

24 Paul Hillier, *Arvo Pärt*, United States of America, New York: Oxford University Press, 1997, 38.

poetikama različitih stvaralaca sa Zapada, Pert je iskazao razočaranje shvativši da kompozitori koje je on uzimao za uzore sada propagiraju potpuno oprečne ideje i stavove. Ovu kontradiktornu situaciju koju je prepoznao u poetikama nekoliko kompozitora, Pert je opisao kao „klicu konflikta" koju u sebi nosi „Nova muzika".[25] Poveden tim utiskom, upravo taj „konflikt" postao je motiv, ili, može se reći, specifična 'predstava' koju je kompozitor nastojao da prikaže u svojim narednim ostvarenjima, među kojima su: *Collage sur B-A-C-H* (1964), Koncert za violončelo *Pro et Contra* (1966), *Symphony No. 2* (1966). Svako delo ima svoju pozadinsku 'priču'. Naime, pri komponovanju *Collage on B-A-C-H,* Pert je preispitivao svoje ideje kroz prizmu Bahove (Johan Sebastian Bach, 1685–1750) muzike. Ovo je kompozicija u kojoj je do maksimuma iskoristio mogućnosti kolažne tehnike, ali, prateći logiku prethodno osmišljene striktne matematičke formule.[26] Ujedno, u ovom ostvarenju Pert je počeo da preispituje dualistički, konfliktni odnos dva sveta, koji će do maksimuma realizovati u kompoziciji *Credo*; iako se, obično, nakon ove kompozicije stavlja tačka i završava misao o kompozitorovom muzički ostvarenom, takvo surovom rascepu dva sveta, Pert zapravo, nije napustio ovu temu, već je nastavio da je muzički 'prikazuje' i na različite načine 'objašnjava' tokom čitavog stvaralaštva, o čemu će tek detaljnije biti pisano. Ovaj dualizam, kao neobičnu konfliktnu 'scenu', Pert je prikazao i u Drugoj simfoniji – na samom kraju citirao je Čajkovskog, aludirajući na njegovu „detinju nevinost i nežnost" koja se (muzički) suprotstavlja (muzičkom) okrutnom okruženju (simbolu surove realnosti i materijalističkog sveta), iz koje na kraju izlazi kao pobednik.[27] Ova potreba za pobedom dobrog nad zlom postaće (i ostaće) estetsko i etičko načelo kompozitora. Tome je, moguće, doprinela i nesreća iz 1966. godine, kada je Pert imao tešku operaciju i gotovo se susreo sa smrću.[28] Ova nesrećna okolnost uzrokovala je kompozitorovu promenu fokusa sa savremenog, materijalistički kadriranog pogleda na svet, sa umetnosti kao „sortiranja ishoda današnjice", na ono nešto što je neomeđeno vremenskim

[25] Enzo Restagno, nav. delo, 22.

[26] Isto, 14.

[27] Isto, 19.

[28] Immo Mihkelson, nav. delo, 25.

kategorijama, na ono što pripada visokim sferama duhovnosti, na razumevanje umetnosti kao medija koji bi trebalo da se „bavi večnim pitanjima", na umetničko delo koje nije rezultat komplikovane, bezosećajne, proračunate kombinatorike, nego izlivanja ličnih „misli i duhovnih vrednosti u najprikladnije umetničke" oblike.[29] Druga posledica jeste kompozitora promena religije i vere – 1968. godine kompozitor prihvata hrišćanstvo, preciznije, pravoslavlje, za svoju religiju.[30] Budući da su brojni analitičari u Pertovim kompozicijama iz potonjeg *tintinabuli* perioda, pronalazili simbole i elemente hrišćanstva (što će kasnije biti detaljnije razmatrano), ovaj događaj može se markirati kao jedna od prvih klica kompozitorove buduće, dominantne *tintinabuli* poetike.

Iste godine, 1968, kao produkt ovih, promenjenih zamisli, nastaje, već pominjana, kompozicija *Credo*, za klavir, hor i orkestar, u kojoj se superponiraju dve muzičke sfere – barokna (Bahov *Preludijum u Ce-duru* (DTK 1) / *Prelude in C Major* (WTC 1)/) i dodekafonska, odnosno, tonalna i atonalna.[31] Premijera dela izazvala je skandal – hrišćanska tematika (na koju se aludira već samim naslovovom, pre svega) shvaćena je kao izraz prkosa. U tome ima istine, jer je ovakvim naslovom Pert, zapravo, pacifistički odgovorio na nasilja koja su sprovođena u svetu! U kompoziciji su predstavljeni sukobi dveju muzičkih sfera – kao muzički simboli konfrontacije sila dobra i zla, reda i nereda, koji nisu oblikovani kao blokovi odvojenih energija, nego, zapravo, dijalektički grade osnaženu isprepletanu silu. Pert to ostvaruje upotrebom dvanaesttonske serije izgrađene od savršenih čistih kvinti (ce-ge-de-a-e-ha-fis-cis-gis-es-be-ef).[32] Ovaj niz, zapravo, čine alikvotni tonovi od tona ce, a na taj način, kompozitor je obistinio pravu suštinu tonaliteta, njegov izvor i najosnovniji intervalski odnos, ili, drugačije formulisano, Ce-dur kao preegzistirajuću, kosmičku „muziku sfera". Ukoliko se, pak, 'misli' vizuelno, poruka dela korespondira sa znakom *yin i yang* – suprotnosti uvek čine jedinstvo, dobro i loše ne egzistiraju i ne

[29] Isto, 25.

[30] Preuzeto sa: http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/biography. Postoje nedoslednosti u vezi sa preciznim datumom. Naime, Hilier u svojoj knjizi navodi da se Pert pridružio ruskoj pravoslavnoj crkvi 1970. godine. Prema: Paul Hillier, nav. delo, 32.

[31] Preuzeto sa: http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/biography

[32] Paul Hillier, nav. delo, 58–63.

opstaju odvojeno, čak ni ako se tumače muzički. Ipak, zvučni rezultat kompozicije izazvao je negodovanje. Izrečena je zabrana izvođenja ne samo ovog, nego i ostalih Pertovih dela u čitavom Sovjetskom Savezu, što je trajalo više od jedne decenije.[33] Ovaj događaj bio je za Perta kao *ultima ratio* da 'upadne' u alijenaciju van javnog umetničkog života, i krene putem autognosije. Upravo *Credom* kompozitor je ispisao završno poglavlje svoje kompozitorske modernističko-avangardne storije. A eksperimentalnu tek otkriva. *Tabula rasa* pred kojom će se naći, biće 'ispisana' već 1976. godine novim kompozitorovim zvučnim perom.

[33] Andrew Shenton, "Introduction: the essential and phenomenal Arvo Pärt", u: Andrew Shenton (Ed.), nav. delo, 3.

2. (POSTMODERNA) RENESANSA ARVA PERTA

(Spiralno putovanje iz moderne u postmodernu)

> *Moja dužnost nije da se borim sa svetom, niti da osuđujem ovo ili ono, već prvo i najvažnije da spoznam sebe, budući da svaki konflikt počinje unutar nas samih. (...) Ako neko želi da promeni svet onda mora prvo početi od sebe. (...) Ako ne krene od sebe, svaki korak ka svetu biće ništa drugo do laž (...). I tako sam ja krenuo u traženje novih zvukova.*
>
> (Arvo Pert)[1]

Nakon 1968. godine, negativne recepcije kompozicije *Credo* i 'isključenja' Perta iz estonskog muzičkog sveta, autor je želeo da se udalji od svega što ga okružuje, od muzike svojih savremenika, ali i sopstvenih dela koja je stvarao do tada. Pri tom se prvenstveno misli da napuštanje dodekafonije, serijalnog i bilo kog drugog, čvrsto utvrđenog sistema, budući da – prema rečima kompozitora – muzika kreirana po strogim pravilima „ima dušu, ali unutar granica", te može da „gravitira samo u specifičnom pravcu" stvarajući „jednu boju", ili čak „ne ni boju, samo sivilo".[2] Smatrajući da je „istina vrlo jednostavna", kompozitor tvrdi da se iza kompleksnosti kojom odišu dodekafonska i serijalna dela, krije „nedostatak mudrosti i istine".[3] Sa namerom da otvori svoju dušu, 'svuče' balast (neposredne prošlosti) i krene ka otkrivanju istine, Pert je izabrao neobičan put – 'obratio' se još daljoj prošlosti, srednjovekovnoj i renesansnoj muzici.

Ovaj period 'preispitivanja' i pronalaženja trajao je sve do 1976. godine, kada je Arvo Pert spoznajući lične 'greške' koje je pravio do tada, odlučio da krene ispočetka, *ex nihilo*, stvorivši nov koncept komponovanja – *tintinabuli*. Sam kompozitor je ovo vrlo metaforično opisao:

> To je kao da sedite za kompjuterom i pišete teskt i stisnete neko dugme i odjednom sve nestane, sve je prazno. Ali to je dobra stvar –

---

1 Enzo Restagno, nav. delo, 22.

2 Isto.

3 Isto.

> početi od nule, ispočetka. To je poput svežeg snega na koji još niko nije kročio i vi prvi koračate po tom snegu. To je početak novog života.[4]

Pre nego što budu predstavljeni osnovni elementi *tintinabulija*, kao i novatorski načini pomoću kojih kompozitor koncipira svoje 'muzičke' odgovore na 'večna' pitanja, potrebno je pozicionirati ga/ih u odgovarajući vremenski i konceptualni okvir. Taj okvir jeste, na neki način, umetnički vakuum u kojem se Pert našao, ili još slikovitije, 'ničija zemlja', granični prelaz između dve 'države' modernističkog i postmodernističog ideološkog 'uređenja'. Autorov beg od modernizma spiralnom putanjom ka postmodernizmu; odakle polazi, kuda ide i gde stiže?

2.1. Modernizam ◄► Tintinabuli ◄► Postmodernizam

Promene u poetici Arva Perta koje će voditi ka nastanku nove *tintinabuli* tehnike, pripadaju vremenskom periodu tokom kojeg se dešavala promena sa odjekom na svetskom planu – prelazak iz modernog u postmoderno doba. Naime, u periodu od kasnih pedesetih do osamdesetih godina XX veka, postepeno i gotovo neprimetno odigravala se kulturno-ideološka smena moderne i postmoderne.[5] Koji su uzroci, a koje posledice? Šta je to promenjeno na globalnom nivou? Koji su se novi pravci i postupci, nove poetike i estetike iskristalisali? Kako se sve to odrazilo na Pertovo stvaralaštvo?

Praveći specifikaciju antagonizama u socio-političkim i ekonomskim logikama modernizma i postmodernizma, Čarls Dženks (Charles Jencks) sagledava post-modernizam ne kao potpuni raskid sa modernizmom, već naprotiv, pre kao njegovu lojalnu opoziciju nego anti-moderni pokret. Iz tog razloga, autor je mišljenja da bi u predstavljanju ovog kompleksnog doba trebalo staviti veznik „i" između dva termina, odnosno, dve ideologije, smatrajući da su međuzavisni/e i uzajamno definišući/e. To demonstrira u prikazanoj tabeli:

---

[4] Andrew Shenton, "Arvo Pärt: in his own words", u: Andrew Shenton [ed.], nav. delo, 119.

[5] Budući da postoji bogata i iznimna literatura u vezi sa ovim pojmovima, ovaj tekst neće biti iscrpan u tom pogledu; u skladu s tim, načinjen je izbor odabranih teorijskih postavki koje potvrđuju ideju o pozicioniranju Perta negde između ova dva polariteta.

Tabela 1

Modern		Post-Modern
American nation hard power		EU conglomerate soft power
General Motors Corp		Amazon and Post-Fordism
Factory production		Tertiary + production
Materialism	And	Information world
Holocaust		Shock & Awe
Capitalism/socialism		Socitalism
Straightforwardness		Ironic self-referencing
Innocence		Lost innocence
Present tense		Time-binding

Autor objašnjava da su moderne nauke (koje se odlikuju jednostavnošću) bazirane na redukciji, na analiziranju realnosti u atomima, molekulima, što se u socio-političko-ekonomskoj klasifikaciji odrazilo u stvaranje funkcija i klasa; dok se, kontrastno, post-moderne nauke (sa izraženom kompleksnošću) zasnivaju na sintezi različitih pojava, delova, informacija u njihove interaktivne celine, poput vremenskih obrazaca, berze i ljudske ličnosti. Dženks zaključuje da su nam moderne nauke dale „atomsku teoriju i determinizam", a post-moderne sprovode „ne-linearne dinamike, kreativni univerzum i indeterminizam" – „Njutn protiv Prigožina, (...) mehanizam protiv organicizma i materijalizam protiv samo-organizovanih sistema".[6]

Prožimanje socio-političkih okolnosti neizbežno se reflektovalo i na umetnost. Tokom šezdesetih, pa sve do ranih sedamdesetih godina XX veka, kada će uslediti dominacija postmodernizma, umetnost je predstavljala ono „i" između dva ideološka sveta. Teorijsku osnovu za razumevanje odnosa moderne i postmoderne paradigme u umetnosti pruža studija Mirjane Veselinović Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (1997). Autorka pristupa teorijskom promišljanju o postmoderni na bazi odnosa prema moderni (avangardi) kao istoriji koja joj je neposredno prethodila, ili odnosa prema tradiciji uopšte. Navodeći teorije različitih autora Veselinović Hofman upozorava na mogućnost raznovrsnog „teorijskog lociranja postmoderne kao negacije moderne, ili kao njenog organskog dela ili kao njene 'afirmativne' konsekvence."[7]

---

[6] Isto, 18.

[7] Mirjana Veselinović Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad: Matica srpska – odeljenje za scenske umetnosti i muziku, 1997, 18.

Tako, na primer, Herman Danuzer (Hermann Danuser) smatra da u reči *postmoderna* prefiks 'post' znači ono što dolazi *posle* moderne. Slično razmišlja i Frederik Stoken (Frederick Stocken) koji terminom *postmodernizam* obeležava period koji dolazi *posle* modernizma, i u odnosu na modernizam ga i prosuđuje i definiše. Andreas Huisen (Andreas Huyssen) zapaža da termin „postmodernizam implicira relativnost pojave koju označava, jer u sebi nosi distancu prema modernizmu, ali i upozorenje na korišćenje tekovina modernizma u jednom vremenu koje je nastupilo posle njega"; dok u Liotarovom (Jean-François Lyotard) diskursu „postmoderna ne figurira ni kao posle-moderna ni kao antimoderna već kao vid izražavanja modernih sadržaja, kao pojava koja je (...) u moderni već bila prisutna."[8]

Kao i Dženks, i Veselinović Hofman uviđa dvoznačnost u terminološkom određenju, te razlikuje *post-modernu* i *postmodernu*, odnosno *post-modernizam* i *postmodernizam* (ukoliko (post)modernom razumevamo opšti „duh vremena", a (post)modernizmom struje u umetnosti). Naime, *post-modernom* autorka obeležava „vreme *posle* moderne", a time i „sveukupnost (muzičkih) pojava u njemu (...) – različite tipove muzičkog mišljenja, kompozitorskih opredeljenja, iskustava...";[9] dok *postmoderna* „obuhvata samo ona kompozitorska nastojanja koja oživotvoruju novu, specifičnu kompozitorsku metodologiju (upravo i formiranu u *post-moderni*) koja ne računa na oživljavanje starog stila pri kreativnom obraćanju muzičkoj baštini."[10] Na taj način autorka diferencira *post-modernu* kao „pluralizam muzičkih stilova", dok *postmoderna* podrazumeva „pluralizam na nivou dela (...) samo onaj 'model' stvaralačke prakse koji muzici najrazličitijeg porekla i pripadnosti obezbeđuje pred delom isti status: status 'toma' jednog obimnog 'rečnika' muzičkih podataka u kome su ti podaci lišeni svojih istorijskih, geografskih, stilskih" karakteristika.[11]

Parafrazirajući Hala Fostera (Hal Foster), Marija Masnikosa objašnjava da je umetnost ovog perioda „odgovarala na zahteve jednim složenim 'nesinhronim prezentom, mešavinom različitih vremena' tj. pluralizmom ponekad sasvim

[8] Isto, 15.

[9] Isto, 16.

[10] Isto, 17.

[11] Isto, 18.

'neuzglobljenih' umetničkih tendencija."[12] Posledicu neutralisanja prostornih i vremenskih udaljenosti (...) Febel pronalazi u „ahistorijskoj recepciji" muzike „čija je suština u tome da daje prednost funkciji nad istorijskim kontekstom."[13] Oba tumačenja u skladu su sa Dženksovom definicijom da je suština post-modernizma u „vezivanju vremena" (*time-binding*),[14] odnosno ostvarivanju konstruktivnih 'pregovora' između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Prema Kilbu (Andreas Kilb) postmoderna nastupa kao „revizija tradicionalnih motiva (čvrstih formula)", pri čemu „slobodno raspolaganje tehničkom i tematskom zalihom prošlih epoha postaje estetički princip."[15] Ovaj estetički princip Suzan Bredšo (Susan Bredshaw) krajnje zanimljivo opisuje kao „juriš nostalgične forme muzičkog hanibala – tendencije da se unesu čestice i delići prošlosti (...), kao neapsorbovani mišmaš pokradenih tradicija."[16]

Kako bi obrazložio svoje viđenje moderne, kao doba u kojem su dominirale vrline kao što su iskrenost, transparentnost i jednostavnost, dok su osnovne odlike post-modernog društva postale ironija i dvosmislenost, Dženks se pozvao na Umberta Eka (Umberto Eco, 1932–2016), koji je u delu *Napomene uz Ime ruže* (*Postscript to the Name of Rose,* 1983), metaforički, a istovremeno savršeno precizno opisao post-moderno vreme kao doba „izgubljene nevinosti".[17] Ono što se pod ovom sintagmom poručuje jeste jedno opšte stanje zbunjenosti i nedoumice u kojem su se ljudi, umetnici i stvaraoci našli, pitajući se kako rukovati nečim što je već učinjeno i rečeno. Drugim rečima, na pitanje „Kako neko može govoriti iznova i sa autentičnošću koristeći stare reči i otrcane izraze?", autor odgovara da su jedino rešenje „ironija" i „znakovi navoda"![18] To se u muzičkoj umetnosti rešava na sledeći način: time što se status 'ukradenog' starog predmeta u postmodernističkom diskursu tumači kao svojevrsna 'paradigma'. Ovu paradigmu u muzici Mirjana

---

12 Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu:postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, 2010, 1.

13 Mirjana Veselinović Hofman, nav. delo, 12.

14 Charles Jencks, nav. delo, 18.

15 Mirjana Veselinović Hofman, nav. delo, 11–12.

16 Isto, 12.

17 Charles Jencks, nav. delo, 15.

18 Isto, 16.

Veselinović Hofman objašnjava kao „primer za ugled" koji se u kompozitorskoj praksi upotrebljava kao „uzorak, model ili uzor".[19]

Ako ponovo artikulišem misao Hala Fostera, krucijalan smisao u ovom kontekstu dobija pozicija između zaokreta od kritičkih modela i povratka istorijskim praksama,[20] uz pitanje: kako ponovna konekcija sa davnim prošlim praksama podržava (ne)povezanost sa savremenim praksama i/ili razvoj novih? Umetnost nakon 1960-ih godina bazirana je na 'modifikovanju' avangardnih izuma posredstvom istorijskih modela čime se ponovo dolazi do savremenih ivičnjaka. To je jedno (večno) spiralno vraćanje istorije.

Na isti način pristupio je i Arvo Pert, praveći *tour d'horizon*[21] u muzičkoj prošlosti. Možda je kompozitor subjektivno doživeo raskid sa svojim prethodnim stvaralačkim periodom u kojem su dominirale modernističke/avangardne tehnike (kako je sam kompozitor to opisao u citatu navedenom na strani br. 18), ipak, osnovni principi *tintinabuli*-ja pokazaće da prekid nema tu oštrinu, već da se pre razvija na liniji kontinuiteta. Drugim rečima, Pert će kroz svoje *tintinabuli* kompozicije demonstrirati povratak ka starom – ka osnovnim ćelijama srednjovekovne i renesansne muzike, ali na nov način – time što će ove ćelije kombinovati sa 'atomima' serijalne konstrukcije, koju je apsorbovao iz neposredne prošlosti. Modernizam i avangarda su Pertu pružili dijapazon sredstava i postupaka,

---

[19] Mirjana Veselinović Hofman objašnjava razliku između paradigme kao uzorka, uzora i modela na sledeći način: „**Uzorak** ili mustra ukazuje se kao određeni materijal koji reprezentuje kontekst iz kojeg je uzet, i to po njegovim najtipičnijim svojstvima. (...) Uzorak je u muzici, deo kompozicije koji se unosi u neku drugu, novu kompoziciju, kao njen gradivni segment. Pojava koju Zofia Lissa nazova citatom. (...) Sem što je gradivni element jedne celine, organski deo njenog toka, uzorak predstavlja svojevrstan znak (...) Uzorak je, dakle, označitelj (...) a ono označeno zavisi od smisla njegovog izvornog konteksta kao svojevrsnog kôda. (...) **Lažni uzorak i model** nastaje kada kompozitor uzorak „podvrgne nekoj kompoziciono-tehničkoj proceduri u cilju građenja novog konteksta, i da u tom slučaju uzorak (...) postaje „zvučna supstanca dela", model za rad. Kontekst koji iz tog rada proistekne, može, ali i ne mora da bude (stilski) saglasan na modelom. (..) **Uzor** nastaje kad model u kompoziciji uopšte nije ni prisutan, već se njegovi konstitutivni principi koriste za građenje nove celine iz koje je taj izvorni kontekst često i nemoguće nazreti. Ako uzorak shvatimo kao citat, a model kao citat koji se interpretira, onda uzor predstavlja model za interpretaciju u kojoj taj model nije prisutran. (...) Od načina interpretacije modela zavisi da li će se on kroz nju prepoznati ili će ta interpretacija biti od njega toliko udaljena da će samo složenim analitičkim postupkom taj uzor moći da se identifikuje kao njen impuls, kao određena estetska činjenica koja je tu interpretaciju pokrenula." Detaljnije o tome u: Mirjana Veselinović Hofman, nav. delo, 21–27.

[20] Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, London, England, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996 (2001), x.

[21] Termin preuzet od Čarlsa Dženska. Vidi: Charles Jencks, nav. delo, 16.

koje je kompozitor koristio kao 'gradivnu tehniku' za 'modelovanje' podataka pronađenih i preuzetih iz muzičke prošlosti (pre svega, iz srednjeg veka i renesanse) i time izgradio svoje jedinstveno stilsko utvrđenje, ili, u postmodernističkom maniru metaforički rečeno, svoj lični 'muzički muzej'.

2.2. Traženje novog puta – duhovni povratak istoriji gregorijanike

Nakon modernističkih, komplikovanih tehnika i poetika, susret sa 'starom' muzikom imao je za kompozitora efekat izlaska na čistinu i udisanje 'novog', svežeg vazduha. Zvuke gregorijanskog pojanja čuo je sasvim slučajno, na radiju, nakon čega je pokušao da odsvira tu „lakonsku melodiju na klaviru, bezuspešno",[22] jer u to vreme nije bio „sposoban da napiše melodiju bez brojeva",[23] to je bio hendikep koji mu je stvorilo serijalno komponovanje, kako svedoči sam kompozitor. U tim zvucima prepoznao je svet koji do tada nije znao. Na nastavi istorije muzike na Konzervatorijumu gradivo koje je obuhvatalo ove periode muzičke prošlosti vrlo je površno predavano.[24] Razlog tome jeste zastupanje stanovišta da je muzika pomenutih perioda inferiorna u odnosu na potonje, ali kao razlog nameće se i izrazito religioznog karaktera koji je ova muzika posedovala. Ipak, taj muzički svet – svet bez harmonije, bez ritma, bez instrumentacije i njoj odgovarajuće boje, bez ičega osim milozvučnih tonova, postao je Pertu putokaz koji je počeo da prati.

U dokumentarnom filmu Dorijana Supina (rus. Dorian Supin), *Arvo Pärt – 24 Preludes for a Fugue*, Pert je opisao način na koji je istraživao gregorijansko pojanje. Naime, bio je uporan u želji da istraži tajne monodije. Želeo je da dosegne sposobnost da komponuje takvu jedinstvenu melodijsku liniju koja će imati duh tradicionalnog crkvenog pojanja – „apsolutnu monodiju, goli glas, koji je osnova svega".[25] Pert se posvetio samostalnom istraživanju, čitanju relevantne literature, analiziranju partitura i preslušavanju dostupnih snimaka muzičkih dela iz XIV i XV

[22] Immo Mihkelson, nav. delo, 27.

[23] Enzo Restagno, nav. delo, 18.

[24] Navedeno prema: Immo Mihkelson, nav. delo, 27.

[25] Jeffers Engelhardt, nav. delo, 35.

veka.[26] Prva knjiga od koje je počeo bila je knjiga gregorijanskog pojanja, *Liber Usualis* sa potpisanim tonovima za recitovanje teksta.[27] Isprva je svirao i pevao note, kako bi razumeo mehanizme po kojima ova muzika nastaje. Pertova supruga Nora, svedoči o tome da kompozitor u to vreme „nije slušao ni jednu drugu vrstu muzike",[28] pokušavao je da „stvori nov način slušanja" koji će mu pomoći da nauči da piše novu muziku, onu sa odzvukom jedinstvenih tonova oslobađenih bilo kakvih mehanizama, proporcija i konstrukcija. Autor tvrdi da je srastao sa ovom muzikom, ali da je nikada nije koristio u formi citata![29] Pored toga, uočio je da melodijska fraza u potpunosti 'diše' sa tekstom. Iz tog razloga kompozitor se posvetio čitanju psalama, te je nakon pročitanog teksta pokušavao da zapiše odgovarajuću melodiju. Međutim, Pert veruje da između psalama i njegove melodije nije bilo neke veze, ali je ipak nastavio proces dok nije omuzikalio 1500 psalama![30] Pored ovog eksperimenta sa psalmima, da bi postigao neposrednost, spontanost i na kraju iskrenost/objektivnost melodije, prepuštao se vidu automatskog 'komponovanja'. Naime, Pert je posmatrao sve što ga okružuje – jato ptica, pejzaže, prirodne fenomene, a potom je bez kontrole i pauze, transponovao te impresije u muziku, stvarao je 'notne slike' koje je spontano iscrtavao na papiru.[31] Melodije su bile muzički diskurs kojim je 'opisivao' te prizore, ispunjavao je na hiljade stranica notne sveske, pokušavajući da asimiluje sve što može biti mišljeno kao monodija.

---

[26] Immo Mihkelson navodi da je u Estoniji po prvi put interprtirana renesansna muzika 1966. godine, a tek nakon nastupa ansambla „Madrigal" pod rukovodstvom Andreja Volkonskog (Андрей Михайлович Волконский) 1968. godine, bilo je moguće češće slušanje rane muzike preko radio prijemnika. Prema: Isto.

[27] Paul Hilier, nav. delo, 81.

[28] Enzo Restagno, nav. delo, 29.

[29] Izuzev dela *Statuit ei Dominus*, koje je pisao za katedralu u Bolonji. Prema: Enzo Restagno, nav. delo, 28.

Prisećajući se na ovom mestu Ekovog tumačenja postmodernog fenomena, čini se da je ovde Pert upao u posmodernistički vrtlog u kom se brišu tragovi originalnog izvora, koji sva saznanja smešta u jedan levak, gde više nije bitno šta kome/čemu pripada, a i da je bitno, ne bi više ni moglo da se odredi gde se stavljaju znaci navoda – sve je to prećutno postalo njegovo.

[30] Isto. 29.

[31] Isto, 29–30.

> Osetio sam potrebu da pišem brzo kada (melodijska, prim. N.K.) 'linija' naiđe [...] od negde iznutra, ili iz drugih kanala; ne iz glave. Inače to može biti iz glave – jednostavno matematički ili kompjuterizovano, bez stvarne veze sa tim, [...] dok mi ostajemo sasvim slepi i uskih pogleda. Želeo sam da oslobodim sebe od toga.[32]

Pored toga, bio je zainteresovan za muziku kompozitora Franko-flamanske i Notr Dam škole, Mašoa (Guillaume de Machaut), Obrehta (Jacob Obrecht), Okegema (Johannes Ockeghem), Žoskena de Prea (Josquin des Prez), prepisivao je balade *ars nova*-e i italijanske madrigale.[33] Međutim, za kompozitora je ovo postao naporan posao, jer se sve svodilo samo na apsorbovanje informacija, a bilo je potrebno da „postane sposoban da razume muziku sve do njenih korena: kako je nastala, kako su izgledali ljudi koji su je pevali, šta su osećali tokom njihovog života, kako su zapisivali ovu muziku i 'prenosili' je, pre nego je postala izvor naše muzike."[34] Pert je u intervjuu rekao da ga je prvenstveno interesovao duh rane muzike, mnogo više od tehničkih procedura.[35] Dakle, i duh i filozofija onog doba imali su podjednak uticaj na promenu Pertovog razmišljanja.

Naime, u periodu srednjeg veka i renesanse, jedan od ideala bio je razumevanje Boga kroz umetnost. Mišel Koisar u *Rapravi o koristi koju svako ima od pevanja po hrišćanskom učenju* (*Traité du profit que toute personne tire de chanter en la doctrine chrestienne*, 1608) ističe da se muzika rađa Božjom voljom, da je „David bio božanski nadahnut kada je, pojmivši stanje napuštenosti u koje je zapao čovek, pokušao da ga uzdigne, da ga 'reafirmiše čarima pesme', uspostavivši 'kao neki nebeski razgovor'."[36]

---

32 Jamie McCarthy and Arvo Pärt, nav. delo, 131.

33 Paul Hilier, nav. delo, 67.

34 Enzo Restagno, nav. delo, 28.

35 Isto, 78.

36 Prema: Filip Vendriks, *Muzika u renesansi*, (Philippe Vendrix, *La Musique à La Renaissance*, Universitaires de France), prevela sa francuskog Ana Stefanović, Beograd, Clio, 2005, 85.

Na sličan način, Arvo Pert je – nakon što se našao u stanju izolovanosti, što se može opisati kao „gest ugroženog i ispražnjenog kasnomodernističkog subjekta, koji se, braneći svoju krhku celovitost pred naletom ugrožavajuće stvarnosti, opredelio za svoju 'odsutnost'"[37] – pokušao da stvori lični medij kroz koji će 'komunicirati' sa Stvoriteljem. Po shvatanju renesansnih mislilaca, mesto gde je moguće čuti tu „božanski nadahnutu" muziku jeste „unutrašnje uho".[38] To je jedna „metafizička", „unutrašnja" recepcija božanske muzike, koja se može čuti samo „ušima duha", za razliku od čistog „fizičkog" osluškivanja, koje ostaje samo čulno i spoljašnje.[39] Interesantno je pogledati kako je tu distinkciju (između fizičkog/spoljašnjeg i metafizičkog/unutrašnjeg) pragmatično primenio čuveni renesansni teolog Žan Žerson (Jean Gerson) u *De canticis* (1424–1426) – izradivši tabelu na kojoj je prikazao razliku između „pevanja iz grla" i „pevanja iz srca" (vidi: Tabela br. 2) – budući da je pojedine karakteristike moguće povezati sa životnom/muzičkom filozofijom Arva Perta.

[37] Marija Masnikosa, nav. delo, 54.

[38] Isto, 81.

[39] Isto.

Tabela 2, Razlika između „pevanja iz grla“ i „pevanja iz srca“ prema Žanu Žersonu.

Pevanje iz grla	Pevanje iz srca
Spoljašnje slušanje	Unutrašnje slušanje
Istovrsno	Varira od osobe do osobe
Spoznaje ga, opaža i procenjuje neko drugi	Poznaju ga pevač i Bog
Može se kombinovati	Jedinstveno je i ne može se kombinovati
Može da se čuje protivno želji, ako su čula budna	Samo lice i oči i pokreti svedoče o njemu
Nekada se proizvodi i bez namere (deca, životinje)	Proizvod slobodnog izbora
Bez stvarnog moralnog značenja, jer se nekad proizvodi bez želje da bude proizvedeno	Kao izbor podložno je pohvali ili kritici
Nekada je izazvano spoljašnjim uticajima	Ne može se izazvati prisilom
Samo se nalazi u materijalnim predmetima, organskim ili neorganskim	Nalazi se jedino u najvišem delu uma (sluh)
Upućeno je starom čoveku	Pripada novom čoveku, onom koji je stvoren prema Božjoj slici

U vezi sa pomenutim „unutrašnjim uhom”, firentinski filozof, Marsilio Fićino (Marsilio Ficino), u spisu *De divino furore* (1457), uvodi pojam *spiritusa* – „središnje ljudske sposobnosti, neku vrstu supstance stvorene u srcu jednim delom krvi, između tela i duše”.[40] Slično stanovište zastupa Sveti Avgustin – shvatajući muziku kao medijum koji omogućava da se sa *numeri corporales* (telesnih kategorija) pređe na *numeri incorporales* (netelesne kategorije), a u pokušaju da se razreše tri problema: greh, ljubav prema Bogu i bližnjem, i pitanje stvaranja univerzuma.[41] Nameće se pitanje: mogu li se pomenuti problemi, formulisani u upitnom ubliku, postavljeni u ranoj muzičkoj prošlosti, prepoznati upravo među onima na koje Arvo Pert pokušava da pronađe rešenje i precizira jedinstven, ali višestruk odgovor, u eri post-moderne/postmoderne?

[40] Isto, 62–63.

[41] Isto, 79–80.

Ogovor bi mogao da bude potvrdan iz nekoliko razloga. Jedan od njih je da je „reč Bog sa ili bez znakova navoda, postala poslednji tabu u postmodernoj eri", a u vezi sa tim isti tretman imale su i reči „misticizam" i „kontemplacija", što je razumljivo ukoliko se „misticizam" poima prema tumačenju Svetog Avgustina koji ga opisuje kao „napor uma da spozna Boga".[42] Iako Pert nije komponovao liturgijsku muziku (izuzev dve postavke Mise), zbog njegovog iskustva sa liturgijskijskim tekstovima, njegovo stvaralaštvo se, ipak, najčešće tumači sa referencama ka duhovnim vrednostima ruske pravoslavne crkve. Hilier izdvaja dva posebna aspekta ruskog pravoslavlja, snažno relevantna u Pertovoj *tintinabuli* muzici: „mističnu ili kontemplativnu tradiciju" i „umetnost ikonopisanja koja može osvetliti prirodu Pertove muzike, iako je komponovana, u naročitom smislu, kao koncertantna muzika."[43]

Ipak, sudeći prema određenim izjavama kompozitora i njegove supruge Nore, koncentrisanje na religiozne, ali i filozofske tekstove, čija suština jeste valorizacija duhovnosti, reprezentuje, pre svega, pasiju ka dubokom prepoznavanju univerzalnih vrednosti i istina, onoga što je večno i najvažnije, a u istoj meri to je i način da se kompozitor suoči sa savremenim problemima i da kroz vizuru takvih filozofskih promišljanja prihvati svet. Autor je dozvoljavao da ga 'vode' oni tekstovi koji su mu bitni, u kojima je iščitavao suštinu, one istine koje zadržavaju svoju vrednost i važnost, i na kraju, savremenost, ma u kom vremenu da se traže, jer ih ne menjaju vremenske odrednice poput juče, danas i sutra. Pert, gotovo platonistički, smatra da „tekstovi postoje nezavisno od nas i da čekaju na nas: jer, svako od nas ima svoje trenutak kad će pronaći put ka njima (...) taj susret se dešava kada tekstovi ne budu više tretirani kao literatura ili umetnička dela nego kao tačka reference, ili model."[44] Pert time upozorava da razlike u načinima tretiranja tekstova (muzičkih ili bilo kojih drugih) svedoče o različitim potrebama autora, kao što, istovremeno upućuju na različite reference; ali, ono što je još značajnije, jeste da je time kompozitor potvrdio da muziku starih epoha, kao i čitav filozofski i društveni

---

42 Paul Hillier, nav. delo, 6.

43 Isto, 3.

44 Enzo Restagno, nav. delo, 57.

kontekst u kojima je nastajala, shvata upravo kao model, odnosno, da se njenim aspektima obraća kao prema **uzorima**! Načine na koje to čini, pokazaće analiza njegovih kompozicija.

No, pre toga, trebalo bi imati na umu i to da pod duhovnošću, kompozitor ne podrazumeva ništa mistično, nego u stvari nešto sasvim konkretno: da „postoje dva stanovišta – veoma negativan način razmišljanja, i drugi koji posmatra sve u pozitivnom svetlu", uz obrazloženje da nas „stara muzika i umetnosti uče da se stvari posmatraju iz ove druge perspektive."[45] Dakle, govoreći o svojoj muzici Pert operiše sa holističkim posmatranjem sveta. U tome Kareda (Saale Kareda) vidi Pertov povratak izvorima prirodnih zakona koji su u srži kako živih bića, tako i muzike, a što referira na harmonijski pitagoreizam.[46] Autorka, ujedno, propast muzike XX veka prepoznaje upravo u udaljavanju većine autora od ovih originalnih harmonijskih principa. Podelu na dva tabora: na one koji veruju da postoji univerzalna istina i da je sve što postoji deo toga, i druge koji su svesni da je svet pun kompleksnih logički nezavisnih istina, Bertran Rasel (Bertrand Russell) je metaforički predstavio praveći razliku između filozofa koji svet posmatraju kao „kuglu želea", i drugih koji veruju da je svet samo „kofa metaka".[47] Ovaj dualizam u umetnosti XX veka, uočila je i Marija Masnikosa. Stavljajući u fokus prvenstveno muzičku praksu ovog perioda, autorka definiše „dve velike grupacije novih pokreta i tendencija (...): nova jednostavnost i nova kompleksnost (*termini technici* koji se odnose na kompoziciono-tehnički, a ne i na ideološki status dela)",[48] uz obrazloženje da „u okviru ovih grupa koegzistiraju u najrazličitijim formulacijama i kasno-modernistička i postmodernistička ostvarenja".[49] Šta to konkretno znači i koja je pozicija Perta unutar ove podele?

---

45 Isto, 34.

46 Saale Kareda, "Back to the Source", u: Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, nav. delo, 166–167.

47 Isto, 164.

48 Marija Masnikosa, nav. delo, 1.

49 Isto, 2.

2.3. Minimalizam ◄► Tintinabuli ◄► Postminimalizam

Smenu ideologije modernizama u postmodernizam istovremeno je pratio i prelaz minimalizma u postminimalizam šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka.[50] Marija Masnikosa smatra da je pojava minimalizma bila 'ključno mesto' od kojeg započinje razdvajanje i račvanje (kasno)modernističke i postmodernističke umetnosti,[51] odnosno, muzičkog minimalizma kao visoko modernističkog pokreta i muzičkog postminimalizma kao frakcije unutar postmodernističke struje.

Kao što se i minimalistička ideja o kontrolisanoj uniformnosti (jednoobraznosti) i regularnosti suprotstavlja modernističkoj složenosti u muzici serijalizma, aleatorike i američke eksperimentalne muzike neodređenosti, tako je i Pert svojim *tintinabuli* principima odgovorio na dotadašnje globalno, ali i na stanje muzike u okviru sopstvenog opusa. Da li je slučajno što je u većini napisa Pert opisan kao 'minimalista'/'religiozni minimalista'/'postminimalista'? Koji se elementi minimalističke estetike i poetike mogu uočiti u Pertovim *tintinabuli* ostvarenjima?

---

[50] Budući da je glavna ideja da se (sažeto) ukaže na uzroke koji su inicirali nastanak minimalizma, odnosno postminimalizma unutar muzičke umetnosti, ovde će izostati opširnije razmatranje teorija (umetnosti), to jest zaključaka teoretičara koji su se detaljnije bavili ovim fenomenima.

[51] Marija Masnikosa, nav. delo, 26.

2.3.1. Vertikalni kontinuum I:
istorijska avangarda | eksperimentalna muzika | minimalizam

Majkl Najman (Michael Nayman), u svojoj knjizi *Experimental Music – Cage and beyond,* objašnjava ovaj kontinuum tumačeći minimalizam kao etapu u razvoju američke eksperimentalne muzike (na čelu sa Džonom Kejdžom/John Cage), upoređujući je sa evropskom avangardom druge polovine XX veka (Bulez, Ksenakis/Xenakis, Štokhauzen /Stockhausen...), a obe pojave kao odgovore na stvaralaštvo Veberna i Šenberga. Naime, autor je želeo da klasifikuje ove struje prema načinu udaljavanja od njihove serijalne, determinističke prethodnice. Ono što je zajedničko za sva tri pokreta jeste fokus na *procesu,* a ono što ih razlikuje jeste njegov tretman: da li proces nastaje iz minimuma organizacije, minimuma neodređenosti, ili posredstvom nečeg drugog. Na mestu druge zajedničke karike nalazi se pitanje: „Šta još može biti muzika?" – koje postavljaju predstavnici pomenuta tri pokreta i različito na njega odgovaraju.

Eksperimentalna muzika pojavila se 50-ih godina XX veka, i to radikalnim istupanjem Kejdža. Suprotstavljajući se metodama Šenberga, Berga (Alban Berg, 1885–1935) i Veberna, koji su serijalistički tretirali četiri determinante zvuka (visina, jačina, tembr i trajanje), Kejdž je izabrao samo jednu – trajanje. Ideju o stvaranju novog zvučnog poretka, ne onog koji je zasnovan na harmonskim strukturama i serijalizaciji parametara, realizovao je prateći najprirodnije zakone: odnos zvuka i (njegovog, naizgled, antipoda) – tišine. Oslobađanje muzike, odnosno zvukova, svih pseudo-logičkih, tehničkih i metodoloških ograničenja, realizovao je u najreprezentativnijem i najrevolucionarnijem delu *4'33''*.[52] Ovaj postupak „stvaranja" muzike iz njenih 'korena' – zvuka i tišine, prepoznao je u Vebernovoj muzici. Vebernov koncept dvanaesttonske muzike koja je specifična u svojim pojedinostima i raznovrsna u detaljima, ali je u formalnom i sadržajnom smislu gradi celinu, zaokruženo *jedno* (istorijski uzor za to moguće je locirati u stvaralaštvu Baha, čija dela jesu pokazuju da sve može biti razvijeno iz samo jednog motiva, jedne

[52] Međutim, pre nego što je stigao u ovu fazu, Kejdž je u delima za preparirani klavir i perkusionistički ansambl analizirao ritam – ali ne ritam u smislu ritmičkih obrazaca, nego ritam kao strukturu. Drugim rečima, istraživao je delo kao ritmičku strukturu! Ove ideje imale su formalističku kontrolu – strukturiranje prema artimetičkim proporcijama. Iste ove postupke primeniće i Pert u tintinabuli kompozicijama, što će biti detaljno prikazano u analitičkom delu studije.

ideje/teme) najviše je inspirisao evropske avangardne kompozitore 50-ih godina XX veka. Najman je na osnovu ilustrovanja tehničkih i konceptualnih razlika između eksperimentalne i avangardne muzike 50-ih godina ukazao na činjenicu da su njihovi predstavnici Veberna doživljavali na gotovo sasvim nesrodne načine. Evropski kompozitori bili su zavedeni racionalnim aspektom Vebernove muzike, odnosno, kompoziciono-tehničkim elementima, načinima na koje je organizovao i serijalizovao procedure; to će ih odvesti ka integralnom serijalizmu, a potom i ka aleatorici. Sa druge strane, američki autori bili su zainteresovani za to *kako* Vebernova muzika zvuči, uočavajući da su značaj pauze i tona, odnosno tišine i zvuka, izjednačeni. Interesantno je, u ovom kontekstu, to što će Pert u svoju *tintinabuli* poetiku (i estetiku, metaforički mišljeno) implementirati i jedne i druge elemenete.

Međutim, nasuprot potpunom indeterminizmu koji je razvio (i za koji se zalagao) Kejdž, nastala je struja 'nove određenosti'. Reakcija protiv indeterminizma iznedrila je redukciju na zvučni minimum, koja se prikazala u minimalističkoj alternativi kroz delatnost, pre svega, La Monte Janga (La Monte Young), a potom i Stiva Rajša (Steve Reich), Filipa Glasa (Philip Glass), Kristijana Volfa (Christian Wolff)... Jang je svojim stvaralaštvom (i u poetskom i u estetičkom smislu) postavio osnove minimalizma. On je bio još jedan od autora koji su u Vebernovoj muzici prepoznali još jednu 'klicu' više (drugačiju od prethodnih), koja poseduje potencijal daljeg razvoja. Ovaj američki minimalista uočio je u Vebernovom principu konstantnog variranja i tendenciju ponavljanja tonkih visina u istim oktavnim pozicijama, što je protumačio kao ponavljanje iste muzičke informacije u vremenu, smatrajući da ovakav postupak implicira doživljaj izvesne statičnosti muzičkog toka."[53] Međutim, Najman ističe da je ovaj 'zastoj' u Vebernovoj muzici La Monte Jang prepoznao i u 'staroj muzici', upućujući istovremeno i na onu kojoj se 'obratio' Pert: „Klimaks i usmerenost bili su među najznačajnijim faktorima Zapadne evropske muzike od XIII veka, dok je muzika pre tog vremena, od pojanja, preko organuma i [Gijoma de] Mašoa, koristila zastoj kao tačku oslonca strukture, kao u

[53] Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Beograd, Clio, 1998, 13.

istočnjačkim muzičkim sistemima."[54] Sa druge strane, posmatrana kao etapa u razvoju američke eksperimentalne muzike, minimalistička muzika prihvatila je stav svoje prethodnice prema načelu nepostojanja pravca kretanja muzičkog toka, s tim što je taj stav realizovala na drugačiji način: fokusom i insistiranjem na kontinuiranom ponavljanju izabranog (uglavnom kratkog i svedenog) muzičkog materijala, uz minimalne, i u ravnomernom vremenskom intervalu uvođene, postupne promene u muzičkom toku. U takvom jednom 'produženom' procesu, u percepciji se gubi osećaj početka i kraja, a time i kategorija celine dela. Sve što se percipira jeste vreme – *vreme koje zvuči*. Kristijan Volf je precizirao da u minimalističkoj muzici forma postaje „dužina programiranog vremena", a da su „počeci i krajevi ograničenja materijala dela koja mogu biti dodirnuta u bilo kom trenutku u doku dela".[55] Interesantno da je Morton Feldman (Morton Feldman 1926–1987), upućujući na 'staru' muziku, prepoznao njen drugi kvalitet, koji je, međutim, podjednako prepoznatljiv u poetici Arva Perta. Naime, Feldman smatra da je „subjekt muzike, od Mašoa do Buleza bila uvek njegova konstrukcija. Melodije od dvanaesttonskog niza jednostavno se ne događaju. One moraju biti konstruisane. Sprovođenje bilo koje formalne ideje u muzici jeste stvar konstrukcije, u kojoj je metodologija kontrolišuća metafora kompozicije."[56] U Pertovom opusu, ovako formulisan konstruktivizam, igra izuzetno važnu rolu, a *tintinabuli* može biti shvaćen kao ta metodološka metafora, ne samo na nivou neke pojedinačne kompozicije, nego čitavog stvaralačkog opusa.

No, da se vratimo Jangu i glavnoj specifičnosti njegove muzike, a to je „tune-in"[57] – nerepetitivni minimalistički kocept, zasnovan na kontinualnim procesima realizovanim dugozvučećim tonovima (*constant drone*) uz minimum promena u vremenu, u kojem autor istražuje boju i harmoniju, odnosno, alikvotni potencijal

---

[54] Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, second edition, United States of America, New York: Michael Nyman and Cambridge University Press, 1999, 139.

[55] Isto, 11–12.

[56] Prema: Isto, 50.

[57] Nikša Gligo, objašnjava da „Jang svoj *tune-in* dovodi u vezu s onom osnovnom vibracijom koja je po indijskoj filozofiji popratila stvaranje kosmosa". Prema: Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, 1987, 85–86. O sličnim metafizičkim fenomenima, lične stavove izražavaće i Pert, kako pojmovno tako i muzički.

zvuka.[58] Međutim, Marija Masnikosa objašnjava da je ova „ideja o uvođenju konstantnog muzičkog sloja u 'sadržaj kompozicije' modifikovana u opusima Rajlija (Terry Riley), Glasa i Rajša, i da je prerasla u potrebu da kompozicija dobije svoju 'puls traku', kao konstantni ritmički referencijalni sloj dela."[59]

Minimalistički opus Terija Rajlija rezultat je, upravo, autorovih istraživanja kategorija ritma i melodije, odnosno, repetitivnih procesa, nastalih ponavljanjem zadate početne melodijsko-ritmičke „floskule" tokom čitave kompozicije, a u funkciji metričke 'puls linije' kao konstantnog sloja dela, i melodijskog-varijabilnog sloja dela. Novina koju Rajli uvodi u odnosu na minimalistička ostvarenja ostalih kompozitora, jeste, upravo, uvođenje konstantno prisutne pulsirajuće ritmičke trake, koja je na svojevrstan način pandan Jangovom *constant drone*-u.[60]

Esenciju Glasove minimalističke muzike čine, takođe, repetitivna tehnika i regularan puls, uz proceduralno realizovanje (ritmičke i melodijske) adicije, čime se omogućava kontinuirano zvučanje muzike. Reprezent ovog Glasovog metoda jeste kompozicija *1+1.* Kao neophodan zahtev u Glasovim kompozicijama nameće se ritmički unison, kako bi se svaka adicija u linearnom toku mogla auditivno ispratiti. Pored linearnog, kompozitor je bio zainteresovan i za vertikalni aspekt dela; istraživao ga je služeći se postupkom „intervalskog pomaka" (*intervalic displacement*), a on podrazumeva različite instrumentalne deonice, u ritmičkom unisonu, sviraju svaka svoju melodijsko-aditivne liniju, što otežava percipiranje momenata promena u muzičkom toku. Time je, zapravo, autor zamislio da razvije nov način slušanja ove 'nove' muzike, smatrajući da: „Ono što čini neko muzičko delo novim nije nova harmonija ili nova vrsta tonske organizacije: u pitanju je nova percepcija."[61]

Stiva Rajš je pratio logiku da bi muzika trebalo da bude zasnovana na *procesu kao subjektu*, a ne na *procesu kao izvoru muzike*. On je razvijo svoj koncept muzike „postupnih procesa" (*gradual processes*), u kojoj dominiraju konstantan puls, stalan ritmički obrazac i nepromenjen tembr. Njegovi procesi sviraju se mehanički, ne

---

58 Više o tome u: Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam*... nav. delo, 36–41.

59 Isto, 41.

60 Opširnije u: Isto, 43–48.

61 Navedeno prema: Isto, 54.

ostavljaju interpretatorsku slobodu izvođaču, jer je autor svoju muziku zamislio ne kao „ekspresiju trenutnog stanja svesti izvođača dok svira, već trenutno stanje svesti izvođača (dok svira) koje je prilično determinisano onim što dolazi u sporo promenljivoj muzici";[62] iz tog razloga, Rajšove kompozicije smatraju se najstrožim minimalističkim procesima. Dok se posvećeno bavio elektronskom muzikom, Rajš je uočio efekat „faznog pomaka" (*phase-shifting*), odnosno postepenog usporavanja snimljenog zvuka, što je primenio kao kompoziciono-tehnički metod u svojim *tape pieces*[63] ostvarenjima, da bi, potom, isti metod primenjivao i u (živom) instrumentalnom mediju. Proces se realizuje istovremenim kretanjem instrumentalnih deonica, nakon čega jedna počninje da usporava/ubrzava muzički tok zadatog modela, dok se deonice ponovo ne sretnu u *unisonu*. Interesantno je obrazloženje autora da se „u srži *phase-shifting* tehnike krije tehnika kanona poznata još iz XIII veka",[64] dakle, tehnika menzuralnog kanona, koju će primenjivati i Arvo Pert! Pored ove tehnike, značajnijom se (u kontekstu doprinosa razvoju minimalističke muzike) smatra „tehnika postepene supstitucije zvučnih događaja bezvučnim (ili obrnuto)", kako je imenuje Marija Masnikosa, a čija dva vida sam Rajš naziva „*rhythmic construction*" i „*rhythmic reduction*".[65] Prvi vid podrazumeva izgradnju procesa postepenim zamenjivanjem pauza tonovima, a drugi obrnutu verziju. Reprezentativan primer je kompozicija *Drumming,* kroz koju Marija Masnikosa analitički prati suštinu ovog procesa, a ona se ogleda „u očuvanju identiteta zadatog muzičkog modela, koji ne menja svoje trajanje „bez obzira na broj zvučnih i bezvučnih događaja koji ga u datom trenutku sačinjavaju."[66] U kompoziciji *Four Organs* (1970) Rajš je realizovao i ideju o postupnoj ekstenziji, augmentaciji zvuka u vremenu: muzički materijal sačinjen je od tonova jednog undecimakorda, raspoređenih u četiri orguljske deonice tako da grade vertikalu u rasponu od tri i po oktave; svakom tonu je do kraja kompozicije postepeno produžavao trajanje. Ovu kompoziciju Marija Masnikosa tumači kao najradikalniji oblik minimalističkog

62 Isto, 154–155.

63 Tu spadaju dela: *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966), *Melodica* (1966). Nav. prema: Isto, 58.

64 Isto.

65 Isto, 62.

66 Isto, 63.

procesa, koji je totalno predoblikovan i kontrolisan, zbog čega autorka postavlja pitanje u vidu kondicionala – „integralni minimalizam?"[67] Odgovor bi mogao biti potvrdan, posebno u kontekstu Arva Perta, koji će se pri oblikovanju svojih muzičkih struktura služiti vrlo sličnim metodama! Još interesantnije, i kao specifična anticipacija delatnosti estonskog kompozitora, jeste Rajšovo predviđanje da će se „ritmički puls i koncept jasnog tonalnog centra ponovo pojaviti kao osnovna ishodišta nove muzike",[68] čime je i 'prorekao' nadolazeći pokret „nove određenosti/jednostavnosti/tonalnosti".

Za razliku od američkih minimalista, u čijem stvaralaštvu moguće je uočiti inspiraciju ne-Zapadnim muzikama (upotreba drona, repeticije po uzoru na ritual u stvaralaštvu Janga, Rajlija i Glasa, na različite načine upućuju ma indijsku muziku, dok je Rajš bio naklonjen ritmičkim strukturama afričke i balinežanske muzike), engleski kompozitori, sličnih afiniteta, okrenuli su se izvorima Zapadne tradicije. Suprotno savremenicima sa američkog kontinenta, koji su postepeno koristili visoko kontrolisane sisteme, Englezi su težili adaptiranju manje ograničenih procesa. Zbog toga Najman tvrdi da je „daleko lakše napraviti distinkciju između pokreta „neodređenosti" i „nove određenosti" u Engleskoj nego u Americi.[69]

Autor za primer izdvaja Hjua Šarpnela (Hugh Sharpnel), koji je, nezadovoljan učinkom kompozitora 1960-ih godina, 1969. godine napisao seriju kompzicija, zapravo, čisto konceptualna, literarna dela, bez referenci na muziku, pre nego što se 1970. godine ponovo vratio pisanju muzičkih dela. Ta Šarpnelova 'nova' muzika nastala je kao antiteza literarnim kompozicijama, a nakon „iscrpnog istraživanja jednog (često veoma jednostavnog) muzičkog entiteta (obično načinom permutacije)."[70] Kristofer Hobs (Christopher Hobbs) primetio je na jednom koncertu iz 1970. godine, čiji repertoar su činila dela Brehta (George Brecht), Rajlija i Volfa, prisutnost (implicitno ili eksplicitno) melodije u mnogim delima, i svoje zadovoljstvo iskazao sledećim rečima: „Nakon što smo doživeli tišinu, vraćamo se starim

---

67 Isto, 68.

68 Isto, 69.

69 Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, nav. delo, 157.

70 Isto, 159.

zvucima; samo, nadajmo se, sa našim stopalima malo iznad zemlje“, povratak „izgleda prirodno, zadovoljavajuće poput želje za melodijom, harmonijom, nostalgijom, svim kvalitetima koji su nestali, takoreći, od Buleza“, a cilj nije bio „velika umetnost ili izražavanje dubokih emocija, nego jednostavno odrađivanje posla, briga za potrebe muzičke publike.”[71]

Kompozitor Hauard Skempton (Howard Skempton) je delom *Waltz* iz 1970. godine produkovao prvo ‘eksperimentalno’ delo sa povezanim melodijskim i harmonskim sekvencama, koje Najman tumači u terminima „novog tonalnog jezika”: „Ovo nostalgično delo sastoji se od 32 takta zvuka, sa osmotaktnim modelom u Ce-duru koji bi trebalo da se ponavlja predloženim redosledom u vremenskom intervalu od 20-ak minuta. Ovo je tonalitet lišen drame i iznenađenja (...) eksperimentalna monotonost i tonalni „pokret” očigledno nisu nekompatibilni/ neusaglašeni.”[72] U drugoj kompoziciji, *Snow Piece,* za klavir, Skempton je pokazao da ne teži stvaranju beskrajnog zvučanja. Međutim, partitura ove kompozicije (v. Notni primer br. 1), nesumnjivo podseća na partituru Pertove prve *tintinabuli* kompozicije, *Für Alina* (v. Notni primer br. 3), koja je na specifičan način reprezent, upravo, beskrajnog zvučanja ‘lepih’ tonova!

Ovim primerima, Najman je posvedočio o novim težnjama umetnika različitih aspiracija, ali sa zajedničkom željom da ponovno adaptiraju tonalni jezik i uključe konsonantne harmonije u repetitivne procese, odnosno, da obrasce ‘starih’ muzika interpoliraju u savremene (mahom minimalističke) procedure. U tome Marija Masnikosa zapaža „tragove muzičkih svojstava koji će kasnije biti prepoznati kao označitelji postminimalizma”, to jest, „postmoderno ‘rascvetavanje’ minimalističke muzičke prakse koje će uslediti tokom 70-ih, 80-ih i 90-ih godina” dvadesetog veka.[73]

---

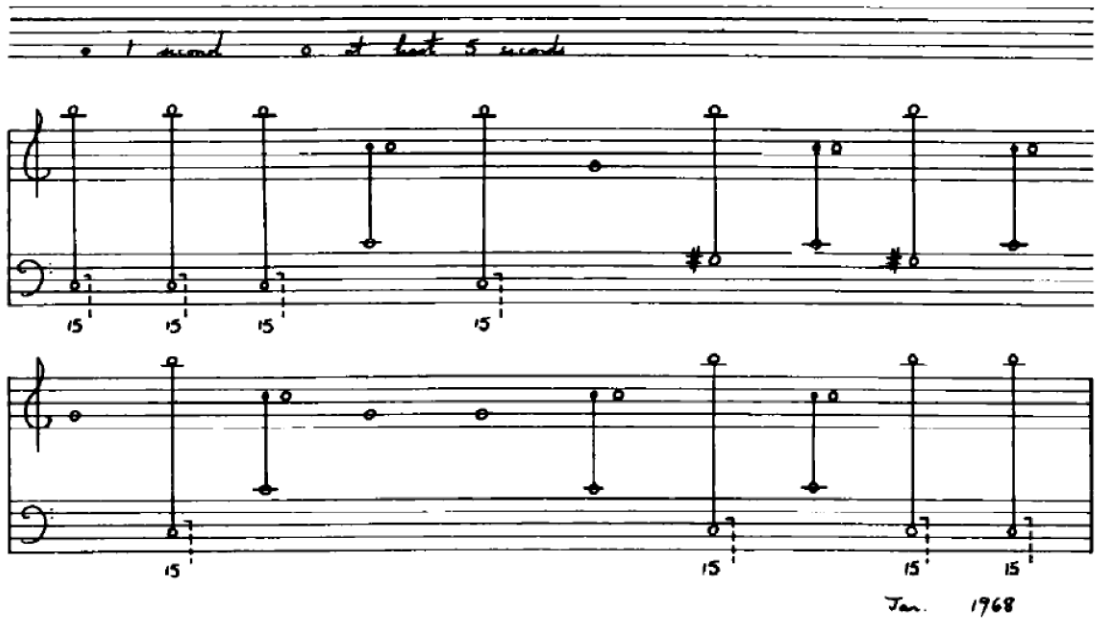
71 Isto, 160.

72 Isto, 167.

73 Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, nav. delo, 4–5.

Primer 1

Howard Skempton, *Snow Piece*.[74]



Kao autor koji je, sudeći prema intervjuima i svedočenjima u relevantnoj literaturi, itekako pratio dešavanja na muzičkoj sceni na svetskom, a ne samo na evropskom nivou, te je bio upoznat sa svim novitetima, ako ne direktno, onda svakako posredno, verovatno je bio obavešten i o tada veoma aktuelnim i intrigantnim minimalističkim ostvarenjima američkih autora, čiji uticaj se, u vreme Pertovog koncipiranja *tintinabuli*-ja, osećao i u Evropi.

2.3.2. Tintinabuli – zvučanje 'zvona' kao signal promene u poetici

Godine 1976, došao je trenutak kada je Arvo Pert ispisao svoju *tabula rasa*-u, sublimirajući u svesti sve što je saznao o staroj muzici, religiji, i odlučio da krene ispočetka, *ex nihilio*. Tada je predstavio prvu kreaciju kojoj je udahnuo duh svog novog *tintinabuli* koncepta – delo *Für Alina*. Iako bi se možda očekivao obrnuti redosled, čini se veoma prigodnim da se u ovom trenutku prvo analitički predstavi delo, te da se na osnovu analitičkog uzorka sumiranju osnovni činioci *tintinabuli* koncepta.
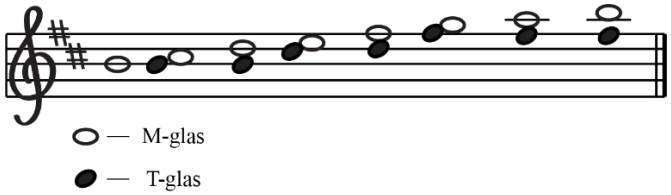
---

[74] Preuzeto iz: Michael Nyman, nav. delo, 167.

2.3.2.1. Für Alina – „ur-supstanca" čitavog tintinabuli stvaralaštva

Kompozicija za klavir, *Für Alina,* prema rečima kompozitora predstavlja prvo delo koje je bilo na novom (*tintinabuli*) platou, u kojem je trozvučne serije postavio kao lično jedinstveno vodeće pravilo organizacije muzičkog toka. Osnovni i jedini tonalitet kompozicije je ha-mol. U deonici desne ruke sukcesivno se izlažu svi tonovi lestvice, dok se u deonici leve ruke smenjuju tonovi osnovnog trozvuka. Svakom tonu iz prvog linijskog sistema, dodeljen je određeni ton drugog linijskog sistema, i taj poredak ostaje nepromenjen do kraja kompozicije (vidi: Primer 2).

Primer 2

Arvo Pärt, Für Alina; intervalski „arhetip"



Glasovi su vođeni paralelno, *punctus contra punctum*, postupnim pokretima naviše ili naniže, u kratkim frazama, i to isključivo u intervalskom razmaku velike sekunde, velike terce i čiste kvarte (v. Primer br. 3). Svojim osobenostima ovo delo veoma podseća na duhovnu renesansnu *a cappella* muziku, koju, takođe, karakterišu: metrička sloboda, lučni oblik melodije, smirenost i kontemplativnost – i u dinamici i u oblikovanju melodijskih linija, sa uskim ambitusom glasova – pretežno u srednjim registrima, bez preterane upotrebe najviših i najnižih tonova, bez suvišne tenzije. Kao specifičnost može se izdvojiti zastupljenost aleatoričkih elemenata u pogledu tempa, metra, ritma, dinamike, artikulacije i agogike, drugim rečima, potpuno ostavljena interpretativna sloboda, dok su jedino tonske visine i forma precizno utvrđene. Naime, tempo nije naznačen na početku dela, kao ni oznaka za metar. Notno trajanje kompozitor je nagovestio tako što su pojedini tonovi prikazani glavom četvrtine note (implicirajući kraće trajanje), a pojedini tonovi u trajanju cele note (implicirajući duže trajanje). Kraće notne vrednosti nalaze se uvek na početku takta, a duže na kraju. To je smisleni postupak koji vodi ka postizanju specifične zvučnosti koja se može povezati sa načinom zvučanja zvona – nakon poslednjeg

udara batića, tonovi nastavljaju samostalno da rezoniraju. Prema rečima kompozitora, glasovi posmatrani samostalno poprilično deluju neutralno, ali odsvirani zajedno postaju „kompleksniji"; amalgamacija tih trozvuka u kontinuitetu oslobađa eufoniju naizgled jednostavne fraze, koja nastavlja da odzvanja u 'nekoj' daljini, metafizičke dimenzije, čemu je kompozitor i težio. Čini se da je i forma dela vrlo precizno unapred kreirana, na neobičan način, sa dva vrhunca. Kompozicija je osmišljena gotovo u jednom piramidalnom luku – tako što se u svakom taktu, aditivnom metodom, dodaje jedna nota više, počevši od prvog takta – sa jednom notom u taktu, sve do osmog takta u kojem ima osam tonova – i to je prvi vrhunac (v. Notni primer br. 3), a potom se (procesom oduzimanja tonova) do kraja kompozicije u svakom taktu smanjuje po jedna notna vrednost. Izuzetak je poslednji takt u kojem su date tri notne vrednosti, što se može tumačiti kao specifična kadenca. Drugi vrhunac nalazi se u jedanaestom taktu (v. Notni primer br. 3) gde se prvi i jedini put u kompoziciji javlja ton cis, i to na dužoj notnoj vrednosti, u intervalu čiste kvarte sa tonom fis, te zvučno asocira na zastoj na dominantnoj funkciji, pred tonično kadenciranje.

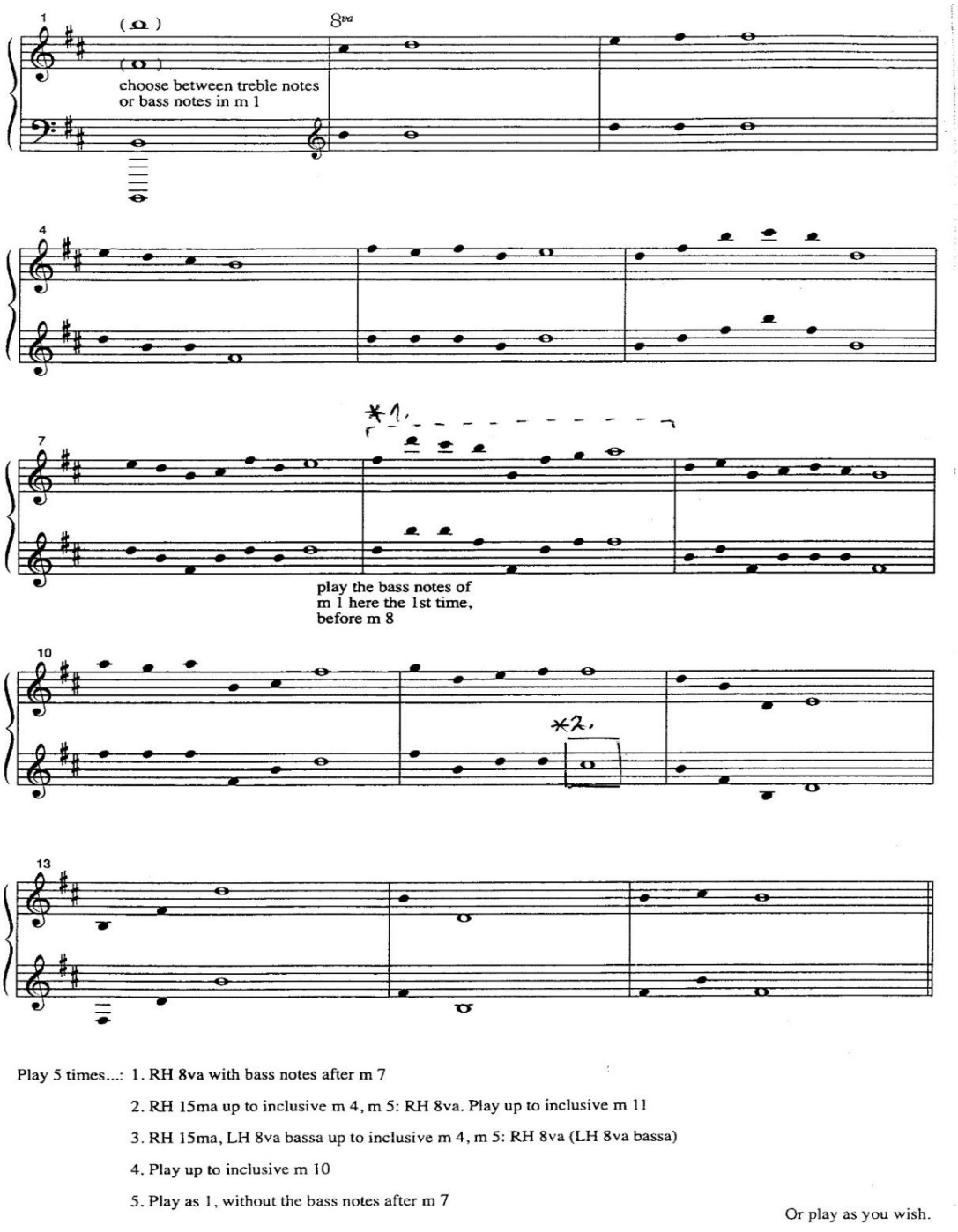
Način na koji je realizovana ova eufonija, naročito u smeni zvučanja kraćih i odzvuka dužih tonova, uz 'brujanje' najdubljeg tona prisutno od početka kompozicije – stvara potpuni slušni utisak one punoće kojom rezoniraju zvona. Takođe, čitava kompozicija priziva u zvuku istu onu atmosferu koju bude stara duhovna muziku i gregorijansko pojanje. Međutim, na osnovu analize – mada je implicirano i vizuelno, u samom zapisu – uočava se i druga referentna tačka – eksperimentalna američka (i evropska), muzika evropske avangarde, odnosno: rani minimalizam! Prvi 'znak' je upotreba drona; drugi – aditivna (ali ne doslovna!) repetitivnost (Glasova metoda, a konkretno, prema primenjenom kompozicionom postupku, najviše asocira na Glasovu kompoziciju *Music in Fifths*); treći – tekstualna uputstva za interpretatora ispisana u partituri; četvrti – elementi aleatorike elementi koji ostavljaju prostor sviraču da, prateći uputstva, stvara sopstvenu muzičku kompoziciju; peti – muzika nije ograničena vremenom, kompoziciju je moguće odsvirati u različitim vremenskim okvirima! Ono po čemu se razlikuje jeste

postojanje klimaksa, i koji je izostajao u minimalističkim ostvarenjima, kao i (uslovna!) harmonska funkcionalnost.

Ovo je prvi primer na osnovu kog je moguće zaključiti da je Arvo Pert, u želji da se udalji od „komplikovanih" i „striktnih" kompoziciono-tehničkih principa dominantnih u dvadesetom veku – dodekafonije i serijalnosti, kročio u prostor „nove određenosti" (o sličnosti između ove Pertove kompozicije i Skemptonovog dela *Snow Piece,* nema potrebe bilo šta dodati, čime se ne umanjuje vrednost, individualnost i autentičnost oba dela!). Međutim, Pert je stvorio samo prividno lakonsku i prozračnu, suviše jednostavnu muziku, koja je, zapravo, 'izgrađena' prateći izuzetno strogo uređen sistem; nije nastala neposredno, već, konstruisano, serijski, matematički!

Primer 3

Arvo Pärt, *Für Alina*



2.3.2.2. *„Tintinabuli" – etimologija i (dopisano) značenje*

Etimologija reči *tintinabuli* potiče od latinske reči *tintinnabulum*, sa značenjem „mala zvona". Iako se često u literaturi navodi da je naziv svog novog muzičkog koncepta

Pert izabrao kao svojevrstan omaž prema religiji, odnosno, Bogu – budući da se zvona u estetici hrišćanstva smatraju zvučnim ikonama koje pozivaju vernike da se mole, podsećaju na radost Vaskrsnuća i zabranjuju da se misli o grehu i slabosti, te se interpretiraju kao simbol Božjeg glasa[75], odnosno, da je zvučanje zvona inspirisalo kompozitora da stvara ovakvu novu muziku, takvo tumačenje je pogrešno. Zapravo, prvo su nastali koncept, odnosno, muzika zasnovana na trozvucima, u kojoj je to trozvučno i dugotrajno zvučanje Pertovu suprugu Noru asociralo na rezoniranje zvona. Upravo je Nora, a ne Arvo, predložila naziv *tintinnabuli* kao najavu čitavog novog ličnog kompozitorovog pokreta, koji je, dakle, adaptiran nakon što je sama tehnika formulisana![76] Ovakva asocijacija i nije slučajna, budući da postoje pojedini kvalitativni elementi zajednički zvonima i Pertovoj poetici. Naime, ne postoji jedno isto zvono, sa istim zvučnim kvalitetom; svako zvono ima svoj jedinstveni tonalitet, i štimovano je tako da ima osnovni ton,[77] iznad koga se naslojavaju mala terca, čista kvinta, (dakle osnovni trozvuk), potom oktava, ponovo terca, septima, nona, odnosno, tonovi alikvotnog spektra. Ti pojedinačni tonovi 'rascetavaju' se do čitave konstelacije naštimovanih i nenaštimovanih intervala, odzvanjajući u daljinu. Pert je u svojoj novoj muzici i želeo da stvori muzički univerzum u kojem se jedan 'čist' ton 'rascvetava' i svojim 'širenjem' doseže i ono nedostižno – beskonačnan zvuk, večito zvučanje:

> Dovoljno je da čujete samo jedan ili dva akorda i da vam se čitav novi svet otvori. [...] Jedna nota ili otkucaj tišine me zadovoljava.[78]

Stvaranje ovakve muzike kompozitor opisuje kao polje u koje ulazi kada mu se učini da ništa sem/izvan toga nema značenje; kada ga kompleksnost životnih pitanja obuzme, on u *tintinabuli*-ju pronalazi jednu celinu, mirnu oazu – kako kaže:

---

75 Uporedi sa: Marguerite Bostonia, "Bells as inspiration for tintinnabulation", u: Andrew Shenton [ed.], nav. delo, 138.

76 Paul Hillier, nav. delo, 97.

77 Postoje i nenaštimovana zvona.

78 Andrew Shenton, „Arvo Pärt: in his own words", nav. delo, 119–120.

tu je „sam sa tišinom".[79] U toj tišini on se okreće nekom vidu kontemplacije kroz koju redukcionistički uklanja sve ono što mu se čini manje bitnim da bi stigao do suštine problema/stvari, finalno, da bi spoznao sebe. Suprotno ovom redukcionizmu koji primenjuje na svom putu ka samospoznaji, kako bi se izolovao i oslobodio od svih negativnih i neprijatnih, teških okolnosti svakodnevnice, u kontekstu samog čina komponovanja, upotrebiti 'redukcionizam' kao njegovo terminološko određenje, bilo bi sasvim pogrešno. Pert komponovanje započinje u tišini, koja za kompozitora, metaforiči označava ono „ništa" iz čega je Bog stvorio svet,[80] „sveta pauza", „sublimna anticipacija" muzike,[81] otuda, on ne vrši redukciju bilo čega, već, naprotiv, kreće ka *pronalaženju* jednog nukleusa, one esencije iz koje koje je sve načinjeno. Pert samospoznajom „pokušava da vidi tu divnu *ur-supstancu*! To prelepo ostrvo u unutrašnjosti naše duše", „arhetip" koji je, prema njegovom mišljenju, zajednički svim ljudima.[82] Tako i u muzici pokušava da „nađe to magično ostrvo, gde svi ljudi (i svi zvuci) mogu da žive zajedno u ljubavi".[83] Dakle, ideja je stvaranje muzičkog sveta u kojem će svi zvuci, bez obzira na njihovu različitost i istorijski koncipirane klasifikacije, biti u harmoniji. Neki vid „harmonije univerzuma", objektivnog, kolektivnog, neindividualnog nebeskog svoda u kojem ima mesta za svakoga, u kojem to objektivno može biti kaleidoskopski posmatrano u onoliko mnogostrukosti koliko pod nebeskim svodom ima individua?

U kontekstu renesansne filozofije i sopstvene duhovne atmosfere koju je kompozitor razvijao, traganje za tom esencijom moguće je interpretirati na

---

79 Isto.

80 Setite se pomenutog sličnog renesansnog stanovišta.

81 Jeffers Engelhardt, nav. delo, 35.

82 Interesantno je povezivanje Pertovog poimanja „ur-supstance", nukleusa koji bi – ukoliko bi bilo moguće da se ljudska duša gleda kroz mikroskop – imao jedan zajednički oblik za sve ljude. Takođe, korisno je pročitati moguće analogije između ovog kompozitora i Jungove (Carl Gustav Jung, 1875–1961) analitičke psihologije i koncepta kolektivnog nesvesnog, koje Jung postavlja kao jedinstveni, kolektivni arhetip unutar svih živih bića. Opširnije o tome u: Leopold Brauneiss, "Musical archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style", u: Andrew Shenton [ed.], nav. delo.

83 Isto, 50. Takođe, ovo je jedan od primera u kome je očigledno prikazano da je Pert težio povezivanju života i muzike, odnosno, da je sociologiju, pa i politiku stavljao u analogni odnos prema muzici. Odnos među ljudima može biti predstavljen odnosom među tonovima, i obrnuto. U tom kontekstu, Pertov implicitan socio-politički komentar šifrovan muzičkim jezikom šalje poruku da su svi ljudi jednaki i značajni, bez obzira na poreklo, rod, rasu, i druge 'etikete', dakle, kad se redukcionistički uklone svi društveni konstrukti, na kraju ostane suština – svi smo živa bića.

religioznoj osnovi, i čest je slučaj da se upravo takvom tumačenju istoričari i priklone. U kontekstu u kojem se Pert predstavio sa celokupnom *tintinabuli* (nazovimo je ovde) filozofijom, a to je, dakle postmoderno doba, može se steći utisak da se nauka nalazi na zavidnijem položaju u odnosu na religiju; međutim, po jednom pitanju su pomirene: po tumačenju nastanka sveta i razumevanju teorije Velikog praska. I nauka i religija teže da dokažu ovu teoriju, ali služeći se različitim sredstvima: naučnici matematičkim formulama, a crkva tekstovima o Božanskoj istini i moći. Ipak, ni jedni ni drugi ne preciziraju trenutak stvaranja univerzuma, tu nultu tačku. U stvari, naučnicima promiče računica, dok crkveni vrh taj jedinstven trenutak objašnjava kao dokaz dela Božjih ruku. I jednu i drugi navode kao činjenicu da je posredi *energija, svetlost*; ta čista energija koja (prema tumačenjima naučnika) nastaje spajanjem dve čestice – materije i antimaterije! U religijskom vokabularu ta energija dobila je različita imena: Bog, Buda, Muhamed... ali, suština je ista. Biblija kaže da je Bog stvorio svetlo i tamu, raj i pakao, nebo i zemlju, dakle, sve u obliku suprotnosti. Nauka tvrdi isto, da je Univerzum sačinjen od suprotnosti. Dakle, nenaučnički formulisano, kosmička simetrija preformulisana u ljudskom obliku. Simetrija suprotnosti očigledna je svuda oko nas, i u nama samima, i u suštini našeg postojanja i opstajanja: muškarac-žena. Sasvim subjektivno, verujem da je kompozitorova želja, i ideja vodilja, bila da svojom muzikom prenese poruku o jedinstvu i suštinskoj istosti svih živih bića, i to bez ikakvih religioznih konotacija. Zahvaljujući asketskom izgledu i načinu života kompozitora, tumačenja njegovog stvaralaštva išla su u religioznom smeru, a autor je jednostavno dozvolio da svako razvija svoju maštu. Tome u prilog služi i sledeći Pertov iskaz, kojim nije precizirao svoje religiozno opredeljenje:

> Zatvorim oči, gestikuliram. Ja ne znam da li ovi gestovi pravoslavni ili katolički. Ako su ovi pokreti iskreni, to je sve. (...) Ja nisam ni prorok, ni kardinal, ni monah. Nisam ni vegeterijanac. Nemojte biti zbunjeni čitajući tabloide. Naravno da sam u manastirima mnogo

češće nego u koncertnim dvoranama – ali ipak, vi nemate ideju koliko često sam u koncertnim dvoranama."[84]

Kao specifičan muzički esej na ovu temu – i kao potencijalna potvrda ispravnosti mog tumačenja, zahvaljujući kojoj ono dobija i objektivističku dimenziju – u analitičkom segmentu ove knjige (kao jednu od tri studije slučaja) prikazaću kompoziciju *Orient & Occident*. Ali i pre toga, diskusiju na ovu temu nastavljamo traženjem odgovora na pitanje: Šta bi bila ta muzička „ur-supstanca" *tintinabuli*-ja?

2.3.3. „Arhetipi" tintinabuli koncepta

Kao 'koren'/„arhetip"/nukleus *tintinabuli* koncepta izdvaja se tonalitet, koji ostaje jedinstven i nepromenjen tokom jedne kompozicije, odnosno, preciznije, osnovni trozvuk tonaliteta – spajanje tri fundamentalna tona: osnovnog tona, terce i kvinte tonaliteta, u 'čistu' harmoniju. Kompozitor je bio „zaintrigiran prirodnom čistoćom trozvuka, lakonizmom i eufonijom".[85] Dakle, povratak tonalnom razmišljanju je jedna od primarnih karakteristika *tintinabuli* koncepta, što je sasvim u skladu sa postmodernističkom praksom i sa etapom „nove određenosti". Kompozitoru je sonornost čistog zvuka najvažnija komponenta – „ako neko lepo odsvira jedan ili dva tona, **u strogoj i čistoj kombinaciji** [istakla N. K.], to je dobro, imamo dve dobre stvari."[86] Nakon dobro izvežbane monodije, kada je trebalo da uključi i drugi glas, kompozitor je kao snovni princip kostruisanja muzičkog dela koristio, istorijski potvrđenu tehniku vođenja glasova, *punctus contra punctum,* i u horizontalnoj i u vertikalnoj organizaciji! Ovaj amalgam dva glasa Nora komparativno dovodi u vezi sa momentom nastanka sveta, odnosno sa „ogromnom eksplozijom čiji potencijali još nisu bili vidljivi"[87] (i na ovom mestu, još jednom se jasno potvrđuje da je to metafizičko, kosmičko tumačenje muzike izuzetno prisutno i u Pertovom i u Norinom diskursu!). Uodnošavanje glasova Pert je objasnio kroz aritmetički

---

84 Andrew Shenton, "Arvo Pärt in his own words", nav. delo, 111–112.

85 Isto, 55. Jasno je da se ta zaintrigiranost povezuje sa eufonijom zvona.

86 Jamie McCarthy and Arvo Pärt, nav. delo, 133.

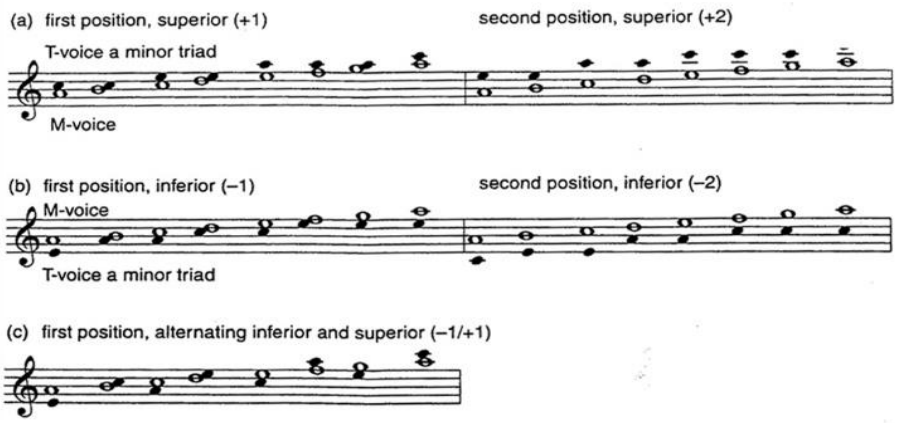
87 Enzo Restagno, nav. delo, 30.

aforizam: *1+1=1*, a time je i objasnio da se njegov 'savremeni' kontrapunkt razlikuje u odnosu na ranu polifoniju koja bi se mogla predstaviti formulom „1+1 = 1+1". Drugim rečima, Pert je želeo da istakne da su u prošlosti postojale „dve note, dve stvarnosti, svaka različita od druge", a u njegovoj muzici „one postaju jedna stvar"; to je verbalizovao i na teološki način: kao „večni dualizam duše i dela, neba i zemlje; gde su dva glasa u stvarnosti jedan glas, dvostrukost jednog entiteta;" pri čemu je „jedan glas sloboda, a drugi disciplina".[88]

Dakle, srž *tintinabuli* koncepta moguće je lovirati u fakturu/teksturi – postojanje dve kontrapunktski vođene linije: melodijski glas (M-glas) i *tintinabuli* glas (T-glas), kako ih je definisao Hilier (Paul Hillier).[89] M-glas sačinjen je uvek od svih tonova (osnovne/početne) lestvice, dok je T-glas izgrađen samo od tonova osnovnog (toničnog) trozvuka (mada postoje i izuzeci). Svaki ton M-glasa dodeljuje se određenom tonu trozvuka T-glasa. Gradeći četiri različite varijante odnosa tonova M-glasa prema tonovima T-glasa formiraju se različiti intervalski odnosi među njima (v. Primer 4):

Primer 4

Mogući odnosi m-glasa i t-glasa, prema Hilieru.[90]



a) +1 i -1 M-glas (ispod ili iznad T-glasa) – reprodukuje dijatonske disonance velikih i malih sekundi, terci i kvarti;

b) +2 i -2 M-glas (ispod ili iznad T-glasa) – kvarte, kvinte i seksta.[91]

---

88 Andrew Shenton, "Arvo Pärt: in his own words", nav. delo, 121.

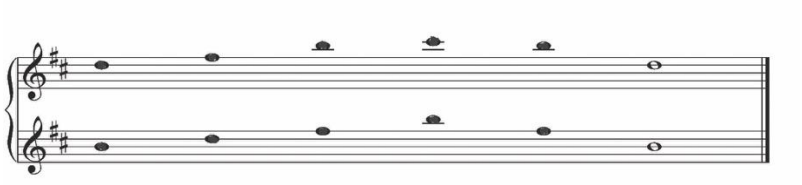
89 Paul Hillier, nav. delo, 92–93.

90 Preuzeto iz: Isto, 56. Primer je načinjen prema originalnom modelu Paula Hiliera (u: Paul Hillier, nav. delo, 93–94).

Mogući načini kretanja M i T glasa jesu: paralelno kretanje i kretanje 'u ogledalu' (v. Primer 5 i 5a).

Primer 5

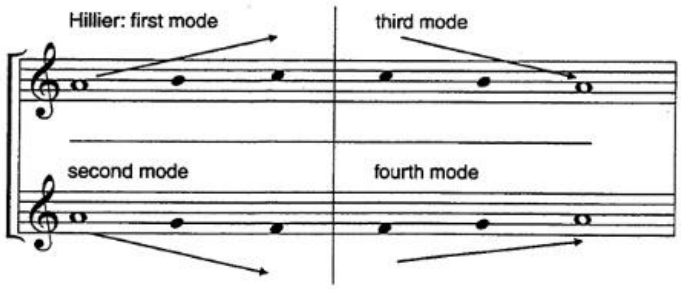
Paralelno kretanje M-glasa i T-glasa – Pärt, Arvo, *Für Alina*, t. 6



Primer 5a

Kretanje M-glasa i T-glasa 'u ogledalu'

(odnosno, u osnovnom obliku, retrogradnom, u inverziji i u retrogradnoj inverziji):



Može se reći: dualizam univerzuma u dualizmu muzike. Esencija je upravo jedinstvo – amalgam različitosti. Ako su materija i antimaterija dva lica jednog novčića, tako i M-glas i T-glas grade jedinstvo i ne opstaju jedno bez drugog. Odnosno, ukoliko bi stajali odvojeno, bili bi samo jedan usamljeni lestvični niz i jedan razloženi akord; na ovaj način Pert ih je spojio u *tintinabuli* jedinstvo. Pert nije izostavio ni religiozno koncipirano objašnje: uodnošavanje ova dva glasa, kroz suptilno smenjivanje konsonanci i disonanci, uporedio je sa odnosnom između subjektivnog, egoističnog života čoveka sa svim njegovim grehovima (M-glas kao simbol ljudi), i „objektivne realnosti i oproštaja" (T-glas kao simbol Boga, onog koji nas čuva i vodi ka ispravnosti).[92]

---

[91] Leopold Brauneiss, nav. delo, 55. Oznakama „+1/-1" i „+2/-2" Hilier obeležava stepen udaljenosti tonova trozvuka (terce ili kvinte) naviše (+1, +2) ili naniže (-1, -2) u odnosu na osnovni ton trozvuka/lestvice.

[92] Robert Sholl, "Arvo Pärt and spirituality", u: Andrew Shenton [ed.], nav. delo, 142.

Iz bilo kog aspekta da se tumači, poruka je ista: kao i sve drugo, i muzika, u biti, počiva na dualizmu. Nasuprot tradicionalnom muzičkom dualizmu koji se najčešće vezuje za harmonsku i tematsku oblast, Nora Pert precizira: „U Arvovoj muzici neophodna tenzija dostignuta je kroz minuciozna vertikalna naslojavanja: gornji melodijski glas kreće se slobodno kroz tonalni univerzum, postupnim pokretom, i zato jasno harmonski tonalno zvuči. Drugi glas kreće se samo unutar oblasti tri note, otuda samo jedne funkcije, tonične. Na taj način vid tenzije izranja između glasova koji, sa jedne strane, komplementiraju i nadopunjuju jedan drugog, a sa druge strane se polarizuju – kao sa elektricitetom, postoji negativan i pozitivan pol. To je kao kontinuirano polje tenziije između dinamičkog i statičkog stanja, koje kao da je fuzionisano jedinstvo."[93] Raznovrsne modalitete ovog 'fuzinisanja' Pert je prikazivao svakim pojedinačnim delom, baš tako, minuciozno, ali, opet, zadržavajući bazične principe *tintinabuli* koncepta.

Ovde su pomenute neke od osnovnih karakteristika *tintinabuli*-ja, koje su definisane, pre svega, prema prvoj *tintinabuli* kompoziciji, *Für Alina,* dok će u sadržajnijem obliku biti formulisane na kraju studije. Do sada je, verujem, postalo očevidno, da ih je moguće razmatrati na različite načine – kako u odnosu na muziku srednjeg veka i renesanse, tako i na muziku minimalizma. Međutim, kako su se i autori minimalističke provenijencije često pozivali na 'staru' muziku, bilo Zapadne, bilo Istočne tradicije, da se zaključiti se da su i njihovi i Pertovi muzički koreni isti. Neretko je 'statičnost' termin kojim se opisuju i Pertova dela i ostvarenja američkih minimalista. Međutim, kompozicije koje su nastajale narednih godina pokazuju 'anti-statičnost', ako ne u zvuku, onda sigurno u formalno-tehničkim aspektima delâ, budući da ih je Pert vremenom obogaćivao različitim metodama koje je 'u hodu' usvajao, bivajući inspirisan drugim 'popularnim', 'novim' i 'starim' muzikama.

[93] Enzo Restagno, nav. delo, 31.

2.3.4. Vertikalni kontinuum II:

Tintinabuli = minimalizam ∩ postminimalizam

Pojavu muzičkog postminimalizma, sredinom 70-ih godina XX veka, Marija Masnikosa tumači kao „artikulisani vid recepcije radikalnog modernističkog minimalizma u okviru postmoderne paradigme umetnosti."[94] Autorka objašnjava da je već u ostvarenjima modernističkog minimalizma bilo moguće uočiti pojedina kompoziciono-tehnička rešenja („analogna kasnomodernističkim postupcima postminimalizma u vizuelnim umetnostima" poput „razvijanja reduktivističkih tehnika, primena sistema serija i modula, itd.") postmoderne tekstualnosti;[95] drugim rečima, postupnim 'modulirajućim' pokretima minimalizam je iskoračio iz kasnog modernizma, a zakoračio u muzički postminimalizam postmoderne provenijenicije.

Interesantno je zapažanje Aleksa Rosa (Alex Ross), da su iste godine (1976) kada je Pert objavio zadivljujuće jednostavno klavirsko delo, *Für Alina*, prezentovani i Rajšova kompozicija *Music for 18 Musicians,* i Glasovo delo *Einstein on the Beach.*[96] Kao „paradigmu 'rođenja' muzičkog, plesnog i teatarskog postmodernog minimalizma" Masnikosa izdvaja „avangardnu, šokontnu i kontraverznu postavku opere *Ajnštajn na plaži* (*Einstein on the Beach*) Filipa Glasa i Roberta Vilsona (Robert Wilson)".[97] Može li se već kroz to implicitno objasniti i skup iz naslova ovog potpoglavlja?

Budući da je postminimalizam prvenstveno prepoznat u oblasti vizuelnih umetnosti, teoretičari i istoričari umetnosti pružili su ispočetka i najveći doprinos u smislu njegovog opisivanja, tumačenja i definisanja, dok se postminimalizam u muzikološkoj literaturi – kao pokret koji je svoj pečat ostavio i u muzičkoj umetnosti – pojavljuje tek 90-ih godina XX veka.[98] Blisko tumačenjima odnosa na relaciji 'modernizam–postmodernizam', i postminimalizam se u ovim napisima opisuje kao 'odgovor' na minimalizam ili kao njegova 'produžena ruka'. Naime, terminom

---

94 Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*... nav. delo, 2.

95 Isto, 4.

96 Alex Ross, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, United States, Farrar, Straus and Giroux, Picador, 2008, 656.

97 Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*..., nav. delo, 67.

98 Isto, 4.

„postminimalna umetnost", Miško Šuvaković obeležio je umetnička dešavanja druge polovine 60-ih godina XX veka, odonosno, zbir različitih tendencija: ekscentričnu apstrakciju, antiform umetnost, siromašnu umetnost, land art, earthworks, body art i konceptualnu umetnost – koje su bile bazirane na „razvijanju ideje minimalne umetnosti prema dematerijalizaciji umetničkog objekta".[99] U okviru užeg terminološkog određenja autor obrazlaže da postminimalna umetnost „odbacuje geometrijsko-tehnološka rešenja minimalne umetnosti u ime slobode gestualne forme", dok je s druge strane, ona „evolutivni stepen minimalne umetnosti koji vodi konceptualnoj umetnosti".[100] Robert Pinkus-Viten (Pincus-Witten) definisao je postminimalizam kao širu „stilističku celinu" sa kojom je ustanovljen „novi period u američkoj istoriji umetnosti", uviđajući da se razvio iz formalnih zahvata minimalizma, čime se pridružio modernističkom diskursu kritičke teorije koja svrstava likovni postminimalizam u područje kasnog modernizma.[101]

Fundamentalna razlika između vizuelne i muzičke umetnosti, precizira Masnikosa, jeste u tome što likovni postminimalizam ostaje u kasnom modernizmu, dok muzički postminimalizam (suprotno radikalnom muzičkom minimalizmu, koji je 'granična zona' modernizma, njen „poslednji potpuno ekskluzivni stil") u celosti pripada postmodernom vremenu.[102] Iz istog izvora saznaje se i da je u knjizi *Minimalists*, Robert Švarc (K. Robert Schwartz) prvi put uveo, dosledno upotrebio, ali ne i teorijski definisao, pojam 'postminimalizam', objašnjavajući „eklekticizam muzičkog jezika u stvaralaštvu Džona Adamsa (John Adams) i Meredit Monk (Meredith Monk)".[103] Kako tumači Marija Masnikosa, „Švarc izdvojeno posmatra evropski 'hibridni' minimalizam" različitih autora, među kojima je i Pert, „u kojem se repetitivnost američkog minimalizma meša sa kodovima evropske kasno-modernističke muzičke tradicije, ali i sa kodovima popularnih, folklornih ili religioznih muzičkih tradicija i tragovima 'starih muzika'", što Švarc naziva „novim

[99] Miško Šuvaković, „Postminimalna umetnost", u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art, 2011, 555.

[100] Isto.

[101] Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, nav. delo, 2–3.

[102] Isto, 4.

[103] Isto, 6.

stilskim kišobranom" (*new stylistic umbrella*) nastalim „ekspanzijom ili ekstenzijama minimalizma".[104] Osobine koje on prepoznaje kao postminimalističke su:

- „eklektični muzički jezik u kojem se minimalistička strogost udružuje sa romantičarskom strašću",
- „odbacivanje bezlične mehaničnosti minimalističkih komada",
- „stavljanje minimalističke tehnike u službu ostvarivanja emocionalih klimaksa",
- „kidanje niti minimalističkih procesa",
- harmonska raznolikost uz „veću brzinu promena u toku dela", kao i uz „smenjivanje ili jukstapoziciju različitih stilskih kodova".[105]

Postminimalista Pol Epstajn (Paul Epstein) smatra da se „razlika između minimalizma i postminimalizma ogleda u količini intervencija koje kompozitor vrši na procesu", odnosno, da „muzika strogih i 'otkrivenih' procesa jeste minimalistička dok je muzika u kojoj kompozitor menja (koriguje) proces da bi udovoljio svom ukusu i izrazu – postminimalistička".[106] Kit Poter (Keith Potter) pojmom 'post-minimalizam' imenuje minimalističku praksu koja počinje da se rascvetava krajem 70-ih godina, i u njene glavne odlike ubraja „uvođenje razvijenih melodijskih linija i harmonskih progresija (koje asocijaraju na Zapadnu muzičku tradiciju i narativne muzičke strukture), kao i jasnu polarizaciju fakture na melodiju i pratnju".[107]

U svojoj studiji „New Tonality II – Post-minimalism" (poglavlju u knjizi *American Music in the Twentieth Century* iz 1977), Kajl Gen (Kyle Gann) je objasnio da se „postminimalizam može okarakterisati kao idiom uglavnom dijatonske tonalnosti, obično sa upornim i ponekad motoričnim pulsom", kao i da postminimalisti „često koriste stroge procese, ali vrlo retko na nivou na kome se oni mogu čuti", što je suprotno u odnosu na radikalne minimaliste kod kojih je

---

104 Isto, 7.

105 Isto. Marija Masnikosa uputila je na original: Robert Schwartz, *Minimalists*, London, Phaidon Press Limited, 1996, 170–177.

106 Isto. 8. Prema originalu: Kyle Gann, *American Music in the Twentieth Century*, New York, Schirmer Books, 1997.

107 Isto, 12.

otvorenost, jasnoća i lakoća praćenja procesa jedna od osnovnih načela.[108] Gen zapaža da američka muzika 80-ih i 90-ih nije „više bila tako predvidljiva i laka za praćenje, iako i dalje melodijski lucidna, ona je zadobila jednu vrstu mistično neprobojne površine, kao i tendenciju ka iznenađujućim obrtima". Drugim rečima, autori su težili da stvore „konzistentan i koherentan muzički jezik" postminimalizma koji će biti „gladak i linearan" time što su u njemu različite 'muzike' spajali „na organski način, bez šavova", što „upućuje na pastiš ili čak eklekticizam".[109] Problematičan je, i u odnosu na prethodne stavove kontradiktoran, Genov iskaz da „postminimalizam nema ništa sa prošlošću", već da je „izgrađen na minimalizmu i gleda napred".[110] Uz to, Gen insisitra i na činjenici da postminimalizam „nema scenu na kojoj kompozitori zajedno izvode muziku pozajmljujući ideje jedni od drugih" već je to „skup individualnih i izolovanih odgovora na ono što je doneo minimalizam".[111]

U okviru ovog postminimalističkog 'skupa', kao „najšire shvaćene oblasti postmoderne muzike koja je u određenoj meri asimilovala iskustvo modernističkog minimalizma",[112] Marija Masnikosa identifikovala je dva modaliteta:

- *postmoderni minimializam,* i
- *postminimalistički postmodernizam*.

Prvim modalitetom – *postmoderni minimializam* – određena su ona „ostvarenja koja su u celosti izgrađena na minimalističkim procesima u koje se (nasuprot homogenim i 'neprobojnim diskursima modernističkog minimalizma') 'usecaju' tragovi, kodovi, ili postupci drugih (ne-minimalističkih) muzika"; dok se drugim modalietom – *postminimalistički postmodernizam* – opisuju „postmodernistička ostvarenja koja pored minimalističkih (najčešće, dominantno prisutnih segmenata kompozicije), sadrže i

108 Isto, 7–8.

109 Isto.

110 Isto, 9.

111 Isto.

112 Autorka ističe da se analogno terminima 'postavangarda' i 'postmodernizam' u likovnim umetnostima, prefiks 'post' u okviru primenjenog termina (muzički) 'postminimalizam' ne označava produžetak i evolucioni razvoj minimalizma kao umetničke paradigme, već njeno dovršenje i autokritičko razmatranje. Vidi u: Isto, 16.

značajne ne-minimalističke segmente".[113] U cilju još preciznijeg razgraničenja ovih sintagmi, Masnikosa precizira da je za razlikovanje „minimalizma kao pokreta i postminimalizma kao frakcije muzičkog postmodernizma" od suštinskog značaja svest o „**intertekstualnosti postminimalističkog diskursa, tj. njegovo 'dvostruko kodiranje'** [istakla N.K.], koje je omogućilo prodor različitih označitelja istorijskih muzičkih diskursa u institucionalno 'belo pismo' radikalnog 'jednostruko kodiranog' modernističkog minimalizma."[114] Potom, autorka dodatno objašnjava da u postmodernom vremenu označitelji radikalnog muzičkog minimalizma („strogost, predoblikovanost procesa, autoreferencijalnost, redukcija, mehaničnost ponavljanja") „nestaju ili im je pridružena tehnika citiranja/simuliranja ili, otvorena, nestabilna referencijalnost, koja 'upotrebljava' neuhvatljive 'plutajuće označitelje' starijih ili žanrovski drugačijih muzika."[115]

Masnikosa zaključuje da u ostvarenjima *postmodernog minimalizma* „minimalistički proces prožima sve segmente dela, čuvajući na taj način organsko jedinstvo dela i njegovu tekstualnu koherenciju kao 'totalizujuću metanaraciju' modernizma, od kojeg ga jasno razdvajaju referencijalnost i/ili posezanje za tradicionalnim aspektima muzike (...) zbog čega i predstavlja onaj modalitet muzičkog postminimalizma koji je i u poetičkom i u kompoziciono-tehničkom i u ideološkom smislu bliži trajektoriji muzičkog modernizma".[116] S druge strane, *postminimalistički postmodernizam* „ograničava oblikotvorni udeo minimalističkih procesa, na neke segmenete/odseke kompozicije ili na slojeve u fakturi njenih delova, i, za razliku od *postmodernog minimalizma*, ne eksponira minimalizam kao 'prirodni diskurs dela' u koji se ostali diskursi uklapaju, već afirmiše tekstualnu heterogenost u okviru koje minimalistički segmenti ili slojevi imaju značajno ili čak najznačajnije mesto"; na taj način, smatra autorka, *postminimalistički postmodernizam* „obuhvata skup pojava koje pripadaju reprezentativnoj zoni tekstualno heterogenog muzičkog postmodernizma, i tako se i teorijski i zvučno – nužno ukršta i dodiruje sa

113 Isto, 16–17.

114 Isto, 17.

115 Isto, 18.

116 Isto, 18–19.

mnoštvom različitih postmodernističkih pojava i tendencija", te istupa kao „modalitet čija odrednica ne nudi 'sumarno' i 'konačno' kompoziciono-tehničko i stilsko određenje dela, već sugerira stilističku polivalentnost, otvorenost, i karakterističnu postmodernističu stilsku ambivalenciju u heterogenim ostvarenjima u kojima minimalistička tehnika ima značajnu ulogu."[117]

Prethodno navedene odrednice koje doprinose razlikovanju minimalizma i postminimalizma, a naročito diferencijacija dva modaliteta – *postmoderni minimalizam* i *postminimalistički postmodernizam*, veoma je bitno imati na umu ukoliko se analiziranju Pertove poetike pristupa u kontekstu modernizma, odnosno, postmodernizma. Unutar kompozitorovog *tintinabuli* stvaralaštva dela se razlikuju upravo po tome u kojoj meri su u njih interpolirani raznovrsni 'označitelji' pomenutih pokreta/frakcija/modaliteta, a koje je na sasvim drugačije načine moguće iščitavati u svakoj kompoziciji. Budući da je teza ovog rada i razmatranje minimalističkih tehnika i njima 'združenih' elemenata različitih muzičkih (ali i ne samo muzičkih) tradicija, te njihovo 'modelovanje' i 'transformisanje' kroz vreme, analitički uzorak sačinjavaju dela koja prikazuju sazrevanje *tintinabuli*-ja, odosno, specifičnu gradaciju u Pertovom promišljanju i obogaćivanje kompoziciono-tehničkih sredstava, u postmodernom vremenu. Ova studija, u skladu sa tim, predstavlja muzikološku potragu za različitim modalitetima muzičkog (post)minimalizma, te se kroz nju razmatra 'izgradnja' ličnog kompozitorovog postminimalističkog/postmodernističkog-minimalističkog diskursa.

*Digresija pred naredno poglavlje: kompozicioni proces svakog dela Pert gradi prateći različite formule početnog, izabranog nukleusa, te dela predstavljaju njegovu muzičku inkarnaciju, odnosno, različite manifestacije jednog *ur*-algoritma.

[117] Isto, 19–20.

3. STUDIJE SLUČAJA

ARBOS / FESTINA LENTE / ORIENT & OCCIDENT

Naslovi nisu slučajno ili nepromišljeno odabrani. Postoje, zasigurno, veoma snažne i direktna veze. Ali, one, neminovno, nisu i očigledne. U isto vreme, moje komponovanje može biti inspirisano naslovom (...) gde naslovi diktiraju kako bi delo trebalo da teče. Ovaj odnos između naslova, biografije i muzike je nalik na ranu: ne zarasta samo spolja nego i iznutra.

(Arvo Pert)

3.1. *Arbos*

> To je proporcionalni troglasni kanon: prvi deo reprezentuje stablo imaginarnog drveta, onda sledi drugi glas, duplo brži od prvog, a potom treći, duplo brži od drugog. Sve je organizovano ritmički na jednostavan način, isprekidano pauzama. To je čista matematika – matematika primenjena na muzičke instrumente. Zvuči čudno, zar ne? Ali, u muzici je sve matematika, bez brojeva ne bi bilo nijedne note.
>
> (Arvo Pert)[1]

Citirane Pertove reči – odnosno, opis kompozicije *Arbos*[2] – predložene su kao svojevrstan uvod u celokupnu analizu koja sledi. Ovo naizgled potpuno objašnjenje načina na koji je kompozitor realizovao delo, zapravo otvara mnoga pitanja: Na koji način je realizovan menzuralni kanon, treba li ga razumeti kao skicu za to imaginarno drvo čiji je koren u dubokoj (muzičkoj) prošlosti, stablo u sadašnjosti, a grane pruža ka budućnosti? Kako je sve organizovano ritmički, da li ritmička organizacija isključuje melodijsku? U kom smislu je organizacija jednostavna; koju ulogu igraju pauze? Kako je matematika primenjena na muzičke instrumente, o kojoj matematičkoj formuli je reč? I na kraju, da li je sve ovo u vezi sa onim što čujemo, odnosno, da li je zapis analogan ili dijametralan u odnosu na zvučni rezultat?

Metaforički rečeno, ova pitanja služe kao 'znakovi pored puta', a odgovaranjem na njih, to jest, praćenjem 'znakova', trasirana je analitička staza koja je autorku ovih redova dovela pred sam 'mehanizam' ove muzičke/matematičke mašine. Kako bi se na što koncizniji i razumljiviji, pertovski rečeno – „jednostavniji" način, predstavio ovaj 'mehanizam', tekst neće biti vođen u smeru pokazivanja postupaka koji vode do rešenja, već obrnuto – prvo je predstavljeno rešenje, a potom, postupno, i svi činioci koji su 'sabirani' kako bi se dobio taj muzičko-matematički rezultat.

---

[1] Enzo Restagno, nav. delo, 42.

[2] *Tintinabuli* kompozicija za sedam (ili osam) blok-flauta i tri triangla ad lib., napisana 1977. godine.

Etimologija reči *arbos* je u latinskom jeziku i znači *drvo*.[3] Dakle, samim naslovom autor poziva na razmišljanje o formi drveta, a istovremeno simbolički saopštava i suštinu 'mehanizma' kompozicije. Simbolički, zato što je drvo moguće razumeti i kao simbol: života, snage, zdravlja, prirode, otpornosti, i tako dalje. Međutim, kada se ima na umu „čista matematika", o kojoj razmišlja kompozitor, onda bi simboličko značenje arbos-a trebalo tražiti upravo u oblasti ove nauke.

U tom kontekstu, o *arbos*-u se razmišlja kao o strukturi, odnosno, kao o strukturi u nastajanju, razvoj u *procesu* – praćenjem razvojnog ciklusa drveta i delova iz kojih se sastoji, može se zaključiti sledeće: struktura drveta analogna je strukturi *fraktala*, i njen je specifičan simbol.

Termin *fraktal* izveden je iz latinske reči *fractus*[4] (rascepljen, slomljen, prekinut), a pronalazi se, sa naročitim značenjem, u oblasti matematike. Naime, tvorac termina je francuski matematičar poljskog porekla, Benoa Mandelbrot (Benoît B. Mandelbrot), a prvi put ga je upotrebio 1975. godine sa namerom da definiše geometrijski nepravilnie oblike koji se nalaze u prirodi – poput oblika munje, morske obale, snežne pahuljice, oblaka, paprati, drveta, i tako dalje. Fraktali su obeleženi beskonačno sitnim detaljima – njih je moguće (mikroskopski) uvećavati neograničeno mnogo puta, a da se pri svakom novom povećanju/približavanju vide novi detalji, koji pre toga nisu bili vidljivi. Oni su samoslični (ili bar približno isti), odnosno, sastoje se od umanjenih verzija sebe samih, ali su isuviše nepravilni da bi bili definisani diskursom klasične geometrije. „Fraktali su 'načičkani' specifičnim geometrijskim objektima do u beskonačnosti."[5]

O teoriji fraktala piše i Miško Šuvaković, smatrajući da su fraktali „dobili karakteristično značenje u postmodernoj teoriji, kulturi i umetnosti."[6] Suzan Konde (Susan Condé), opisujući XX vek kao eru u kojoj su umetnici morali da se nose sa mnogošću i mnoštvom informacija/modaliteta/pokreta, navodi da su oni krenuli u

---

[3] Prema prevodu iz *Oxford Latin Dictionary*, a preuzeto sa sajta: http://www.latin-dictionary.net/definition/4441/arbos-arbosis.

[4] Preuzeto iz istog izvora: http://www.latin-dictionary.net/search/latin/fractus.

[5] Duško Letić i Katarina D. Živković, *Fraktalne forme*, Beograd, 2014, 2.

[6] Miško Šuvaković, „Fragmentarno i fraktali", u: nav. delo, 279.

stvaranje nove paradigme u umetnosti, i da su razvili fraktalnu umetnost kao umetničku praksu zasnovanu na konceptima fraktalne geometrije, teorije haosa i teorije kompleksnosti. Autorka objašnjava da su se individualne umetničke ekspresije zasnivale na istraživanju kompleksnih formi, tema o samosličnosti, redu i neredu, mernim jedinicama, razmerama, odnosu mikrokosmosa prema makrokosmosu, i tako dalje. „Fraktalni umetnici projektuju fraktalnu imaginacijju sveta kroz svoja dela. To je svet u kojem prostor postaje fraktalan – to jest implozivan, zgusnut, hiperaktivan, povezan."[7] Veoma je intrigantan stav Ričarda Vosa (Richard Voss) da gregorijansko pojanje „ima veoma jasnu fraktalnu strukturu, trozvučnu strukturu zasnovanu na Trojstvu."[8] Nastavljamo ka razjašenjenju hipoteze da *tintinabuli* ima, bar kada je *Arbos* u fokusu, takođe veoma jasno određenu, sličnu takvu strukturu.

Dženks je pisao da je „realnost post-moderna", a „isto je i sa Majkom Prirodom (koju mnogi uzimaju za realnost". Pominjući Mandelbrota, on je upredio 'prošlo' i 'sadašnje' viđenje prirode, odnosno „platonističko i fraktalno", te se pitao da li ih je moguće predstaviti zajedno kao jedinstveni kontinuum, a kao (umetnički) odgovor stvorio je pejzaž nazvan *Fraktalna terasa* (*Fractal Terrace*; v. Reprodukcija 1). Ovaj pejzaž sačinjen je od jasnih pravougaonika i kvadrata Sezana (Paul Cézanne) i Le Korbizijea (Le Corbusier) s jedne strane, koji prerastaju u nepravilne romboide i fraktale s druge strane. Dženks to tumači kao put „od samo-istosti do samo-sličnosti, od repeticije do skaliranja, od moderne do post-moderne", kao „kontinuirano kombinovanje (...) koje donosi i neke istorijske dvoznačnnosti."[9]

---

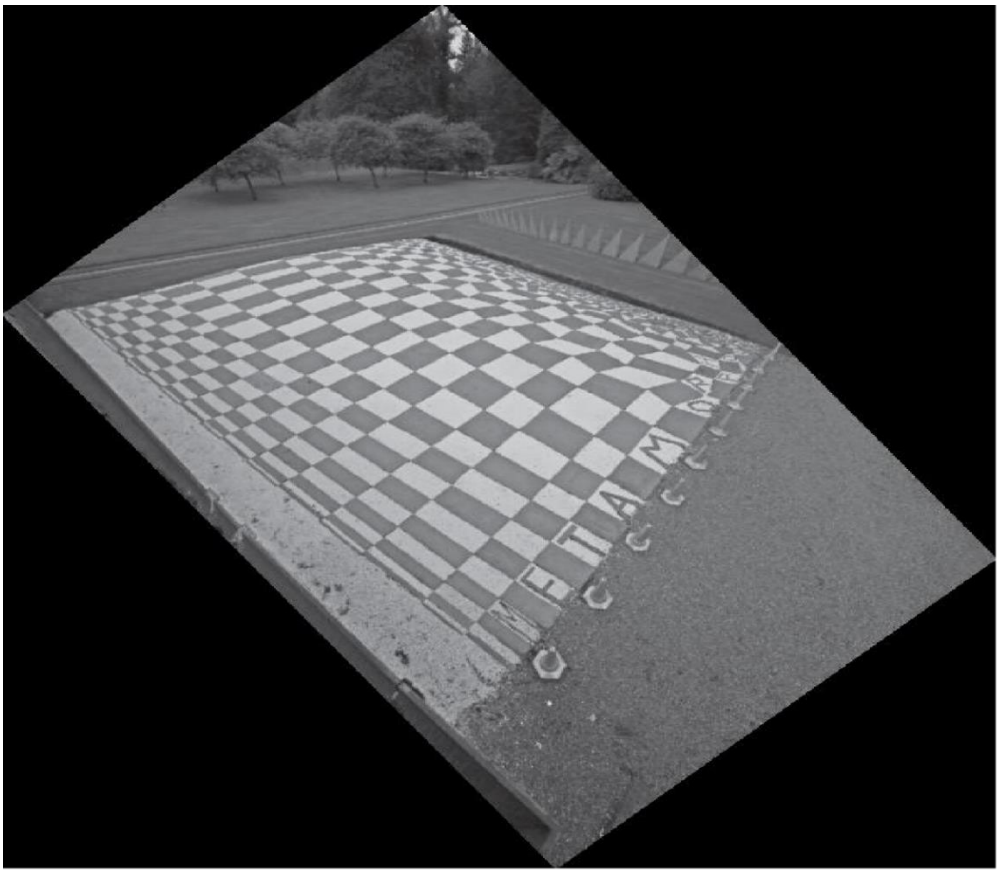
[7] Susan Condé, "The Fractal Artist", *Leonardo*, Vol. 34 No. 1, MIT Press, 2001, 3–10.

[8] Opširnije u: Dietrick E. Thomsen, "Making Music – Fractally", *Science News*, Vol. 117, No. 12, Society for Science & the Public, 1980, 190. Dodatne interesantne podatke o fraktalnoj geometriji i njenoj primeni u umetnosti, videti u: Joseph K. Bailey, Randy K. Bangert, Jennifer A. Schweitzer, R. Talbot Trotter III, Stephen M. Shuster and Thomas G. Whitham, "Fractal Geometry Is Heritable in Trees", *Evolution, Vol. 58, No. 9*, Society for the Study of Evolution, 2004, 2100–2102; Michela Pereira, "Heavens on Earth. From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence", *Early Science and Medicine, Vol. 5, No. 2*, Alchemy and Hermeticism, Brill, 2000, 131–144; Mikhail A. Vedyushkin, "Fractal Properties of Forest Spatial Structure", *Vegetatio, Vol. 113, No. 1*, Springer, 1994, 65–70; Richard P. Taylor, Adam P. Micolich and David Jonas, "The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings", *Leonardo, Vol. 35, No. 2*, MIT Press, 2002, 203–207.

[9] Charles Jencks, nav. delo, 19–20.

Reprodukcija 1

Čarls Dženks, *Fraktalna terasa*



Govoreći o muzičkoj inkarnaciji imaginarnog nukleusa, Pert pruža objašnjenje tog nukleusa upoređujući ga sa mikroskopskim posmatranjem predmeta ili neke supstance:

> „Krećući se kroz različite nivoe uveličavanja mogu se videti neverovatni pejzaži. Negde je, ipak, limit (...) – kad pejzaž nestaje. Ono što se tad vidi je geometrija: veoma specifična i veoma čista (...) Na prvi pogled, ova geometrija ima veoma malo sličnosti sa različitošću pejzaža. **Pejzaži i geometrija su, međutim, nerazdvojni.** [istakla N. K.] Geometrija je tačka gde sve počinje. Geometrija i pejzaži nisu nezavisni jedno od drugog, nego su srodni, kao početna tačka i proces [koji se iz nje ravzija, prim. N.K.]."[10]

[10] Geoff Smith, "An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention", *The Musical Times*, Vol. 140, No. 1868, Musical Times Publications Ltd., 1999, 21.

Na isti način autor je govorio i o ljudskoj duši – ukoliko se ona, uslovno rečeno, posmatra kao kroz mikroskop, uvećavanjem, skidaju se svi velovi natopljeni kulturnim, političkim, i religioznim konotacijama, i finalno, stiže se u „unutrašnjost (...) gde smo svi toliko slični da možemo prepoznati sami sebe i u svima drugima"; te zaključuje da se u našoj suštini nalazi mrežasti obrazac koji se može nazvati „ljudska geometrija" (*human geometry*), veoma precizno organizovana.[11] Ovaj Pertov govor, međutim, izuzetno podseća na govor koji je Vebern održao na jednom od svojih predavanja 1932. godine, a koji je veoma značajan u kontekstu Perta, budući da je on bio inspirisan Vebernovom muzikom. Prema Vebernovom shvatanju:

> „Na kasnijim pokolenjima je da otkriju pojedinosti zakona koji određuju ova dela. Ukoliko donesemo zaključak samo na osnovu pogleda na delo, onda ne može više postojati bilo kakva razlika između nauke i inspirisanog stvaranja. Što dublje gledamo, sve identičnije sve postaje, i na kraju imamo utisak da više ne gledamo u ljudsku kreaciju nego u prirodu."[12]

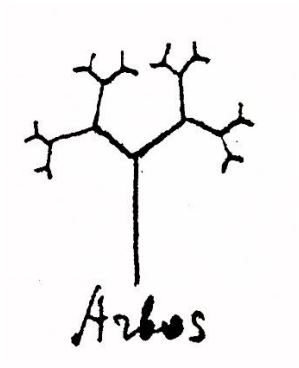
Pert je kompoziciju napisao 1977. godine, samo dve godine nakon što je Mandelbrot predstavio svoju teoriju, i ukoliko se pogleda Pertov crtež *Arbos*-a, vidi se da je kompozitor veoma dobro skicirao/razumeo strukturu fraktala (v. Reprodukcija 2 i 3), tačnije, način na koji se fraktalne strukture grafički predstavljaju. Reprodukcija 2

[11] Arvo Pärt, "Two Acceptance Speeches", u: Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, nav. delo, 174.

[12] Saale Kareda, nav. delo, 168–169. Prema originalu: Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, ed. W. Reich, Vienna: Universal Edition, 1960, 60.

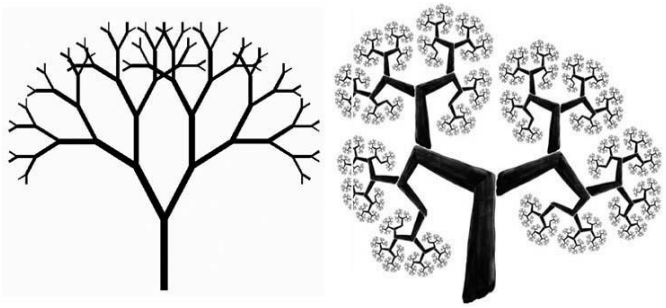
Pertov crtež *Arbos*-a

(Enzo Restagno, nav. delo, 100)



Reprodukcija 3

Mandelbrotov grafički prikaz fraktalne strukture drveta (hhtp://miqel.com/fractals_math_patterns/visual-math-iteractive-fractals.html)
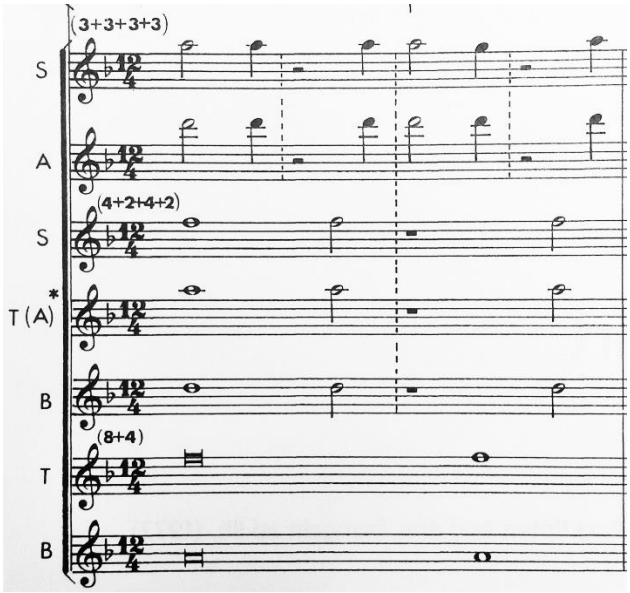


Moje pitanje je: Da li postoji paralelizam crteža/skice i muzičkog procesa? Da li je u pitanju muzička inkarnacija/simulacija strukture fraktala?

Pert je naznačio da je ovu 'muzičku sliku' svog „imaginarnog drveta" realizovao upotrebom proporcionalnog / menzuralnog kanona iz tri dela / glasa. Ovo je poseban oblik kanona, koji se koristio u periodu srednjeg veka i renesanse u muzici. Kao specifičan muzički oblik, za razliku od tradicionalnog kanona u kojem se jedna ista, nepromenjena melodija, izložena u jednom glasu, imitira u ostalim glasovima uz određeno 'kašnjenje', u menzuralnom kanonu svi glasovi uglavnom nastupaju istovremeno od početka kompozicije, ali se 'kašnjenje' i polifono zvučanje

glasova postiže tako što zadati melodijski obrazac svaki glas izlaže različitom brzinom. Drugim rečima, predloženi ritmički obrazac je diminuiran ili augmentiran, i to u pravilnoj proporciji u odnosu na ostale glasove, što je sasvim u skladu sa opisom koji je dao sam kompozitor – nakon prvog glasa koji „reprezentuje stablo imaginarnog drveta (…) sledi drugi glas, duplo brži od prvog, a potom treći, duplo brži od drugog". Način na koji je kompozitor nacrtao svoje imaginarno drvo, odgovara načinu na koji ga je opisao, a takođe, odgovara 'građi' proporcionalnog kanona, u kojoj je, izgleda, prepoznao primer fraktalne (muzičke) strukture. Opisani odnos (muzičkog) 'stabla', 'grana', 'grančica'... možemo predstaviti matematički, proporcijom – 1:2:4, odnosno, 1:2, 1:2. Takođe, Pert je svoj menzuralni kanon ritmički j definisao upravo prema ovoj proporciji. To se uočava u ritmičkoj strukturi grupa instrumenata (posmatrano odozdo nagore; v. Primer 6): odnos između prve grupe instrumenata ('stablo') – u dva linijska sistema (deonice bas i tenor flaute), i druge grupe instrumenata ('grane') – unutrašnja tri linijska sistema (sopran, tenor/alt i bas), oslikava (ritmičku) proporciju 1:2, a na isti način je realizovan odnos unutrašnjih glasova prema trećoj grupi ('grančice') – prva dva linijska sistema (sopran i alt flaute). Dakle, moguće je uspostaviti analogiju: gustina = brzina; odnosno, 'gušće grane drveta' = duplo brži ritam od prethodnog. Drugačije rečeno, uočava se mentalna shema muzičkog pisma.

Primer 6

Arvo Pärt, *Arbos*, t. 1.[13]



Pert je nagovestio da je sve ogranizivano ritmički, jednostavno, i to se na primeru vidi – načinjena proporcija između glasova i inicijalni ritmički obrazac ostaće nepromenjeni do kraja kompozicije. Premda je ustinjavanje, odnosno diminuiranje ritmičkog modela ostvareno proporcijom 1:2, kada je o odnosu između glasova reč, ukoliko se posmatra sam ritmički obrazac, on odgovara suprotnoj proporciji – 2:1 = nota brevis | cela nota > cela nota | polovina note > polovina note | četvrtina note; isti princip primenjen je i na pauze. Dakle, i zvučne i bezvučne 'događaje'[14] Pert ogranizuje prema istom obrascu. Fraktalnom? – da ukoliko upotrebljavamo matematički diskurs. U kontekstu istorije muzike moguće je pozvati se na prošlost.

Naime, ritmički obrazac odgovara trohejskom ritmičkom modelu koji poznajemo još iz perioda renesanse. Ovaj trohejski obrazac zadržan je tokom čitave kompozicije i primenjen je i na najduže i na najkraće notne vrednosti, a takođe i kada
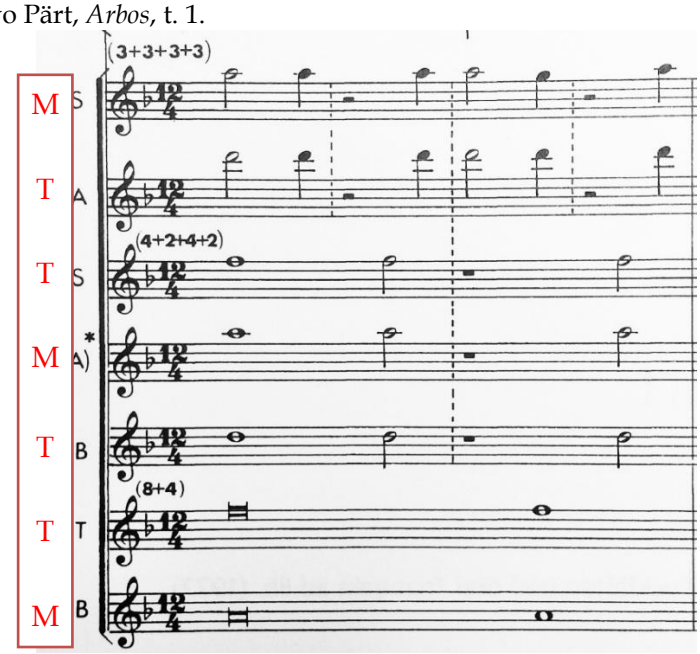
[13] Arvo Pärt, *Arbos*, für sieben (aht) Blockflöten und drei Triangeln ad lib. (1977), Wien: Universal Edition, 1981, t. 1.

[14] Termin se koristi u značenju koje mu daje Marija Masnikosa, a koja 'događajem' naziva „svaki muzički stimulus (zvuk, sazvuk, pauza) koji se u svesti slušaoca izdvaja kao jedinstven i relevantan za dalje razumevanje aktuelnog muzičkog toka i njegovog konteksta." Prema: Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam*..., nav. delo, 73-74.

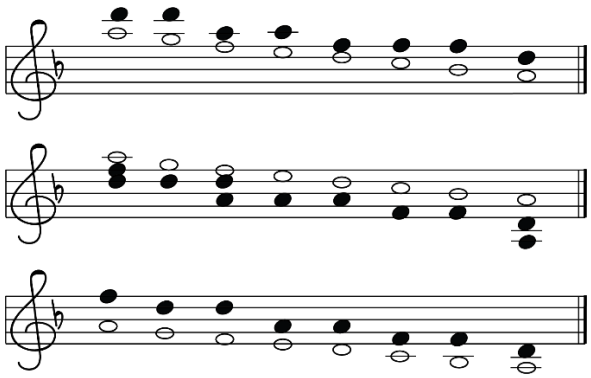
se umesto nota pojave pauze – ritmički obrazac ostaje nepromenjen, iako zvučni rezultat navodi da ritmičku organizaciju čujemo kao smenu trohejskog i jampskog obrasca. Iako su značajne za ritmičku oranizaciju teksta, pauze, možda, bitniju ulogu imaju u izgradnji melodijskog glasa. Iako izostavljena u kompozitorovom opisu Arbos-a, sagledavanje načina na koji je stilizovao M-glas doprinosi išitavanju specifičnih kodova bliže i/ili dalje muzičke prošlosti.

Osnovna tintinabuli tekstura – M-glas i T-glas, izgrađena je prema koceptu „nota prema noti". M-glas zasniva se na lestvičnom nizu eolskog modusa In D, dok se u T-glasu smenjuju tonovi osnovnog trozvuka (de, ef, a). Shodno raspodeli deonica flauta u grupe prema ritmičkom modelu, raspoređeni su i melodijski i tintinabuli glasovi (v. Primer 7), koji su vođeni unisono, kao parovi tonova organizovani u dvozvuke, prema određenim pozicijima T-glasa u odnosu na M-glas, unapred smišljenim, koje ostaju nepromenjene tokom čitave kompozicije (v. Primer 8).

Primer 7
Arvo Pärt, *Arbos*, t. 1.



Primer 8



Odnos M i T glasova prema grupama flauta:

1) U prvom linijskom sistemu predstavljen je odnos M3 (cele note) i T3 (glava četvrtine note) glasova, pri čemu je T3 glas u prvoj poziciji (sa odstupanjem na tonu 'ha' kada je ton T glasa u drugoj poziciji) i superiornom položaju u odnosu na M3 glas; M3 glas nalazi se u deonici sopran flaute, T glas u deonici alt flaute (treća grupa flauta);

2) Drugim linijskim sistemom prikazan je odnos jednog M2 (tenor/alt flauta) i dva T2 (a/b) glasa (sopran/T2a i bas flaute/T2b); oba T2 glasa su u inferiornom položaju u odnosu na M glas, i oba se smenjuju prva i druga pozicija;

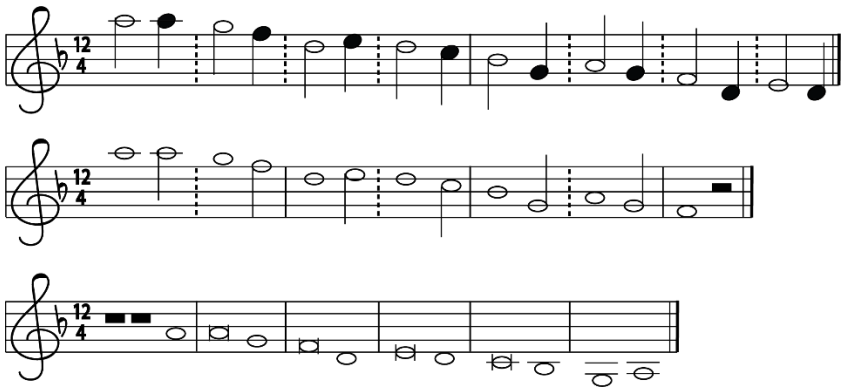
3) U trećem linijskom sistemu reprezentovan je odnos M1 (bas) i T1 (tenor) glasa, T je u superiornoj funkciji i, takođe, i u drugoj i u prvoj poziciji.

Melodijska fraza oblikovana je kao lestvično nizanje tonova u smeru naniže postupnim pokretom sa sekundnim i tercnim razmakom između tonova. Međutim, M-T linija razlikuje se u svakoj grupi za nekoliko dvozvuka – osnovni obrazac, niz od 11 tonova (od a_1 do ge; M1-glas) izožen je u deonici bas flaute (prva grupa); u deonici tenora/alta nalazi se niz od 13 tonova (od a^2 do ef_1; M2 glas), odnosno, osnovni niz nalazi se za oktavu više od prethdnog, i produžen je za dva dvozvuka, ali prema istom redosledu dodavanja dvozvuka kao i u glavnom nizu, te se čini kao da melodija, iako u celosti izložena, nastavlja aditivno da se odvija; dok u deonici soprana (M3 glas) postoji niz od 16 tonova (od a^2 do de_1), i izgrađen je na isti način kao i prethodni glas (v. Primer 9).

Primer 9

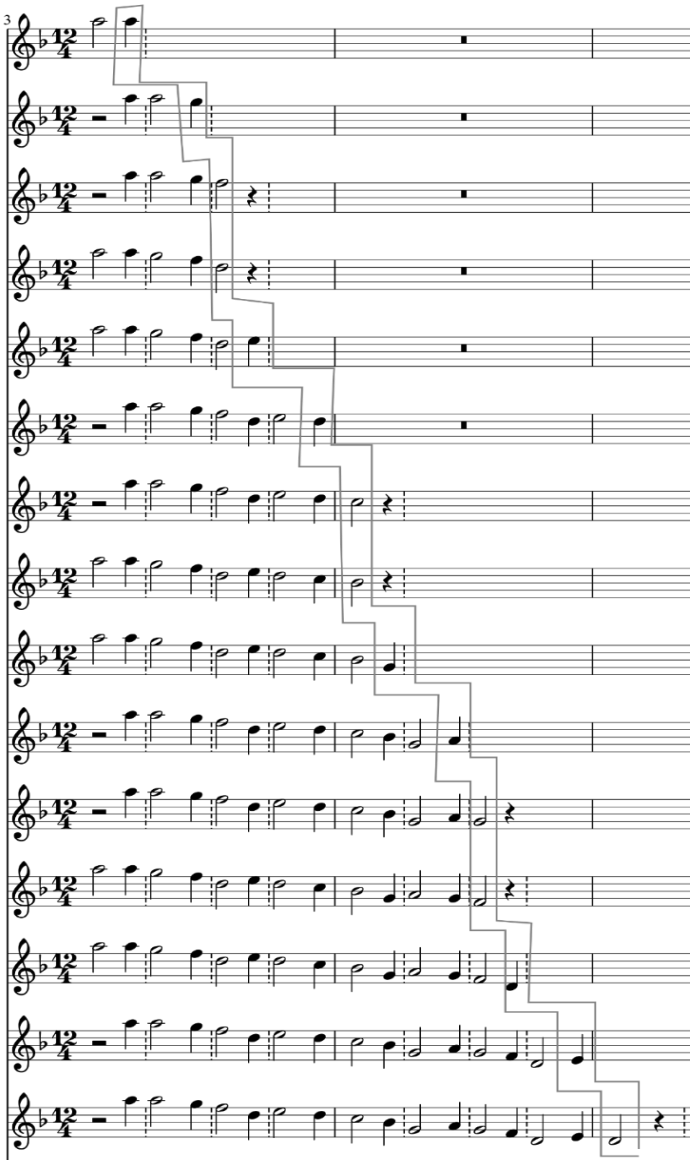
Melodijska fraza *Arbos*-a

(M3/sopran flauta, M2/tenor/alt flauta, M1/bas flauta).



Upotrebom pauza, sprečava se razvijanje melodije, koja, nakon svake nove pauze postaje duža za jedan ton, sve dok se u potpunosti ne izloži. I ukoliko u vertikalno posmatranoj ritmičkoj organizaciji (prema odnosu instrumentalnih grupa) imamo susret sa principom multiplikovanja/ udvajanja, na horizontalnom nivou kompozitor primenjuje postupak ponavljanja sa kumulativnom adicijom pojedinih segmenata ritmičko-melodijskog modela (v. Primer 10).

Primer 10
Repetitivno ponavljanje modela sa adicijom



Ovakav način organizacije muzičkog toka u kojem dominiraju repetitivna tehnika i regularan puls, karakterističan je za minimalističku muziku, a pre svega za stvaralaštvo Filipa Glasa, budući da se on smatra tvorcem pomenutog repetitivnog procesa sa adicijom. Međutim, za razliku od Glasovog dela u kojem model, bez obzira na to koliko biva proširen, ostaje prepoznat u svesti slušalaca, *Arbos* ostavlja potpuno drugačiji utisak – slušalac teško može da isprati postupno 'građenje' melodije. Razlog tome je ritmička organizacija svakog glasa – u Pertovoj kompoziciji ne postoji vertikalna ritmička simultanost između svih glasova, već samo između

pojedinih grupa glasova. To u zvučnom rezultatu stvara 'haos'; zapravo, kompozitor imitira haos, i to precizno konstruisan haos, budući da je svaki ton u metričkom kanonu perfektno organizovan. To je moguće uočiti na još jednom nivou.
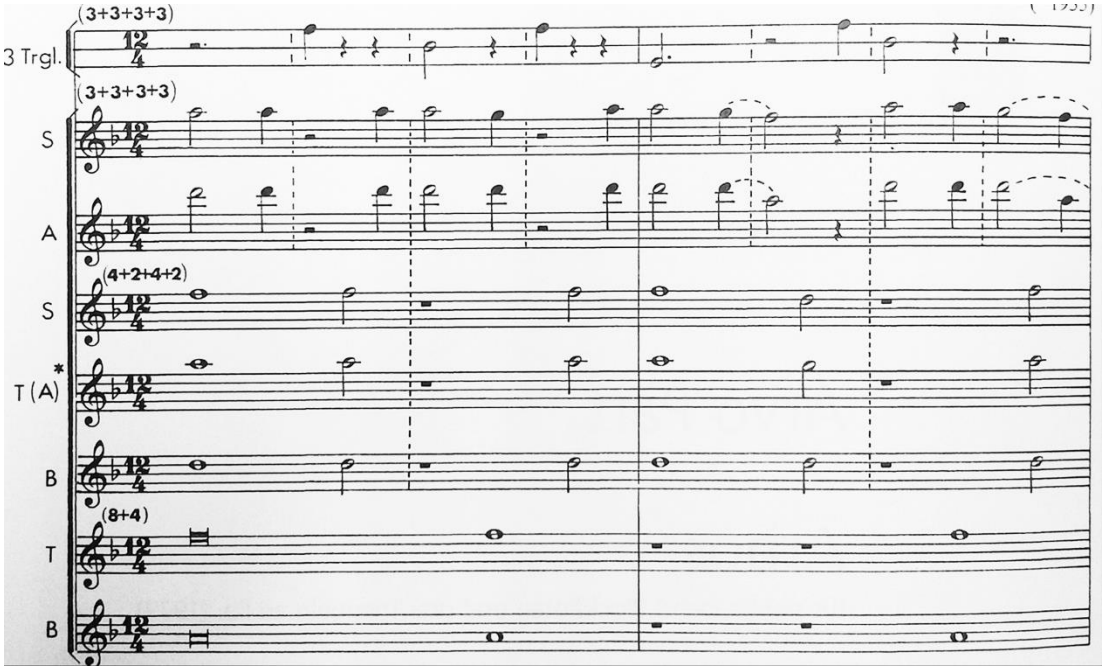
U ovoj kompoziciji iščitava se još jedna minimalistička tehnika – Rajšovi principi *rhythmic construction* i *rhythmic reduction*. Pert ih je upotrebio tako da budu zavisni jedan od drugog – *rhythmic construction* prisutan je u flautama, dok je, *rhythmic reduction* uočljiv u trianglima.

Deonice tri triangla u potpunosti su determinisane deonicama flauta: svaki triangl ritmički prati jednu grupu flauta. Deonici prvog trinagla pripada samo ritmička vrednost četvrtine note, drugoj deonici polovina note, a trećoj polovina sa tačkom. Odnos između tri triangla je proporcionalan: 1:2:3. Deonice su osmišljene tako da njima dominiraju pauze – tonovi se pojavljuju onda kada se u grupama flauta pojave pauze, dakle, u jednom *quasi* komplementarnom ritmu: prvi triangl odsviraće svoju četvrtinu onda kada se u trećoj grupi flauta (sopran i alt, sa najkraćim notnim vrednostima) javi pauza, drugi triangl odsviraće polovinu kada nastupi pauza u drugoj grupi flauta (sopran, tenor/alt i bas), a treći triangl odsviraće polovinu sa tačkom kada se u prvoj grupi flauta (tenor i bas, sa najdužim notnim vrednostima) nastupi pauza (v. Primer 11). To je jedinstveni, potpuno konstruisani mehanizam, koji dominira čitavim delom!

T glas je u isto vreme i statičan i dinamičan: statičan jer sadži samo osnovne tonove trozvuka, iako otkriva harmonski kvalitet M-glasa, nema i funkcionalni, dijalektički harmonski potencijal; a dinamičan je iz razloga što se zasniva na kontinuiranim permutacijama tri osnovna tona, i što kroz tu fluidnost doprinosi iznenadnim konsonantnim ili disonantnim vertikalnim sazvucima. Sa druge strane, može se tumačiti i kao vrsta (minimalističkog, ili pak, srednjovekovnog) drona sa centrifugalnom moći privlačenja i 'držanja na okupu' svih tonova lestvice. Ipak, svaka grupa instrumenata, svaki M i T glas samostalno i kontinuirano, pravolinijski, usmereno napreduju, naročito M-glas koji postepenom adicijom i postupnim pokretom naniže 'niže' svoju osnovnu skalu.

Primer 11

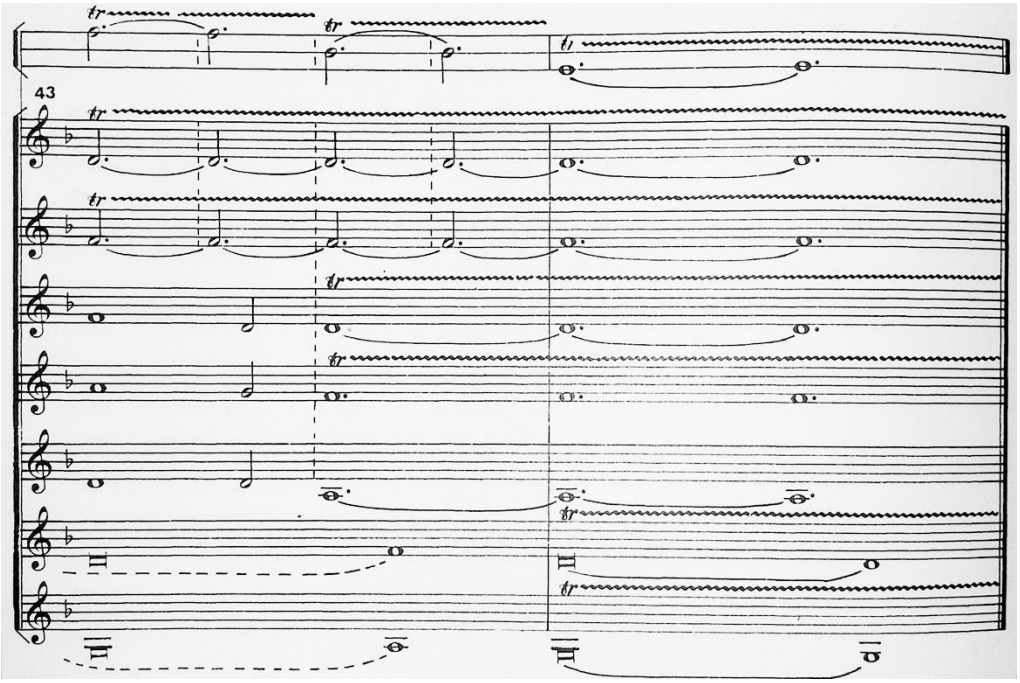
Arvo Pärt, *Arbos*, t. 1–2.



Ovim postupkom ostvaruje se kontinuirani zvuk, koji će svoju konačnu kulminaciju dostići na kraju kompozicije, kao simbol beskrajnog i beskonačnog zvučanja muzike! Naime, poslednja tri takta kompozicije predstavljaju sintezu i unisono zvučanje svih instrumentalnih deonica, i triangla! Nakon što izlože melodijski obrazac, oni nastavljaju da sviraju poslednji ton niza u tremolo tehnici. U flautama nastavljaju kontinuirano da zvuče četiri, za ovo delo fundamentalne tonske visine, odnosno tonovi „tonske fonemske osnove"[15] *Arbos*-a – ge, de, a i ef (v. Primer 12). Ovaj krajnji Pertov postupak asocira na Rajšovu metodu postupne ekstenzije, augmentacije primarnih tonova do kraja kompozicije.

[15] Termin Marije Masnikose, koji se odnosi na „zbir tonskiih visina koje učestvuju u izgranji određenog segmenta muzičkog toka". Prema: Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*..., nav. delo, 135. U slučaju *Arbos*-a, zbir tonskih visina na kraju kompozicije reprezentuje „zbirnu vertikalu" čitavog dela.

Primer 12
Arvo Pärt, *Arbos*, t. 43–44.



Suma summarum, za ovo muzičko ostvarenje može se reći da je u celosti predoblikovano i izgrađeno iz elemenata prepoznatljivih za paradigmu muzičkog minimalizma, kao što su:

- puls-traka ostvarena monoritmičnošću – odnosno motoričnost i mehaničnost procesa realizovani upotrebom „serijalno-izoritmičke tehnike"[16],
- postupak kumulativne adicije, kao i
- *rhythmic construction* i *rhythmic reduction*.

Minimalistički proces prožima sve segmente dela izgrađujući tako njegovo organsko jedinstvo i tekstualnu koherenciju koja je bliska diskursu modernizma. Međutim, od modernističkog diskursa Pert se jasno udaljio odlučivši se za jedan tonalni centar, bez funkcionalnog tradicionalnog dijalektičkog korišćenja harmonske

[16] Ovo je termološka kovanica Ksenije Zamornikove i Margarite Katunjan, kojom su autorke osvetlile Pertovu kombinatoričku primenu tehnika XIV veka sa inovacijama XX veka. U: Kseniya Zamornikova i Margarita Katunyan, "«Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке", *Lietuvos muzikologija*, t. 12, 2011.

osnove, što i jeste jedna od osnovnih karakteristika „nove tonalnosti", i „nove određenosti". Njegov *tintinabuli* koncept uspešno simulira 'melodija+pratnja' fakturu. Takođe, odlučivši se za asocijativan naslov kompozicije, čime je (in)direktno upisao u delo i van-muzički sadržaj, precizije, fraktalnu geometrijsku strukturu koja je u potpunosti determinisala čitav proces kompozicije, Pert je denotirao strukturu svoje kompozicije, a time se i opredelio za postmodernističku intermedijalnost i intertekstualnost. Zbog svih ovih karakteristika, *Arbos* bi mogao biti smešten u klasu onog postminimalističkog modaliteta koji je u poetičkom i kompoziciono-tehničkom smislu bliži trajektoriji muzičkog modernizma, odnosno modalitetu, gotovo integralno promišljenog, *postmodernog minimalizma.*

3.2. *Festina Lente*

> Muzika izrasla iz korena može se razvijati na raznovrsne načine, koji se ne mogu predvideti na početku kompozicionog procesa. Cvet koji se razvijao iz ovog korena ima bezbroj aspekata.
>
> (Nora Pert)[17]

Tokom jedanaest godina, koliko je vremensko rastojanje od kompozicije Arbos do kompozicije *Festina Lente*[18], Pert je razvijao kompoziciono-tehničke komponente *tintinabuli*-ja, dok su estetička i osnovna poetička načela ostala u osnovi nepromenjena. Nov odnos prema M i T materijalu, odnosno, načini na koje su pojedinačno, ali i skupa oblikovani, ukazuju na progresiju ka kompleksnijem kompozitorskom izrazu. S druge strane, kontinuitet se ogleda u tome što autor nastavlja muzički da traga za esencijom, tom osnovnom ćelijom, i da ispituje potencijale koje ona u sebi krije. I u ovoj kompoziciji Pert dozvoljava analitičarima da se, povezujući racionalno i iracionalno, susretnu sa konceptom izmirenja suprotnosti. Taj koncept, kao što je ranije pomenuto, konvergira ka formiranju

[17] Andrew Shenton, "Arvo Pärt: in his own words", nav. delo, 116–117.

[18] *Tintinabuli* kompozicija iz 1988. godine, za gudački orkestar i harfu ad libitum.

najvažnijeg jedinstva, a konkretno, na primeru ove kompozicije, jednostavnim principima reguliše tretman muzičkog materijala. Pert je često govorio o „nukleusu" čiji opis priziva asocijacije na nukleus biološke ćelije – koja u svojim hromozomima sadrži zbir svih informacija, kao i na nukleus atoma – sa njegovom potencijalnom unutrašnjom energijom koja se oslobađa pri pucanju. Takođe, govoreći važnosti jednog tona, kao nukleusa muzike, Pert je istakao: „Morao sam da se koncentrišem na svaki zvuk, tako da svaka [muzička, prim. N.K.] travčica bude podjednako važna kao i cvet (...) travka ima status cveta", i potrebno je „videti nešto u ovoj majušnoj frazi (...)"[19] Ovo je kompozitorova verzija onoga o čemu je njegova supruga Nora govorila (citat na početku ove studije slučaja). I Pert i Nora upoređuju muzički/kompozicioni proces sa procesom *metamorfoze biljaka*, idejnom kreacijom Getea (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832). Slično Pertu, ovaj genije svetske književnosti bio je ubeđen da može da otkrije zajedničko jedinstvo u srži raznovrsne flore, „jednu originalnu ili arhetipsku biljku – *Urpflanze*"[20] (nem. „iskonska biljka").

Kao i kompozitor, književnik je uputio na list kao esenciju svih biljnih formi: „Sinulo mi je da u organu biljke, koji smo svi navikli da imenujemo *listom*, leži istinski Protej koji može skriti ili otkriti sebe u svim biljnim formama. Od prve do poslednje, biljka je ništa drugo do *list*."[21] Proces tokom kojeg list progresivno postaje cvet – prolazeći kroz sve faze razvoja: kotiledon, stablo, čašični list, latica... – jeste proces „metamorfoze biljaka".[22]

Gete se bavio pitanjem „kako" i istraživao je diverzitet fizičkih oblika, ali i markirajuće jedinstvo iz kojeg se biljke razvijaju. U napisu iz 1790. godine, objasnio je ono što naziva „genetskim metodom", pri čemu termin *genetski* ne upućuje na nauku koja se bavi genima, već na (apstraktnije) traženje porekla ili geneze stvari: „Ukoliko posmatram stvoreni objekt, ispitujem njegovo stvaranje i pratim ovaj

---

19 Dorian Supin, Arvo Part – 24 Preludes for a Fugue, 2002, 11', https://www.youtube.com/watch?v=cKcIM00Xq_Y.

20 Johann Wolfgang von Goethe, *The Metamorphosis of Plants*, Introduction and photography by Gordon L. Miller, England: London, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009, xvii.

21 Isto.

22 U ovom uviđanju jedinstva u mnoštvu, odnosno strukturne sličnosti u različitim delovima biljke, krije se i 'nagoveštaj' potonje teorije o fraktalnoj geometriji, o kojoj je već bilo reči. „Postoji istost usred različitosti", smatra Gete. Prema: Isto, 106.

proces unazad koliko god mogu (...) Najpre razmišljam u postupnim koracima, ali kako priroda ne ostavlja prazne prostore, na kraju ću morati da vidim ovu progresiju neprekinute aktivnosti kao celinu. (...) Mogu to da uradim rastvaranjem pojedinosti bez uništenja impresije o celini."[23]

Drugi aspekt „genetske metode" podrazumeva ono što Gete naziva „egzaktnom čulnom imaginacijom" (*exact sensory imagination*), objašnjavajući da razmatranjem prethodno načinjenih analitičkih koraka, u stanju smo da uz pomoć imaginacije „transformišemo prvi list u drugi, drugi u treći… prateći proces unapred i unazad, kao što i sama priroda čini".[24] Književnik smatra da se ovim empirijskim znanjem, dobijenim kroz opservaciju i identifikaciju, zapravo, jedino mogu spoznati stvari iznutra. Takođe, kao i Pert, i on zahteva od posmatrača duhovnu dimenziju. Naime, ukoliko čovek želi da prodre u suštinu, samu unutrašnjost stvari, neophodno je da se samo uzdigne duhovno gotovo do božanskog nivoa, jer se upravo Božanska kreacija, ili pak tajna Univerzuma, nalazi u toj esenciji. Gete eksplicira da „Božanstvo opstoji u živom, a ne u mrtvom; u postajanju i menjanju, a ne u nastalom i fiksiranom (…) *Uzrok*, sa tendencijom prema Božanskom, treba da operiše samo sa postajanjem, sa živim; a *Razumevanje* sa onim što je postalo, što je već fiksirano, što može biti iskorišćeno."[25] Drugim rečima, Gete je otkrio da je neophodno korišćenje i „očiju uma", pored čula vida, dakle, i senzornu i intuitivnu percepciju, u konstantnoj harmoniji. Počinjući od čulne percepcije spoljašnjih pojedinosti biljke, ili bilo kog drugog predmeta, Geteov naučni pristup zahteva i upotrebu duhovnog/intuitivnog/imaginativnog znanja, onog 'iznutra', smatrajući da je istina našeg unutrašnjeg znanja i bitka analogna istini prirode, odnodno da postoji harmoničan odnos između ljudske duše i duše prirode, te da se na duhovnom nivou ova druga istina, sasvim specifičnim jezikom otkriva prvoj.

Jedini način da se otkrije jednostavnost „tajnog zakona" jeste da se „bulji u biljke dok rastu".[26] Gete je želeo da fizičkom oku, korak po korak, predstavi detaljnu,

---

[23] Isto, 105.

[24] Isto, 108.
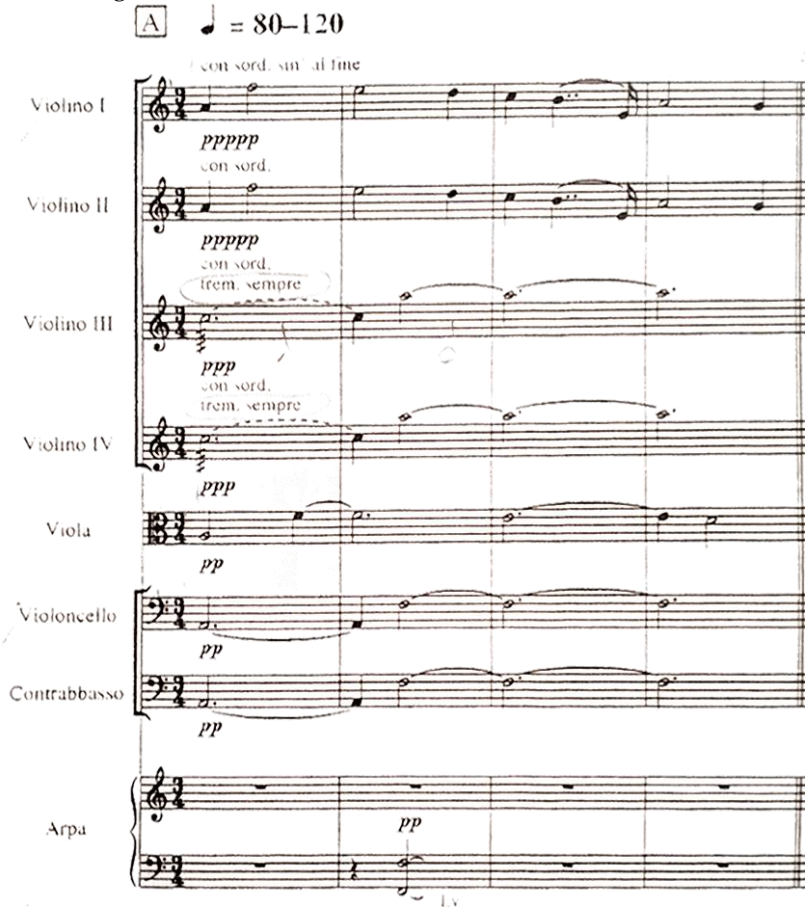
[25] Isto, 111.

[26] Isto, 106.

grafičku, uređenu verziju onoga što je prethodno predstavio svom unutrašnjem oku, konceptualno i verbalno. Sa mišlju da je u kompoziciji *Festina Lente* moguće uočiti specifična *metamorfoza* osnovnih *tintinabuli* postulata, kao i da se primarna jednostavnost „tajnih zakona" *tintinabuli* koncepta može spoznati samo dugim analitičkim promatranjem („buljenjem"), analitički metod primenjen na ovo delo jeste, upravo, postupno, razloženo 'grafičko' predstavljanje onog što je prvenstveno, možda i suviše apstraktno, viđeno unutrašnjim, imaginativnim okom.

Festina Lente napisana je za monohromni gudački orkestar i harfu ad libitum. Strukturu kompozicije Pert je izgradio, kao i u prethodnoj kompoziciji, *Arbos*, prateći logiku menzuralnog kanona. Sačuvana je, takođe, i ista ritmička proporciji – 1:2:4, prema kojoj su grupisani instrumenti (v. Primer 13).
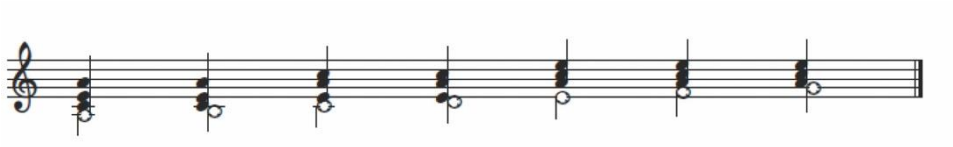
Primer 13
Arvo Pärt, *Festina Lente*, t. 1–4.
Raspodela M i T glasova u instrumentalnim deonicama.



Krucijalni, analogno-digitalni koncept proticanja i pulsiranja tokom Geteove metamorfoze, baziran je na „dinamičkom unutrašnjem arhetipu",[27] koji je moguće misliti kao vibrantno polje formativnih, ali sinhronizovanih sila. Pulsiranje prirodnog procesa metamorfoze odvija se u promenljivom ritmu „velike sistole i dijastole prirode", što Gete tumači kao „univerzalni impuls".[28] Ritmičku puls-traku Pert je zasnovao na smeni kratko-dugo/dugo-kratko (to jest smenu ritmičkih obrazaca – jamb/trohej). Možda je suviše apstrakna misao, ali, može li se i ovo shvatiti kao muzička metafora otkucaja srca, ili, kao metafora pulsiranja univerzuma?

Gete je označio „dve velike pokretačke snage u čitavoj prirodi", a to su: „polaritet" i „pojačavanje".[29] Ideju o polaritetu književnik je usvojio iz sholastičkog viđenja realnosti Baruha de Spinoze (Baruch de Spinoza), u njegovom ubeđenju da su „duh i stvar, duša i delo (...) neophodni spareni sastojci univerzuma, i zauvek će biti".[30] Pert je i ovo delo bazirao na osnovnom *tintinabuli* polaritetu M-glasa – sačinjenog iz tonova odabrane osnovne skale – In A, i T-glasa – tonova osnovnog trozvuka lestvice (v. Primer 14).

Primer 14
Arvo Pärt, Festina Lente.
Pozicija M i T glasa.



Ono što je drugačije u odnosu na *Arbos*, jeste rad sa modelom unutar ovih granica. U ovoj kompoziciji Pert je M i T glasu dozvolio da se 'oslobode' striktno konstruisanih stega, odnosno, dopustio im je da se – posredstvom jedan drugog – 'rascvetaju'.

---

27 Isto, xix.

28 Isto.

29 Isto, xix.

30 Isto, xviii.
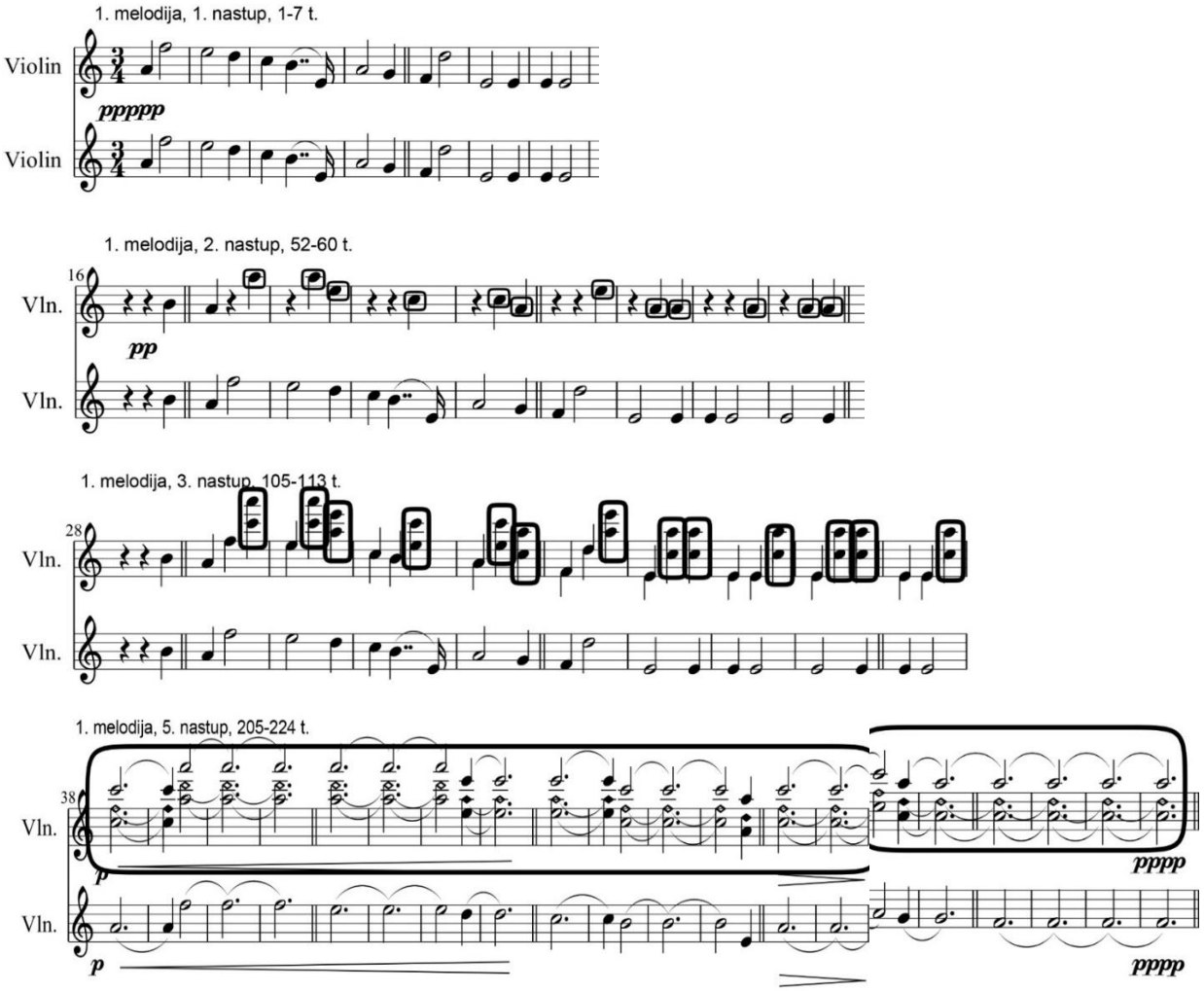
Koncept polariteta u svojoj najosnovnijoj formi zasniva se na konstantnom privlačenju i odbijanju dva elementa, što, uopštenije, uključuje dinamično i kreativno uzajamno dejstvo suprotnosti. Procesu dijalektičkog razvoja koji predviđa Gete, pomaže zajedničko modelovanje *organizma* (u ovom kontekstu, M-glasa) i *okruženja* (T-glasa). Zapravo, Gete stavlja akcenat na međuzavisnost *organizama* i *okruženja*, odnosno, *organizama* i drugih organizama, čime je jedna vrsta stvorena, ili bar održavana, posredstvom druge vrste.[31]

Postoje varijacije u detaljima u samom procesu, naročito u načinu na koji je svaki M glas fragmentiran do kraja kompozicije. M glas predstavlja kompleksnu melodijsku celinu, sastavljenu od 5 kratkih rečenica, pri čemu se prva (melodijska) rečenica izdvaja kao osnovni model, ili melodijski nukleus, koji sadrži potencijal svakog sledećeg rečeničnog modaliteta. Dakle, (melodijske) rečenice su samoslične, a Pert se prema njima ophodi kao prema repetitivnom procesu sa kumulativnom promenom; u pitanju je, dakle, kumulativna repetitivnost. Melodijski kompleks rečenica izložen je različiti broj puta u različitim instrumentalnim grupama, zahvaljujući ritmičkoj proporciji menzuralnog kanona: jednom je u celosti izložen u violončelima i kontrabasu, dva puta u violama i četiri puta u violinama (I i II). M-glasu u violskoj deonici Pert je dodelio, metaforički formulisano, najsubjektivniju ulogu, ostavivši ga bez T-glasa. Zahvaljujući tome, tokom čitave kompozicije rečenice melodijskog kompleksa ostaju gotovo nepromenjene (minimalne promene očigledne su na nivou permutacije pojedinih tonskih visina, verovatno načinjenih zarad 'boljeg' zvučanja vertikale, i u mestimičnom skraćenju krajnjih rečeničnih tonova). M-glas u I i II violinama tokom prve ekspozicije melodijskog rečeničnog kompleksa takođe nastupa sam, ali se već pri drugom nastupu deli na M i T-glas, odnosno, I violine zadržavaju M, dok II violine u potpunosti preuzimaju T-glas; kako delo odmiče, T glas u ovim deonicama sve više dobija na značaju. M-glas u deonicama violončela i kontrabasa od početka je praćen T-glasovima u prvoj poziciji, i to u deonicama III i IV violina. Kao što Gete napominje da struktura lista može biti modifikovana ili „relativnom vlagom ili sušom staništa", kao i da „prekomerna

[31] Isto, xx–xxii.

dohrana može usporiti cvetanje",[32] tako i rečenične strukture M-glasa, kao specifični 'muzički organizmi' modifikovane su pod uticajem 'okruženja' u vidu T-glasa (v. Primer 15).

Primer 15
Arvo Pärt, *Festina Lente*.
Transformacije 1. rečenice melodijskog kompleksa M-glasa.
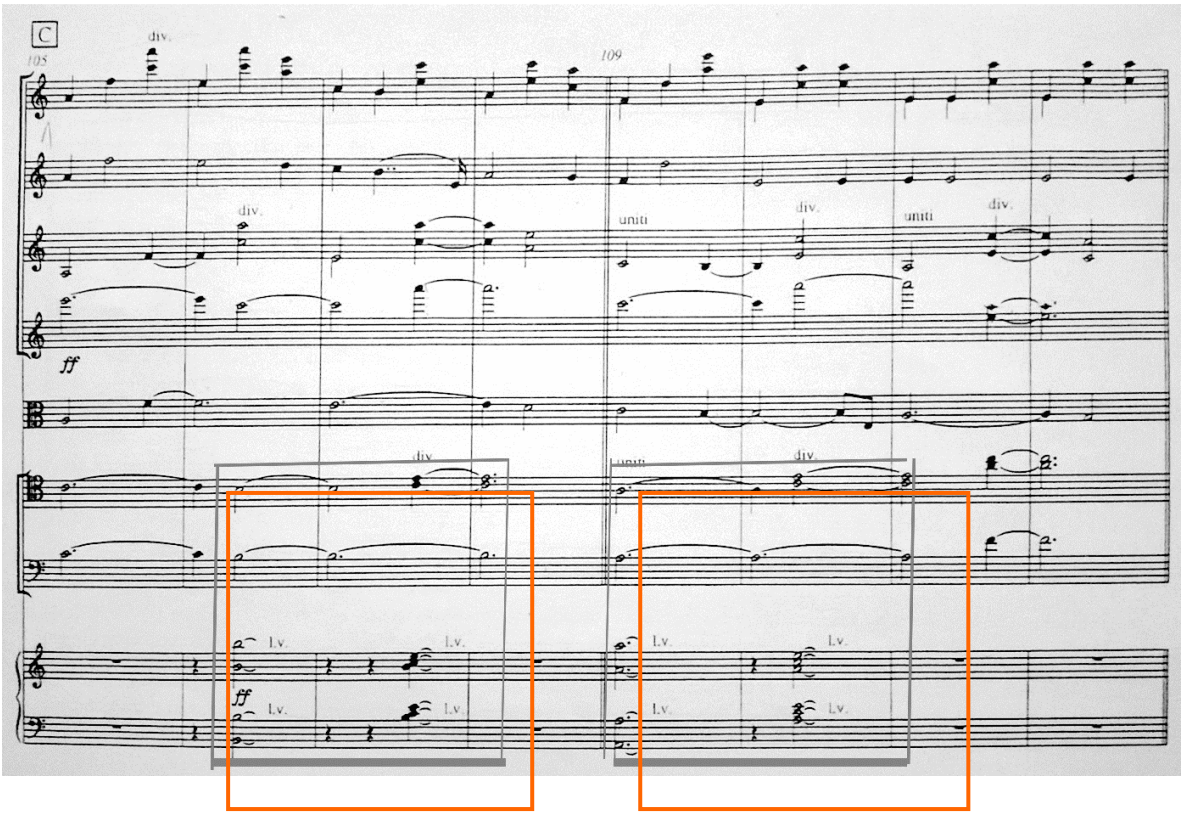


Istaknutu kolorističku funkciju i kompoziciji ima harfa. Takođe, ovu deonicu Pert gradi prateći tok M-glasa u deonicama violončela i kontrabasa: harfa zazvuči pri svakom pojavljivanju duže notne vrednosti u ovim deonicama, preuzima njihove

[32] Isto, xix

tonske visine i na taj način udvostručuje harmoniju, odnosno, mapira sa kojim tonskim visinama kompozitor operiše (v. Primer 16).

Primer 16

Arvo Pärt, *Festina Lente*, deonica harfe, t. 105–112.



Proces „metamorfoze biljaka" kojim se jedan isti organ pojavljuje u mnoštvu ranolikih oblika, može biti: *regularan*, *neregularan* i *slučajan* (*regular, irregular and accidental*), objašnjava Gete, i nastavlja da „regularne metamorfoze mogu biti imenovane i *progresivnim* (*progressive*) – korak po korak, od prvog semena, lista, do poslednje formacije ploda".[33] Drugim rečima, *regularne* metamorfoze zasnivaju se na menjanju jedne forme drugom u gradaciji, ka 'cvetanju'. Blisko ovome, i Pertov proces *metamorfoze* takođe je regularan. Usložnjavanje zvučne vertikale i zgušnjavanje fakture, kompozitor pojačava i dinamikom, gradeći organizaciju rastuće zvučne mase striktno kontrolisane serijalnim procesom. Ostvaren je

[33] Isto, 6.

strukturalni 'oblik ribe', postepenim krešendom od početka dela do partiturne oznake „C", a potom dekrešendom do kraja kompozicije; kompozicija izrasta ni iz čega i vraća se 'u ništa' (slična ideja realizovana kao u kompoziciji *Perpetuum Mobile* iz 1964. godine). Upravo na ovom mestu, ponovo će zazvučati prva melodijska rečenica u deonicama I i II violina i viola, u *ff* dinamici, a dva takta pre toga čuje se quasi kadencioni D-T akordski odnos!

Sličnu ekspanziju i kontrakciju Gete evidentira na nivou razvoja „(...) ekspanzija od semena u matični list (....) od reproduktivnih organa u voće, i zatvaranje kruga, kontrakcija/sažimanje od voća u seme."[34] Kroz ove korake „priroda čvrsto čini svoj večni posao razmnožavanja vegetacije sa dva pola" i nastavlja cirkularni život. Možda je i Pert želeo da ovim kontradiktornim uporednim fluksom subjektivnog i objektivnog vremena (na šta aludira i samim naslovom dela) ukaže na to da čovekovo, linearno vreme, kako god bilo organizovano, ostaje inferiorno u odnosu na cirkularno ili mitsko vreme? Na samom kraju, nakon pauze od četiri takta, Pert pozicionira specifičnu Coda-u, u kojoj svi instrumenti, istovremeno ,poslednji put sviraju prvu melodijsku rečenicu, pri čemu su prvoj i poslednjoj instrumentalnoj grupi zamenjene 'brzine', a M-glasu u deonici viola dodeljen je T-glas u deonici III violina. Kompozicija se završava postepenim, kanonskim isključivanjem instrumentalnih deonica – odsvirana melodijska rečenica označava kraj kompozicije.

Prisustvo konstantno prisutne puls-trake potvrđuje prisustvo minimalističke paradigme. Ritam je determinisan strukturama koje su nezavisne od melodijske progresije. Precizna raspodela parametara visine, trajanja i dinamike upućuje na to da je prisutno serijalističko promišljanje kompozicije. Osnovna razlika je, ipak, u tome što u serijalnim kompozicijama svi parametri imaju jednak status, dok je u ovoj kompoziciji, kao i u tintinabuli opusu uopšte, parametar tonske visine od primarne važnosti. Međutim, u odnosu na *Arbos*, uočava se kompleksniji muzički jezik, značajno obogaćenje harmonskog aspekta, usložnjavanje teksture, jasno izdvojena tema/melodijski obrazac koji izranja nad pratnjom, te bi *Festina Lente* mogla biti

[34] Isto xx.

promišljena kao razvojni oblik *postmodernog minimalizma*, pri čemu se integralno uređenje kompozicije ne napušta.

3.3. *Orient & Occident*

> U početku beše Logos (Reč), i Logos beše u Boga, i Logos beše Bog.
> 2. On beše u početku u Boga.
> 3. Sve kroz njega postade, i bez njega ne postade ništa što je postalo.
> (Jn. 1:1–3)[35]

Iako je u čitavoj ovoj studiji uloga svojevrsnog gravitacionog polja (muzikološkog interesovanja) dodeljena instrumentalnim kompozicijama Arva Perta, a ne vokalnim i vokalno-instrumentalnim – budući da već postoji izniman broj studija o Pertovom stvaralaštvu posvećen upravo ovim žanrovima, i, iako je inicijalna ideja bila da se, shodno tome, gotovo u potpunosti zanemari odnos teksta i muzike, kompozicija *Orient & Occident* (1999/2000) zahtevala je da se načini izuzetak. Prvenstveno izabrano kao čisto instrumentalno delo napisano za gudački orkestar, kao još jedan „token" *tintinabuli* „tipa", ono, ipak, 'skriva' Pertovu (do 2000. godine već isprobanu i afirmisanu) tehniku 'građenja' muzičke forme i strukture prema strukturi odabranog tekstualnog predloška.[36]

Na žalost, ni u jednoj od referentnih (meni dostupnih) jedinica ne pominje se da je kao model za strukturalno oblikovanje kompozicije *Orient & Occident* poslužio tekst. To u velikoj meri otežava analitički postupak kompozicije – bez te informacije i bez uvida u korišćeni tekst, analitičar s teškoćom prati formalnu logiku kompozicije, i na bilo koji način da je artikulisana, svaka analiza ostaje nepotpuna. Ovaj dragoceni podatak otkrio je Tonu Kaljuste (Tõnu Kaljuste) u jednom intervjuu, rekavši da je kao „početnu tačku" – ili strukturalni temelj na čijoj osnovi je 'nadograđen' ovaj muzički, u potpunosti instrumentalni 'hram' – kompozitor iskoristio religiozni tekst

[35] „Јеванђеље по Јовану", у: Љубомир Ранковић, протођакон (ур. издања), *Библија. Свето писмо Старог и Новог Завета*, Београд, Александрија, 2010, 877.

[36] Pored ove kompozicije prema istom principu nastale su i instrumentalne kompozicije *Psalom* (1985) i *Symphony No.4* (2008), ali i znatno veći broj vokalnih i vokalno-instrumentalnih kompozicija.

Simbol vere (crkvenoslovenski: *Символ веры*),[37] tačnije, hrišćansku molitvu kojom se iskazuje pravilno ispovedanje vere.[38]

U studiji Marije Masnikose i Ivane Perković objašnjeno je da se kompozitor „crkvenoslovenskom jeziku (...) obratio relativno kasno, počev od devedesetih godina dvadesetog veka i horskog dela *Bogorodice djevo* (1990)", zbog toga što, pretpostavlja se, on „svojom ekskluzivnošću 'jezika na kojem se razgovara samo sa Bogom' (…) i sa svojom osveštanom zvučnošću, elegancijom i odmerenom dostojanstvenošću koja nekako rezonira sa zvukom ruskih zvona svakako gradi za Perta taj poseban 'svet' jezika, tako blizak njegovim religioznim i drugim uverenjima".[39] Odabir ovakvog teksta svakako da upućuje na religiozni aspekt kompozitorove ličnosti, prisutan i na estetičkom i na poetičkom nivou, budući da se

---

[37] Reč je o intervjuu koji je vodio Imo Mikelson, pod nazivom 2A Music of soulful passion from East and West", u kojem je Tonu Kaljuste predstavio novo izdanje (2002) diskografske kuće ECM Records, u saradnji sa Švedskim radijskim horom i simfonijskim orkerstrom, posvećeno stvaralaštvu Arva Perta, simbolično nazvano „Orient Occident", jer sadrži i kompoziciju Orient & Occident. Vidi u: Immo Mihkelson, "A Music of soulful passion from East and West", *Postimees*, http://www.arvopart.org/article.php?id=42.

[38] U pitanju je druga verzija *Simbola vere*, dopunjena na II Vaseljenskom saboru u Carigradu 381. godine, čime je prvobitni Nikejski *Simbol vere* sa I Vaseljenskog sabora u Nikeji 325. godine, sačinjen iz 7(8) stihova, sada proširen na 12 stihova – dodata su „4 člana vere, tj. vera u Crkvu, u jedno krštenje, veru i vaskrsenje mrtvih i u život budućeg veka, čime je Sivol Nikejski sasvim dopunjen, usavršen i završen, tako da sada može služiti čitavoj Crkvi po svetu kao jedinstveni kanon vere prilikom krštavanja i prilikom zajedničkog ispovedanja vere na Svetoj Liturgiji." Prema: Атанасије Јевтић, „Други Васељенски Сабор — поводом 1600-годишњице", *Теолошки погледи* 1–3 (1981) 81–95. (Предавање на прослави 1600-годишњице II Васељенског Сабора, у сали Српске Патријаршије, пред Св. Синодом). Preuzeto sa zvaničnog sajta naučnog časopisa *Teološki pogledi*: https://teoloskipogledi.spc.rs/files/pdfs/1981/1-3/81-96.pdf, 93. *Simbol vere* je opšte prihvaćen iskaz vere u hrišćanskim crkvama, i još uvek je u upotrebi u Istočnim i Orijentalnim pravoslavnim crkvama, kao i u Koptskoj, Nestorijanskoj, Rimokatoličkoj, Anglikanskoj, kao i u većini protestantskih crkava. Dakle, *Simbol vere* zaista deluje kao simbol objedinjenja Zapada i Istok. Jevtić dalje piše: „...dužni smo da kažemo da je Vaseljenski Sabor izvršio neke izmene i dopune i u onom prvom delu Simvola, tj. u onih 7 članova kako je formulisao Nikejski sabor uzevši za osnovu kao što je poznato, tekst već postojećeg Simvola Kesarijske Crkve u Palestini, jer ni Nikejsi ni ovaj Sabor, niti ijedan Sabor Vaseljenske Crkve Pravoslavne nikada ne sastavlja novu veru, nego samo pravilno i tačno izražava/formuliše i jezički formira/obrazi, – a to i znači Simvol – crkvenog pravilnog, pravoslavnog verovanja. (...) Ove izmene i dopune Nikejskog Simvola na II Vaseljenskom Saboru izvršio je, prema sačuvanom predanju, Sv. Grigorije Niski." Uporedi sa: Isto, 94. Više podataka i opsežnije tumačenje *Simbola vere* pronađite u studiji prof. dr Mirka Đ. Tomasovića „Символ вере: тумачење Никејско-цариградског Символа вере" u izdanju SPC.

[39] *Ивана Перковић и Марија Масникоса, "Трисагион" Арва Перта: 1+1=1: Спој православне и модернистичке поетике", Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014,153–166. Brojevi stranica u nastavku navedeni su prema rukopisu: 14–15.

veliki broj kompozicija zasniva upravo na duhovnim tekstovima.[40] Međutim, iako se u većini izvora o Pertovom stvaralaštu ističe njegovo pravoslavno opredeljenje, interesantna je činjenica da odabir teksta *Simbola vere*, a zatim i naslov dela, svedoče, zapravo, o kompozitorovoj neutralnosti unutar hrišćanske podele na pravoslavlje i katoličanstvo. Naime, ova molitva koristi se podjednako u bogosluženjima obe hrišćanske crkve. A ovo dalje svedoči o tome da u obrednim rečima kompozitor iščitava njihove sličnosti uviđajući da u njima „nema značajnih razlika (...) zbog toga što postoje istine koje su uvek vredne."[41] Kompozitor je smatrao da svaki jezik „ima svoj svet koji obuhvata istoriju, karakter, intonaciju i mnoge druge asocijacije" i da kao takav može da „stvara sopstvenu muziku".[42]

Citat iz Jevanđelja po Jovanu, sa početka ovog teksta, izabran je u skladu sa religioznom sferom koju je Pert stvorio oko kompozicije *Orient & Occident*, upisujući u nju strukturu (ali i značenje) religioznog teksta, ali i iz razloga što se u literaturi pominje Pertovo pozivanje na jedan deo ovog citata: „U početku beše Logos (Reč)", upravo onda kada kompozitor govori o upotrebi tekstualnih predložaka tokom kompozicionog procesa. Koliku važnost u njegovoj poetici ima upravo reč, najbolje je objasnio sam autor:

> Bez sumnje tekst pruža početnu tačku za mnoge interpretacije. (...) Mistične reči iz Jevanđelja po Jovanu „Na početku beše Reč" leže u srcu svega, budući da bez Reči ništa ne bi postojalo! Verujem da ovaj koncept ne samo da bi trebalo preneti u tekst, nego i u svaku notu muzike takođe, u svaku misao, u svaki kamen. Koreni naše mudrosti leže u ovoj misli: „Na početku beše Reč". Mi je možemo interpretirati na mnogo različitih načina, ali ova misao ima više veze sa starom formulom koja je ponovo odaje. Summa summarum, nešto što je u

[40] *Missa Syllabica* (1977/1996), *Te Deum* (1984–85/1992), *Stabat Mater* (1985), *Magnificat* (1989), i druge.

[41] Andrew Shenton, "Arvo Pärt in his own words", nav. delo, 124.

[42] Isto.

> isto vreme ekstremno komplikovano i neverovatno jednostavno [podvukla N.K.].[43]

Dakle: koje je istorijske (muzičke) podatke moguće iščitati iz ovog jezika, preciznije, iz teksta *Simbol vere*? Kakav je karakter u njemu prepoznao Pert, i koju intonaciju? Koje sve asocijacije on izaziva? Može li se i ova kompozicija shvatiti kao još jedan muzički pandan njegove matematičke formule: 1+1=1? Zanimljivo je sagledati kako je Arvo Pert u kompoziciji muzički 'prikazao' ovo temu, da li dualizmom ili je i u muzici ostvario ovu tematsku unifikaciju? Šta je to što bi bilo 'u isto vreme ekstremno komplikovano i neverovatno jednostavno' i na koji način Pert muzički spaja ove dijametralne suprotnosti? Odgovore je moguće pronaći u analzi koja sledi.

Iako naslov kompozicije ističe dualistički odnos Istok-Zapad, koji može da asocira na odnos zapadnjačkog rimokatoličanstva i istočnjačke pravoslavne vere, glavna tema dela, skrivena u onom simbolu '&' između reči *Orient* i *Occident*, zapravo jeste „Jedna Vera", kako je to i potvrdio estonski dirigent, Tonu Kaljuste.[44] Ili u prenesenom značenju – jednakost i sloboda svih ljudi, bez obzira na religijsko, ili kakvo drugo opredeljenje. A u tumačenju Simbola vere isto to precizira i Atanasije Jevtić: "Gospodo, iz svega ovoga jedno je nesumnjivo: Život Crkve Hristove na zemlji prostor je istinske, ljudske realne slobode. I kada Bog ne ograničava i ne oduzima čoveku tu slobodu, kako onda jedan Sabor episkopa da bude 'destilisan', tj. lišen tog bitnog ljudskog elementa – slobode?"[45]

---

43 Enzo Restagno, nav. delo, 66.

44 Immo Mihkelson, "A Music of soulful passion from East and West", nav. delo.

45 Атанасије Јевтић, „Други Васељенски Сабор…", nav. delo, 94.

Tabela 3, *Simbol vere* II Vaseljenskog sabora, na crkvenoslovenskom i srpskom jeziku.[46]

Символ веры	***Simbol vere***
1. Верую во единаго Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым.	Verujem u jednog Boga, Oca, Svedržitelja, Tvorca neba i zemlje i svega vidljivog i nevidljivog.
2. И во единаго Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единороднаго, Иже от Отца рожденнаго прежде всех век; Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Имже вся быша.	I u jednog Gospoda Isusa Hrista, Sina Božjeg, Jedinorodnog, od Oca rođenog pre svih vekova; Svetlost od Svetlosti, Boga istinitog od Boga istinitog, rođenog, ne stvorenog, jednosušnog sa Ocem, kroz koga je sve postalo.
3. Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася.	Koji je radi nas ljudi i našega spasenja sišao s nebesa, i ovaplotio se od Duha Svetoga i Marije Djeve i postao čovek.
4. Распятаго же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна.	I Koji je raspet za nas u vreme Pontija Pilata, i stradao i pogreben .
5. И воскресшаго в третий день по Писанием.	I Koji je vaskrsao u treći dan po Pismu.
6. И возшедшаго на небеса, и седяща одесную Отца.	I Koji se uzneo na nebesa i sedi s desne strane Oca.
7. И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым, Егоже Царствию не будет конца.	I Koji će opet doći sa slavom, da sudi živima i mrtvima, njegovom Carstvu neće biti kraja.
8. И в Духа Святаго, Господа, Животворящаго, Иже от Отца исходящаго, Иже со Отцем и Сыном спокланяема и сславима, глаголавшаго пророки.	I u Duha Svetog, Gospoda, životvornog, Koji od Oca ishodi, Koji se sa Ocem i Sinom zajedno poštuje i zajedno slavi, Koji je govorio kroz proroke.
9. Во едину Святую, Соборную и Апостольскую Церковь.	U jednu, svetu, sabornu i apostolsku Crkvu.
10. Исповедую едино крещние во оставление грехов.	Ispovedam jedno krštenje za oproštenje grehova.
11. Чаю воскресения мертвых,	Čekam vaskrsenje mrtvih,
12. и жизни будущаго века. Аминь.	i život budućeg veka. Amin.

Makrostrukturu, odnosno formu dela *Orient & Occident*, autor je segmentirao u potpunosti prateći formalnu strukturu teksta. Naime, *Simbol vere* sastoji se od ukupno dvanaest stihova, dok je Pertova kompozicija podeljena na dvanaest delova, precizno naznačenih i u partituri latiničnim slovima (engleskim) abecednim redosledom od 'A' do 'L', tako da svaki deo odgovara jednom stihu (1–12). Jedini izuzetak predstavljaju poslednja dva segmenta kompozicije ('K' i 'L'), odnosno dva poslednja stiha teksta (11. i 12.) – Pert ih je sjedinio u 'K' segmentu (verovatno

[46] Tekst je preuzet sa oficijelnog sajta Sremske eparhije: http://www.eparhija-sremska.rs/molitve/simbol-vere/.

sledeći logiku teksta, budući da su oni razdvojeni interpunkcijskim znakom „zapeta", dok se pred poslednju reč dvanaestog stigha, „Amin", nalazi interpunkcijski znak „tačka", kao smisleni završetak 11. stiha), tako da se u segmentu 'L' nalazi samo poslednja reč dvanaestog stiha, „Amin" (v. Tabela br. 4).

Tabela 4, Makrostruktura Pertove kompozicije *Orient & Occident* prema stihovnoj strukturi molitve *Simbol vere*.

Orient & Occident		***Символ веры***
Partiturne oznake (formalni delovi kompozicije)	Taktovi	Stihovi
A	1–25.	1. *Верую во единаго Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым.*
B	26–77.	2. *И во единаго Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единороднаго, Иже от Отца рожденнаго прежде всех век; Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Имже вся быша.*
C	78–103.	3. *Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася.*
D	104–117.	4. *Распятаго же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна.*
E	118–125.	5. *И воскресшаго в третий день по Писанием.*
F	126–138.	6. *И возшедшаго на небеса, и седяща одесную Отца.*
G	139–157.	7. *И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым, Егоже Царствию не будет конца.*
H	158–192.	8. *И в Духа Святаго, Господа, Животворящаго, Иже от Отца исходящаго, Иже со Отцем и Сыном спокланяема и сславима, глаголавшаго пророки.*
I	193–205.	9. *Во едину Святую, Соборную и Апостольскую Церковь.*
J	206–217.	10. *Исповедую едино крещ ние во оставление грехов.*
K	218–231.	11. *Чаю воскресения мертвых, и жизни будущаго века.*
L	232–234.	12. *Аминь.*

Međutim, unutar formalnog okvira kompozicije još jasnije se može iščitati značenje Pertovog stava da „bez Reči ništa ne bi postojalo". Uistinu, sintaksički, morfološki, fonetski parametri teksta oblikuju muziku i na nivou mikrostrukutre. Kako zapažaju Ivana Perković i Marija Masnikosa – „to je ono svojstvo koje je Džefer Engelhart (Jeffers Engelhardt) lucidno okarakterisao kao 'logogenost' muzike" koje se „dovodi u vezu sa tendencijom kompozitora da tekst koristi na 'objektivan'

način".[47] Time je kompozitor i realizovao svoju ideju o 'prenošenju' koncepta – prema kojem je idealizovana reč kao izvor svega utisnuta „i u svaku notu muzike" – u muziku: „Želeo sam jednostavnu melodijsku liniju koja živi i diše iznutra, kao one u pojanjima dalekih epoha, ili kakve postoje i dalje u folklornoj muzici: apsolutnu melodijiu, goli glas, koji je izvor svega drugog."[48] Daleke epohe na koje aludira kompozitor jesu epoha srednjeg veka i renesanse, u kojima se razvijala i negovala duhovna muzika, i rano višeglasje. Ranije je pomenuto da je Pert oblikovao pojedinačne melodijske linije slušajući crkveno pojanje, čitajući psalme ili analizirajući zbirku gregorijanskih napeva *Liber Usualis* koju je dobio od crkve u Talinu.[49] Bio je inspirisan *strukturom* gregorijanskih napeva u kojima sukcesivan sled tonova predstavlja svojevrsno omuzikaljenje realnog govora. „Muzika se kretala u okvirima koji su joj u izvesnoj meri bili nametnuti spolja – kako njenom namenom, tako i njenim zaštitnikom i donatorom – crkvom, pa je to suštinski i formalno uticalo na njen izgled."[50] Sa očiglednom intencijom da postigne kvalitet melodije „starih epoha" kompozitor je u potpunosti koristio logogenost kao princip – stvorio je mehanizam kojim se gotovo potpuno konstruktivistički rukovodio u oblikovanju melodije prema tekstualnim „okvirima" koje je samom sebi „spolja nametnuo".

Na osnovu produbljene analize moguće je zaključiti da je prema lingvističkom originalu kompozitor odredio striktna muzička pravila. Prema mom uvidu, melodijsku strukturu kompozitor je u potpunosti determinisao prema tekstualnim karakteristikama – prema broju slogova svake pojedinačne reči (jednosložne, dvosložne, trosložne, četvorosložne, petosložne i šestosložne), akcentuacijama i upotrebljenim interpunkcijskim znacima (zarez, tačka-zarez i tačka) – prateći ih gotovo mehanički:

1) broj slogova u (svakoj pojedinačnoj) reči diktira broj nota;
2) svaka reč predstavlja 'mini' melodijsku frazu za sebe;

---

47 Isto, 10.

48 Isto.

49 Enzo Restagno, „Arvo Pärt in conversation", nav. delo, 28.

50 Vladimir Tošić, Vokalni kontrapunkt renesanse, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 45.

3) naglašenom slogu u reči pripada najduža ritmička vrednost i javiši ton unutar 'fraze';

4) u zavisnosti od akcentuacije melodijska 'fraza' reči ima: uzlazni, silazni ili lučni oblik;

5) pandan interpunkcijskim znacima – zarez (,), tačka-zarez (;) i tačka (.) – jesu pauze čija dužina odgovara 'težini' interpunkcijskog znaka.

Naredna tabela (br. 5) rezultat je želje da ove zaključke i vizuelno (potencijalno i preciznije) predstavim, i omogućim lakše razumevanje, ovakvog, rečju, (strogo) shematizovanog kompozicionog postupka.

Tabela 5, Prikaz tekstualnih karakteristika 'prevedenih' u muzički diskurs.
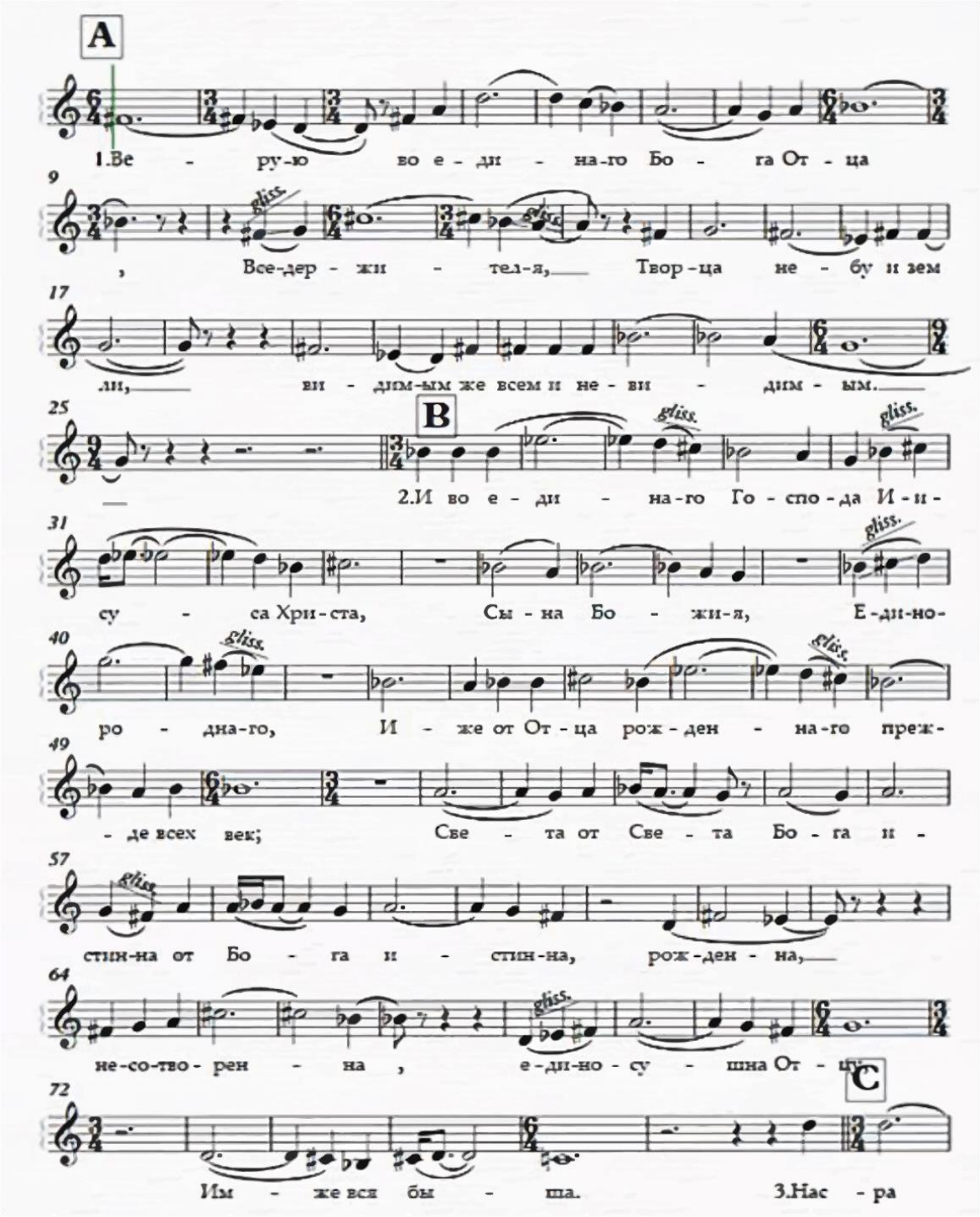
Broj slogova	**Akcenti**	Ritmičke **vrednosti**	**Melodijski pokreti**
Jednosložne reči	–	𝅗𝅥	
Dvosložne reči	– ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1) ↘
	ᴗ –	𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1) ↗
Trosložne reči	– ᴗ ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1+1) ↘
	ᴗ – ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(3 + 1) ↗ ↘
	ᴗ ᴗ –	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1+1) ↗
Četvorosložne reči	– ᴗ ᴗ ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1+1+1) ↘
	ᴗ – ᴗ ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(4 + 1+1) ↗ ↘
	ᴗ ᴗ – ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1 + 3 + 1) ↗ ↘
Petosložne reči	ᴗ – ᴗ ᴗ ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(5+1+1+1) ↗ ↘
	ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1 + 4+1+1) ↗ ↗ ↘
	ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1+1+3+1) ↗ ↗ ↘
Šestosložne reči	ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1+5+1+1+1) ↗ ↘
	ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	(1+1+4+1+1) ↗ ↗ ↘

–Najduže notne vrednosti ovde su prikazane kao polovine zbog preglednosti i jasnoće, u partituri polovine mogu biti produžavane – tačkom ili lukovima trajanja – ili ukrašene kratkim predudarima/ornamentima;
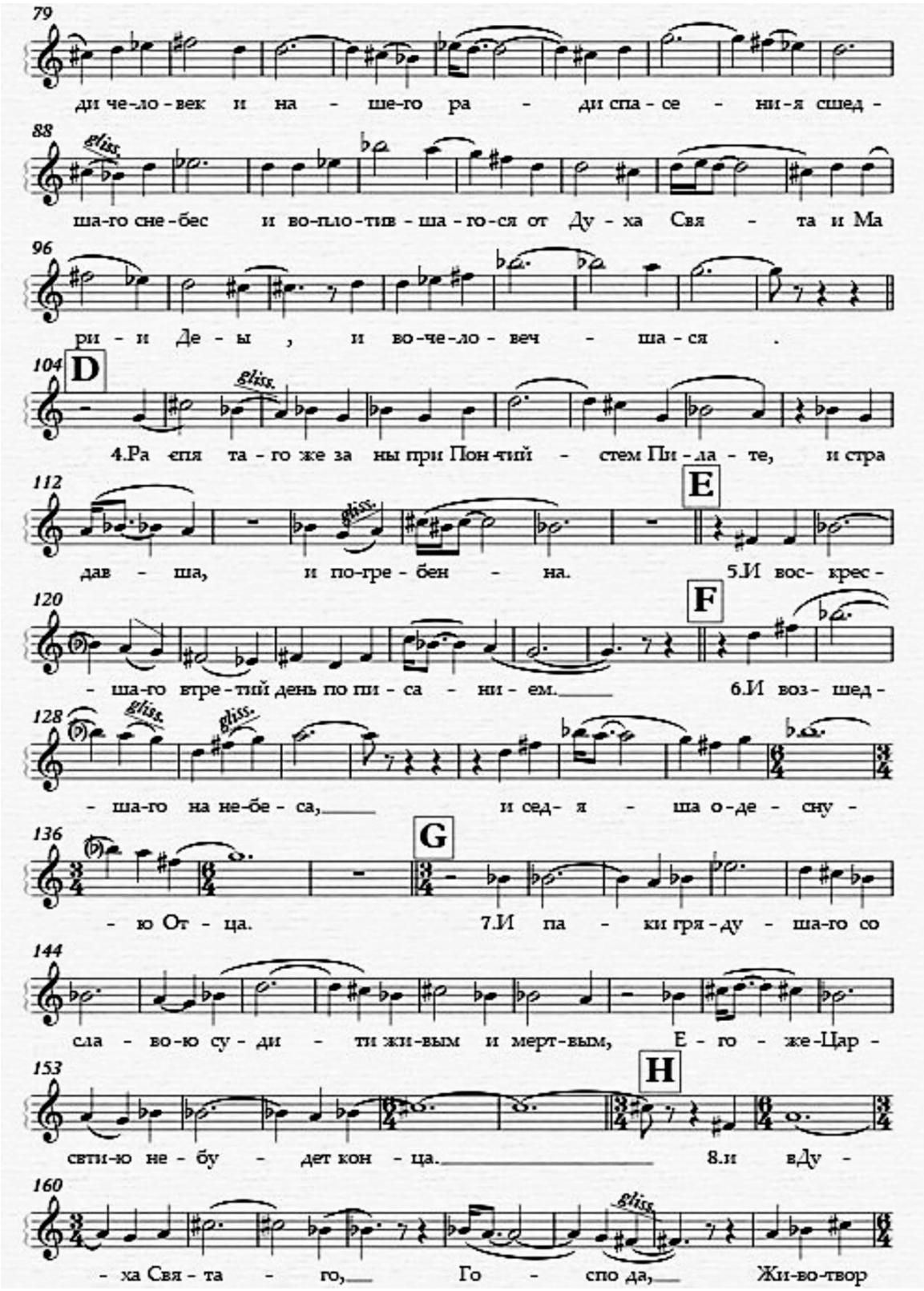
–Brojevi u zagradama u koloni „Melodijski pokreti" označavaju veličinu intervala (1 – postupni sekundni pokret, 3 – skok terce, 4 – skok kvarte, 5 – skok kvinte).

Kako izgleda jedinstvena, vodeća melodijska linija 'konstruisana' prema ovim pravilima? Naredni notni primer (br. 17) – u kojem je izdvojena jedinstvena melodijska linija čitave kompozicije ispod koje je potpisan crkveno-slovenski tekst *Символ веры* – nastao je kao rezultat lične zaintrigiranosti ovim delom i želje da se pruži detaljan analitički uvid u kompoziciju (budući da kao takav nedostaje u dostupnoj literaturi), i kao odgovor na prethodno postavljeno pitanje, a sa idejom da se na najuverljiviji i najrazumljiviji način predoči Pertovo vešto oblikovanje melodijskih fraza, na nivou jedne reči, jednog stiha i čitave molitve, čime je celokupna kompozicija i strukturalno i formalno determinisana.
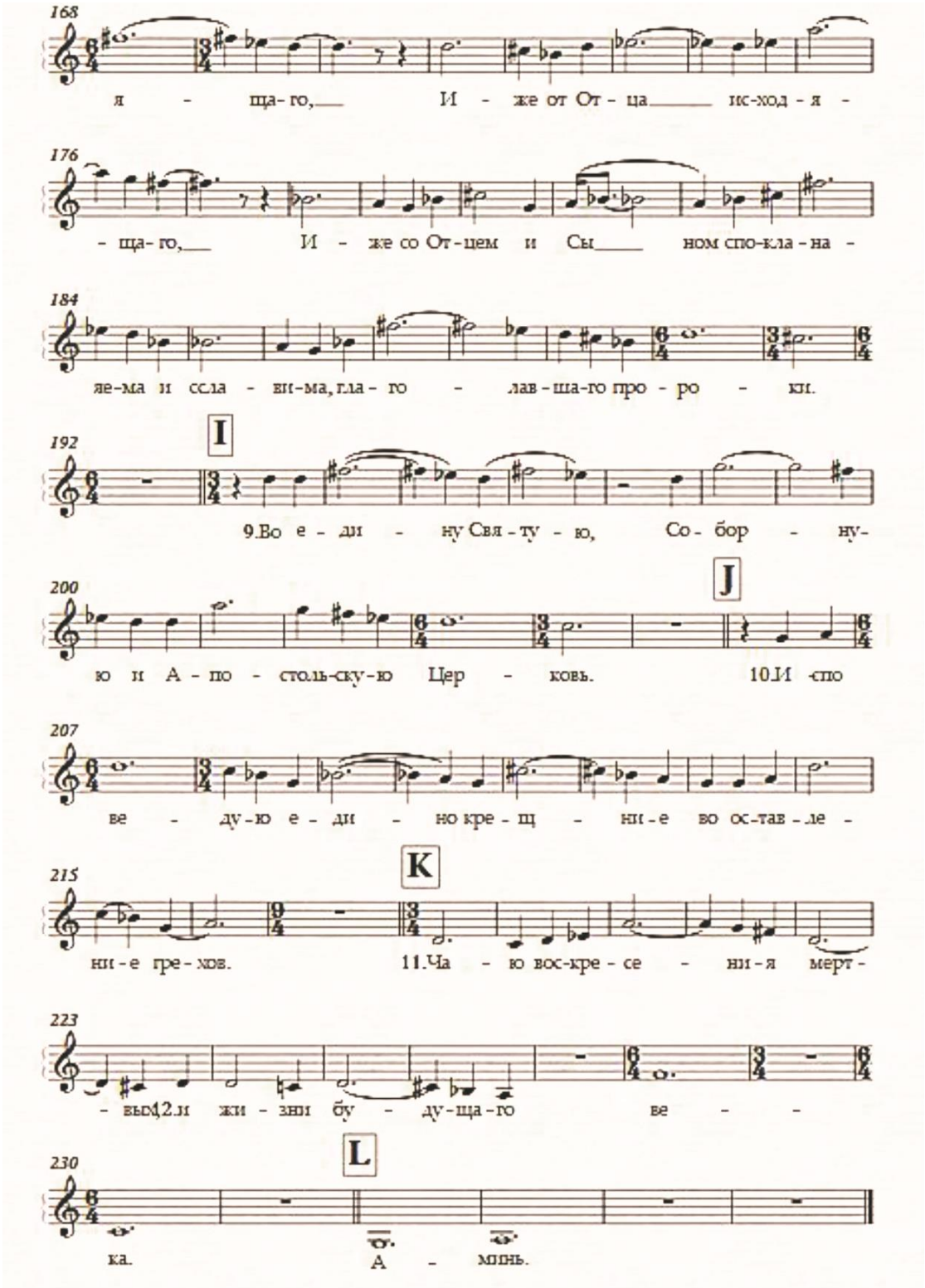
Primer 17
Arvo Pärt, *Orient & Occident*; odnos muzike i teksta –
melodijska linija praćena potpisanim crkveno-slovenskim tekstom *Символ веры*.



(nastavak)


79
ди че-ло-век и на - ше-го ра - ди спа-се - ни-я сшед -
88
gliss.
ша-го сне-бес и во-пло-тив-ша-го-ся от Ду - ха Свя - та и Ма
96
ри - и Де - ы , и во-че-ло - веч - ша-ся .
104
D
gliss.
4.Ра епя та - го же за ны при Пон-тий - стем Пи-ла - те, и стра
112
E
дав - ша, и по-гре - бен - на. 5.И вос- крес -
120
F
- ша-го втре-тий день по пи - са - ни - ем. 6.И воз- шед -
128
gliss. gliss.
- ша-го на не-бе - са, и сед- я - ша о-де - сну -
136
G
- ю От - ца. 7.И па - ки гря-ду - ша-го со
144
сла - во-ю су - ди - ти жи-вым и мерт-вым, Е - го - же-Цар -
153
H
свти-ю не - бу - дет кон - ца. 8.и вДу -
160
gliss.
- ха Свя - та - го, Го - спо да, Жи-во-твор

(nastavak)


168
я - ща- го, И - же от От - ца ис-ход - я -
176
- ща- го, И - же со От-цем и Сы ном спо-кла - на -
184
яе-ма и сла - ви-ма, гла - го - лав - ша-го про - ро - ки.
I
192
9.Во е - ди - ну Свя - ту - ю, Со - бор - ну-
J
200
ю и А - по - столь-ску-ю Цер - ковь. 10.И спо
207
ве - ду-ю е - ди - ною кре - щ - ни - е во ос-тав - ле -
K
215
ни - е гре - хов. 11.Ча - ю вос-кре - се - ни - я мерт -
223
- вых 12.и жи - зни бу - ду - ща - го ве - -
L
230
ка. А - минь.

Melodija po svojim osobinama (auditivno, ali i vizuelno!) nesumnjivo podseća na uzore iz „dalekih epoha”:
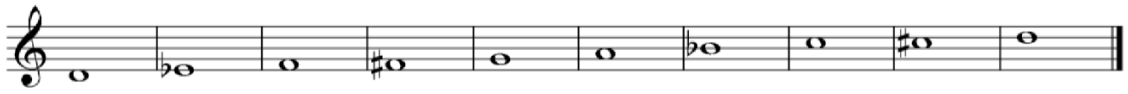
- metrički (relativno) slobodna – prati metriku reči;
- lučni oblik (kraćih) melodijskih i ritmičkih celina – kulminacioni ton je obavezno i najviši ton i najdužeg je trajanja;
- neperiodična je i nesimetrična – izbegavaju se ponavljanja istovetnih ritmičkih i melodijskih figura u uzastopnim taktovima;
- talasasta (na širem planu) sa minimalnim usponima i padovima;
- preovlađuje kretanje u sekundama, povremeno protkano skokovima;
- skokovi su često pripremljeni istosmernim ili suprotnim postupnim kretanjem ili se opravdavaju kompenzacijom (uglavnom potpunom, sa svim preskočenim tonovima);
- note se vezuju (pretežno) duža sa kraćom ili jednakih trajanja, ali ima izuzetaka.

Dakle, Pert je vešto i snažno međusobno povezao muziku i jezik/tekst, na način koji kao da je svojevrstan savremeni ogledalni odraz muzičko-tektualne sprege tako karakteristične za gregorijansko, ali i za vizantijsko pojanje.

Konstrukcija harmonskog modela, ali i same fakture i teksture, proizašla je iz prethodno predstavljene melodijske strukture. Naime, moglo bi se tumačiti da je faktura kompozicije stvorena po uzoru na primere ranog višeglasja kada su kompozicije nastajale na osnovi *kantusa firmusa* (lat. *cantus firmus* – utvrđen glas) – melodijske osnove obično preuzimane iz Gregorijanskog korala. Tako bi u ovom delu melodija struktura imala ulogu specifičnog *kantusa firmusa* kome su (ispod) dodati ostali glasovi, čime je nastala višeglasna celina. Struktura melodijske linije reprezentuje M-glas tintinabulija, i sadrži tonsku fonemsku osnovu (TFO) kompozicije (v. Primer 18), odnosno „intonaciju” teksta, koja zaista budi „različite asocijacije”, naročito ukoliko se posmatra u bliskoj vezi sa samim naslovom kompozicije.

Primer 18

TFO M-glasa u kompoziciji Orient & Occident Arva Perta.



Ovako konstruisan niz od 10 tonova moguće je tumačiti na različite načine – i u okviru modalnog, tonalnog, ali i serijalnog mišljenja, a činjenica je da Pertu nijedno tumačenje ne bi bilo strano. Moglo bi se tumačiti da je ovakav niz proizašao iz spajanja:

- dva modusa: jonskog in D i eolskog in G;
- dva tonaliteta: D-dura i g-mola;

Ipak, u kontekstu muzike XX veka, kada su se iznova, i vrlo radikalno preispitivali pojmovi lestvičnih osnova i tonalnosti, kada su različiti autori stvarali lične zakonomerne i organizujuće tonske ('lestviče') strukture, i Pert je konstruisao svoj tonski niz dajući mu ulogu centripetalne sile. Prema klasifikaciji novih lestvica koju je Ctirad Kohoutek izvršio u knjizi „Tehnika komponovanja u muzici XX veka", Pertov tonski niz spadao bi u grupu „III – Naročite, kombinovane, veštački konstruisane lestvice", kao specifična dursko-molska lestvica u kojoj se gubi „stroga odeljenost i suprotstavljenost između dura i mola, dva tonska roda u korist njihove svojevrsne sinteze."[51] Prema Dejanu Despiću, to je tip „dvorodne"[52] lestvice (ili, pak, trorodne – budući da sadrži i frigijsku sekundu), čiji se tretman može tumačiti u domenu prošireno-tonalne muzike, ali i kroz načela savremene harmonske modalne organizacije. Zbog toga što se Pert trudi da tokom čitave kompozicije očuva dominaciju centralnih intonacionih uporišta, čiji se značaj potvrđuje u okruženju drugih sazvučja, a na bazi tradicionalno-funkcionalnih harmonskih odnosa, centralnim intonacionim uporištima, izvučenim iz TFO M-glasa, mogu se proglasiti dva trozvuka: de-ef/fis-a i ge-be-de, koja naizmenično (nikad istovremeno!)

---

[51] Ctirad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1984, 39–40.

[52] Дејан Деспић, *Теорија музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, 126.

dominiraju T-glasovima. Uloga T-glasova prevashodno je harmonska i kao takva posebno dolazi do izražaja u kombinaciji sa ostalim glasovima.

U skladu sa naslovom kompozicije, oni bi mogli biti svrstani među karakteristike svojstvene *Occident* sferi, kao predstavnici Zapadne muzičke tradicije. U kontekstu prizivanja „dalekih" epoha, prihvatljivo je i aludiranje na modalne lestvične osnove u srednjovekovno-renesansnom smislu tog pojma, na kojima se zasniva muzika gregorijanskog korala. Naročito imajući na umu činjenicu da su modelna načela organizacije u rukama kompozitora XX veka dobila novi izgled kao „posebno konstruisani tonski nizovi" – *novi modusi*,[53] čiji je značaj „ograničen na stvaralačke eksperimente pojedinog autora."[54]

S druge strane, budući da se modalna načela vezuju i za folklornu muziku, a ne samo za evropsku umetničku praksu, tako i ove lestvične konstrukcije pronalazimo i u vanevropskim kulturnim tradicijama, u kojima se termin „lestvica" ne primenjuje, ali postoje njegove alternative. Kako je isprva autor i želeo, muzika kompozicije *Orient & Occident* u zvuku asocira upravo na muziku neevropskih civilizacija. Tome doprinosi često isticanje prekomerne sekunde u melodijskoj liniji, koje je tipično za melodiku istočnjačkih naroda – naročito islamske veroispovesti. Dva intervala prekomerne sekunde, koja su u Pertovom tonskom nizu 'ublažena' umetnutim tonovima, asociraju na orijentalnu lestvicu. Preciznije na indijski *makam šenaz* (*Maqam Shahnaz*; v. Primer 19). Ovaj tonski niz sastoji iz dva tetrahorda koji se u indijskoj tradiciji nazivaju hižaz (Hijaz), a po svojoj konstrukciji identični su sa *frigijskim* tetrahordom u teoriji Zapadne muzičke tradicije (koji se, otuda, s razlogom naziva još i *orijentalni*).

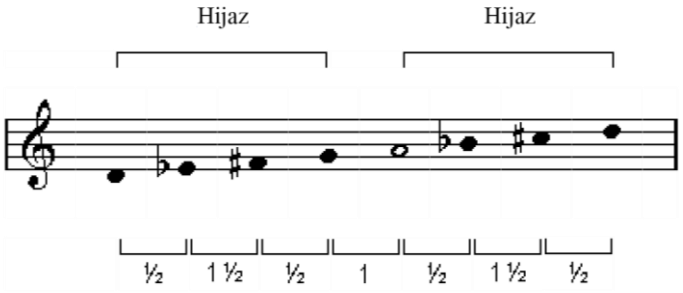
---

53 Citrad Kohoutek ističe razliku između novih modusa i serija, koji su podjednako zasnovani na konstruisanom nizu: „Serija je kompleks elemenata čije je ravnomerno organizovano pojavljivanje određeno serijskim redosledom, a u okviru modusa – takođe kompleksa elemenata – učestanost i redosled njihove pojave nisu vezani određenim poretkom." U: Ctirad Kohoutek, nav. delo, 24.

54 Дејан Деспић, nav. delo, 102.

Primer 19

Maqam Shahnaz.[55]



Moglo bi se zaključiti da je Arvo Pert i na nivou konstruisanog tonskog niza isprepletao Istok i Zapad, sjedinivši elemente orijentalnog *maqam*-a i Zapadne lestvice, i to prateći lični metaforički aforizam „1+1=1". U kontekstu posmoderne, trebalo bi razmisliti, da li se uopšte radi o odvojenim entitetima ili je kompozitor želeo da ukaže na njihov zajednički istorijski koren?.

Monohromna, homofona, gudačka *tintinabuli* faktura kompozicije sadrži dva M-glasa i dva T-glasa koji se smenjuju u deonicama prvih i drugih violina, viola i violončela, kao i u harmonski i zvučno upotpunjujućoj deonici kontrabasa. Faktura je pretežno petoslojna, ali *divisi* podelom unutar instrumentalnih grupa nastaje i fakturu od devet slojeva.

Za razliku od prethodno analiziranih dela, *Arbos* i *Festina Lente*, koja su profilisana u linearnoj polifoniji sa izrazotom samostalnošću svake melodijske linije zahvaljujući menzuralnom kanonu, *Orient & Occident* reprezentuje u potpunosti homofono organizovano delo zasnovano na dominaciji jedne melodijske linije i njoj podređene akordske pratnje. Tok osnovne melodijske strukture (izolovane u notnom primeru br. 17) biva prekinut pauzama onda kada se u tekstu nađe interpunkcijski znak, čime je i podeljen na kraće melodijske obrasce pretežno lučnog oblika, a nakon dodatih ostalih glasova i kompletirane fakture postaje potpuno fragmentarizovan. U ukupnom zvučnom rezultatu dominiraju blokovi zvučnih vertikala koji su, prevashodno ritmički 'isparcelisani' prema logogenoj strukturi melodije. Drugim rečima, Pert je i u ovoj kompoziciji primenio princip monoritmičnosti, čime je

[55] Preuzeto sa internet adrese: http://www.maqamworld.com/maqamat.html.

markirao još jednu karakteristiku kompoziciono-tehničkih postupaka ranog višeglasja i srednjovekovne muzike.

Svaka reč dobija svoju 'zvučnu formulu', a one su stvorene prema nekoliko principa koji se tokom kompozicije odvijaju nepromenjeno, mehanički:

- smena registarskih 'oblasti' – niži/srednji/viši registar;
- smena akordskih i melodijskih (unisono) blokova.

Svaka reč, odnosno melodijski fragment reči dobija i svoju registarsku oblast (r.o.), koje se naizmenično smenjuju:

a) viša r.o.: (najčešće) sve instrumentalne deonice u najvišim registrima;

b) srednja r.o.: Vc, Vl, Vn II i I (pretežno bez Cb);

c) niža r.o.: Cb, Vc, Vl i (uglavnom) Vn II – (pretežno) bez Vn I.

Smena akordskih i unisono blokova definisana je prema istom principu: svaka druga reč u tekstu, odnosno melodijski fragment (reči) u kompoziciji, ima unisono 'zvučnu formulu'. Ovaj princip kompozitor ne menja do kraja kompozicije.

Iako je pomenutim postupcima fragmentarizovan i diskontinuiran melodijski tok, u njemu se, ipak, može uočiti razvoj harmonskog sloja kompozicije. Za razliku od prethodno analiziranih kompozicija, koje su mišljene pre svega linearno, polifono, dok su vertikale nastajale iz naslojavanja samostalnih melodijskih linija, što je potkrepilo tezu o Pertovom ne-funkcionalnom harmonskom oblikovanju kompozicija, ova kompozicija može biti kontra-argument. Drugim rečima, *Orient & Occident* jeste relevantan primer Pertovog harmonskog promišljanja muzičkog toka. Ako je neprekinuti tok osnovne melodijske linije bio svojevrsna centripetalna sila koja je na okupu držala sve ostale parametre kompozicije, njena fragmentarizovana varijanta postaje centrifugalna sila u domenu harmonskog razvoja. Naime, akordske zvučne vertikale slagane su tako da u sukcesiji obrazuju harmonski tok koji zvučno ostavlja utisak harmonskih odnosa koji vode ka kadencirajućoj završnici. Taman kad harmonski tok započne svoj razvoj, on biva prekinut *unisono* zvučnim blokom. Time se stvara napet muzički tok, sa konstantnim zastajanjem na *quasi* dominantnoj funkciji koja teži da se razreši u svoju toniku, što se i događa na kraju svakog odseka

kompozicije(!); jer, i na ovom – harmonskom nivou, Pert prati logiku teksta, te se kadenca D-T realizuje u trenutku kada se i u molitvi jedna misao/stih završi, pred pojavu 'tačke', odnosno velike pauze (u muzičkom toku). U poređenju sa delom Missa Syllabica, u kojem je kompozitor takođe „kodirao svaku reč" tako da „finalni slog svake reči odgovara tonici",[56] u kompoziciji *Orient & Occident* primenio je ekstenzirani princip tako da finalni slog svake poslednje reči jednog stiha odgovara tonici dominirajućeg odeska. Autor je na jednom mestu i istakao da je ovaj konstruktivistički metod proizašao iz njegovog iskustva sa ranom muzikom.

Dakle, konstruktivizam koji je u osnovi kompozicije ostveljava se na još jednom nivou. Nakon što je utvrđeno da je glavni melodijski glas u tintinabuli fakturi konstruisan prema tekstualnoj osnovi, postaje očevidno da je i sudbina ostalih parametara *a priori* definisana unapred zadatom melodijskom, odnosno, tekstualnom konstrukcijom, i da *Orient & Occident* počiva na dosledno sprovedenom mehanizmu.

Smatrajući tačnom tvrdnju teoretičara Ijana Benta (Ian Bent) da sama *tintinabuli* tehnika ne objašnjava kako funkcioniše muzika Arva Perta, budući da ona samo potvrđuje intonacionu osnovu, potrebno je istraživati *proces* i to primenom različitih kako starih tako i savremenih teoretskih oruđa;[57] jer, ovaj *tintinabuli proces* izatkan je radikalnim načinom mešanja različitih kompoziciono-tehničkih principa, a uspeh njihovog spoznavanja krije se u primeni podjednako radikalnih (sasvim novih subjektivistički, individualno 'skrojenih') analitički metoda.

Analiziranjem procesa u kompoziciji *Orient & Occident*, moguće je uočiti karakteristike: srednjovekovne i renesansne muzike, minimalizma, modernizma, a sve to bi, *summa sumarum*, moglo biti smešteno unutar okvira postmodernističkog diskursa. Stavljanje akcenta na procesualnost, analitičko (vizuelno/auditivno) opažanje sličnosti i razlika koje se procesom otkrivaju, jedna je od glavnih odlika poetike minimalizma. Međutim, za razliku od radikalnog, modernističkog muzičkog

---

[56] Enzo Restagno, nav. delo, 39–40.

[57] Interesantno je poređenje koje autor pravi između tintinabuli tehnike Arva Perta i dvanaesttonske tehnike Arnolda Šenberga, zapažajući da ni jedna ni druga tehnika, zapravo, ne objašnjavaju kako funkcionišu kompozicije ovih autora. Uporedi sa: Thomas Robinson, "Analyzing Pärt", u: Andrew Shenton (ed.), nav. delo, 77.

minimalizma u kojem dominiraju kontinuirani repetitivni melodijsko-ritmički paterni, fragmentarizovan i razjeden minimalistički proces kojem je Pert dao ulogu 'temelja' kompozicije, svojim diskontinuiranim, kratkim, repetitivnim melodijsko-ritmičkim paternima uklapa se u postmodernistički muzički diskurs. Tome doprinosi i faktura kompozicije, pri čijem su oblikovanju ovi minimalistički repetitivni modeli dobili aktorijalnu fukciju u pogledu harmonske progresije, suprotno ne postojanju funkcionalne harmonije u strogom minimalizmu. Takođe, bez obzira na to što što sama *tintinnabuli* faktura zahteva funkcionalnu diferencijaciju slojeva, pri čemu M-sloj ima vodeću ulogu nad T-slojem, oni ovde zajedno deluju – nema stroge podele na aktorijalni i ležeći sloj kompozicije, nema drona, nema dvostruke temporalnosti, otuda, bi se uslovno moglo govoriti o posminimalističkoj fakturi. Sa druge strane, modernistički potencijal uočava se na nekoliko nivoa: a) pre svega u individualnno smišljenom muzičkom jeziku, 2) u logogenom načinu komponovanja koje zahteva uspostavljanje formula, što vodi ka serijalizaciji i predoblikovanju muzičkih parametara, 3) dosledno korišćenje uspostavljenih formula tokom čitave kompozicije. Međutim, muzički jezik koji proširuje, a ne osporava tradicionalno shvaćenu tonalnost – sa pretežno dominantnim disonantnim sazvučjima koja su *de facto* posledica odabrane lestvične osnove sa dominantnim intervalom prekomerne sekunde, a koja su u muzički tok uključena tradicionalno vođenim kontrapunktom – ne ide u prilog modernizmu. Takođe, postojanje dva intonaciona uporišta – trozvučni sklopovu T-glasa: de-ef/fis-a i ge-be-de, kao i njihovo procesualno smenjivanje koje odgovara segmentaciji forme, nije odlika ostvarenja radikalnog minimalizma, kao ni visokog i kasnog modernizma, budući da su ona zasnovana na jedinstvenoj TFO kao reprezentu modernističke tekstualne celovitosti. Prema tumačenju Marije Masnikose ova intonaciona uporišta *quasi* tonalne strukture „karakteristična su za pojednostavljenje muzičkog jezika u osvarenjima ranog postmodernog minimalizma."[58] Autorka u ovom kontekstu napominje i da je Džonatan Bernard (Jonathan W. Bernard) istakao da „minimalizam sedamdesetih godina XX veka eksploatiše elemente tonalne

[58] Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*..., nav. delo, 139.

funkcionalnosti, ali ne prihvata hijerarhijsku prirodu uobičajene tonalne prakse."[59] Oslanjajući se na ovu tvrdnju, moglo bi se zaključiti da Pert „proširuje" okvire minimalizma, budući da on ne samo da prihvata elemente tonalne funkcionalnosti, nego upravo hijerarhijski sa njima i operiše.

3.3.1. *Pre svega beše reč, pre svega beše glas, pre svega beše vokalna, jednoglasna muzika. Pre svega beše „Jedna Vera"*

Na isti način kao i u kompoziciji *Trisagion*, a prema tumačenju Marije Masnikose i Ivane Perković, Pert svoj „konstruktivistički sistem stavlja u funkciju religioznog teksta koji je shvaćen kao kanon, te tako i sama kompozicija, kao celovita estetička poruka, dobija smisao ikone teksta prema kojem je delo napisano."[60] Tretmanom teksta kao modela za logogeno oblikovanje muzičke misli, implicitno je upisano njegovo značenje, koje je, pak, eksplicitno iskazano u naslovu kompozicije, a potom i odabirom lestvičnog niza kao referencijalnog modela koji upućuje na *Orient*, ali istovremeno i na *Occident*, kompozitor je postavio temelj postmodernog statusa kompozicije.

Veza između naslova i muzičke sadržine gotovo da je opipljiva – superponiranjem zvučnih blokova kompozitor je omogućio da se na još jednom nivou iščita paralelizam na relaciji Istok–Zapad/*Orient–Occident*. Naime, jedna od glavnih karakteristika orijentalne muzike jeste što je pretežno jednoglasna, dok je harmonizacija produkt Zapadne tradicije. Svakako da se na umu ima i činjenica da je i koren harmonizovane Zapadne muzike u jednoglasnoj muzici, vokalnoj; u kontekstu duhovne muzike – u vizantijskoj crkvenoj muzici, koja, zapravo, svoje korene ima na Istoku. Upotrebom binarnog muzičkog modela, želi li se pokazati njihov jedinstveni izvor? Da li je kompozitor želeo da ponovo sjedini Istok i Zapad? Drugim rečima, da li je ovo muzička poruka da je ono što je ideološki, politički, ekonomski, verski veštački razjedinjeno, u biti neraskidivo, ono iskonsko jedno – *1+1=1*?

---

[59] Isto, fusnota broj 585, prema originalu: Jonathan W. Bernard, "Theory, Analysis, and the 'Problem' of Minimal Music", *Concert Music, Rock and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, University of Rochester Press, 1995, 284.

[60] Ивана Перковић и Марија Масникоса, nav. delo, 17.

Međusobno uodnošavanje dveju (i mnogo više) kulutra dešavalo se kroz čitavu istoriju, i zapravo, veoma je teško utvrditi šta je to *Istočno u Zapadu*, i *vice versa*. Naser Al-Tae (Nasser Al-Taee) rano poreklo evropske integracije Orijentalne muzike vidi u uvođenju „stranih" muzičkih kvaliteta, pretežno tokom XVIII veka, kao što su: prekomerna sekunda i povišena kvarta, zveckajući ornamenti, rudimentarne repeticije u basu, naglasak na perkusije, *alla turca* ansambli...[61] Autor citira Oblekeviča (Oblekevich) koji smatra da je „Turska muzika ostala samo jedna boja više na 'paleti', kao vrsta ulepšavanja, *slučajan doprinos* (*incidental contribution*) osnovi muzičke strukture."[62] Dijametralno suprotnu sliku pronalazimo u studiji Karla Sajnela (Karl Signell) u vezi sa modernizacijom, tj. evropeizacijom orijentalnih muzičkih kultura (pre svega Turske i Japana) tokom XX veka. Naime, u Turskoj su „pod vladavinom Ataturka, 1923. proklamovani moderni koncepti, pisanje latinskim alfabetom, pročišćavanje otomanskog jezika, odbacivanje svih arapskih i persijskih elemenata i ubacivanje evropskih reči i neologizama... Slične radikalne reforme bile su i u muzici. (....) Danas se susrećemo sa svim vrstama muzike: Istočna muzika, Zapadna muzika, narodna muzika. Koja od njih je naša? Istočna muzika je morbidna muzika i ne-racionalna. Narodna muzika reprezentuje našu kulturu. Zapadna muzika je muzika naše nove civilizacije. Otuda, nijedna ne bi trebalo da nam bude strana. Naša nacionalna muzika je tako rođena iz sinteze naše narodne muzike i Zapadne muzike. Naša narodna muzika omogućava nam bogatstvo melodija. Sakupljajući i aranžirajući ih na osnovama Zapadnih muzičkih tehnika, mi možemo imati i nacionalnu i modernu muziku. Ovo će biti program panturcizma u muzici. Ovo je zadatak našim kompozitorima da dovedu ovaj cilj do ostvarenja."[63]

Interesantno tumačenje Istoka i Zapada pružio je francuski etnomuzikolog Čarls Fonton (Charles Fonton) u eseju „Essay Comparing Turkish Music to European Music" još 1751, upoređujući Zapadnu muziku sa rekom, a Orijent sa potokom: „Orijentalna muzika upoređena je od strane njenih sledbenika sa tihim i

[61] Nasser Al-Taee, *Representations of the Orient in Western Music: violence and sensuality*, England, Ashgate Publishing Limited, 92.

[62] Isto, 93.

[63] Karl Signell, "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese", u: *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Shange in Asia (1976), University of Texas, 76–78.

mirnim potokom čiji nežan i prijatan žamor očarava dušu i uljuljkuje je u mreži zadovoljstva.... Evropska muzika je veća i veličanstvenija reka koja kovitla svoje vode sa razboritošću, određuje njegov tok prema osobinama obala koje zapljuskuje, i nosi bogatstvo i izobilje sa sobom svuda."[64]

U sva tri slučaja poruka je ista – bilo da je opisana kao „morbidna" ili mirna, muzika Orijenta ostaje inferiornija u odnosu na Zapadnu muziku. Kritičko tumačenje ovako postavljenog odnosa između Istoka i Zapada pružio je Edvard Said (Edward Said) u studiji *Orijentalizam* (*Orientalism*, 1978).[65] Ono što Said definiše kao *Orijentalizam* jeste slika, odnosno, način promišljanja Orijenta u zemljama Zapada (pre svega u Evropi i Americi), a koji, zapravo, ne odgovara realnoj slici Istoka. Naime, autor tvrdi da je Orijentalizam čitav sistem reprezentacija uokvirenih političkim, vojnim, ekonomskim, socijalnim, kulturalnim, ideološkim silama koje su dovele Orijent u Zapadno učenje, Zapadnu svest i Zapadno carstvo. To je konstruisana predstava Orijenta, koja je daleko od realne i objektivne, koja postoji samo za Zapad i u odnosu na Zapad. Stvorena je da bi bila ogledalna slika Zapada, kao ono „Drugo", kao njena negativna, suprotna strana. Ova dihotomija koja je postojala od davnina, naročito je isticana tokom XX, a i sada, tokom XXI veka, i postaje sve intenzivnija. Razmatrajući fenomen *Orijentalizma* Said ne želi da ukaže na korespondenciju između diskursa *Orijentalizma* i (realnog) Orijenta, već da diferencira unutrašnju konzistentnost *Orijentalizma* i samih ideja o Orijentu kreiranih u Zapadnim sistemima. Drugim rečima, stav je da *Orient*, u istoj meri kao i *Occident*, ne postoji kao nešto samo po sebi, nego da je ljudska tvorevina, ideja koja ima istoriju, tradiciju, pa i vokabular kojim je reprezentovana u Zapadnom svetu; ne samo kao dva geografska, nego i ideološka entiteta koja stoje jedan naspram drugog u mnogo varijantnih odnosa kojima se odmerava moć i dominacija. Dakle, kreirajući diskurs *Orijentalizma*, Zapadne institucije podelile su svet na Zapad i Istok uodnošavajući dve predstave duž binarnih opozicija: *Occident/Orient*, civilizovano/ necivilizovano, moralno/nemoralno, superiorno/inferiorno, racionalno/čulno,

[64] Nasser Al-Taee, nav. delo, 98.

[65] Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 2003 (prvo izdanje: New York: Pantheon Books, 1978).

ispravno/pogrešno, hrišćanstvo/islam. Na ovaj način, Orijent je pomogao u definisanju identiteta Evrope (Zapada) kao njena kontrastna slika. Samim tim, Orijent je postao integralni deo evropske materijalne civilizacije i kulture; jer, ne postoji Zapad bez Istoka, kao ni dobro bez lošeg.[66]

Ova dihotomija prisutna je u kompoziciji Arva Perta, i na sličan način kompozitor, kao i Said, muzički saopštava da dva diferencirana entiteta imaju jedan izvor. Osvteljavanju semiotičke pozadine čitave ove Pertove muzičke storije najbolje doprinosi Saidova misao da „Orijent nije samo sused Evrope, on je takođe mesto evropskih najvećih i najbogatijih i najstarijih kolonija, njen kulturalni konkurent, i jedan od njenih najdubljih i najogledalnijih slika Drugog. [prim. autora]"[67]

Inkorporiranje ne-Zapadnih elemenata u Zapadne umetničke/muzičke diskurse tokom XX veka, Vim Mertens (Wim Mertens) tumači kao „simptom mogućnosti moderne kulturne industrije da pripoji stranu kulturu, ogoli je od njenih specifičnih socio-ideoloških konteksta i inkorporira je u sopstvene kulturne produkte."[68] Marija Masnikosa navodi da su na isti način sa ne-Zapadnim (folklornim) muzičkim elementima postupali minimalisti (Rajš, Glas, Jang) – ne imitirajući ih u zvuku, već u strukturama, čime je njihov realan identitet skriven unutar drugog konteksta.[69] Suprotno tome, postminimalisti, odnosno postmodernisti ove 'strane' elemente upotrebljavali su čuvajući njihove karakteristike, čak ih dodatno zvučno ističući, upravo da bi oni bili/ostajali prepoznati kao „Drugo" u odnosu na kontekst dela. Razmatrajući i jedan i drugi postupak, odnosno i modernistički i postmodernistički tretman 'drugosti', moglo bi se zaključiti da Pert i na ovom nivou pravi amalgam pomenutih dihotomija. Naime, osnovna lestvična orijentalna matrica/*maqam* postmodernistički je integrisana u „zapadni" harmonski jezik dela, dok su izdvojeni, *unisono* segmenti muzičkog toka i modernistički i postmodernistički objašnjivi. Orijentalna lestvična struktura/*maqam* može biti

66 Isto, 1–22.

67 Isto, 1.

68 Nav. prema: Marija, Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*… nav. delo, 140. Citat prema originalu: Wim Mertens*: American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Alexander Broude, New York, 1983, 89.

69 Isto.

shvaćena kao jedinstveni izvor, temelj, osnova na kojoj su veštački konstruisana dva bloka koja se repetitivno, varijabilno, modularno smenjuju gradeći, na opštem kompozicionom planu široko postavljeni melodijsko-ritmičko-harmonski ostinato. Vodeći ovakav muzički dijalog, Pert je, još jednom sebe pozicionirao u kontekst *postmodernog minimalizma*.

Kraj početka

Nakon što sam zavirila u skoro svaki kutak Pertove 'sobe čudesa', formulisala bih *tintinabuli* kao specifičnu trajektoriju koju presecaju antipodne struje: umereni modernizam – postmodernizam; lokalna avangarda – lokalna neo-avangarda; minimalizam – postminimalizam; prošlost – savremenost. Za kompozitora *tintinabuli* nije samo muzički koncept, jedintveni muzički 'stil', već i šire – stil života i način poimanja sveta. Otuda bi *tintinabuli* trebalo tumačiti i kao *poiesis*, *aisthesis* i *stilus*.

Vodeći se teorijskim stanovištem Hala Fostera da „neo-avangarda ne transformiše instituciju umetnosti, već pre transformiše avangardu u instituciju umetnosti",[1] i to prateći frojdovski model „protencije i repeticije", parafraziraću to u kontekstu lične poetike Arva Perta. Naime, ako je autor sam načinio specifičnu represiju na modernističke/avangardne tenike kojima se eksplicitno služio do 1968. godine, onda je u okviru *tintinabuli* stvaralaštva iste te tehnike redefinisao i utvrdio unutar novog *tintinabuli* konteksta. Na taj način i sam je, kritikujući kontradiktornosti u modernističkim poetikama, načinio paradoksalnu situaciju time što je svoje avangardne ideje 'vratio iz budućnosti'. I to u skladu sa opštim istorijskim, cikličnim, spiralnim tokom zasnovanim na odnosu: originala i njegove repeticije, uzroka i posledice, onog pre i ovog posle, protencije i retencije, anticipacije i rekonstrukcije prošlosti. Terminom „druga moderna" Kloc (Heinrich Klotz) naziva „modernu po kojoj se vidi da je prošla kroz postmodernu".[2] Slično stanovište ima i Liotar: „delo može biti moderno samo ukoliko je najpre bilo postmoderno", i time „postmodernizam ne znači samo kraj modernizma, nego stanje njegovog rođenja".[3] Budući da posebna važnost postmodernističkog diskursa pripada 'eksponatima' avangardne provenijencije, Danuzer (Hermann Danuser) prepoznaje mogućnost postmoderne da „spase (...) avangardnu umetničku ideju u vremenu njene

---

1 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, England: The MIT Press, 2001, 21.

2 Mirjana Veselinović Hofman, *Fragmenti*...nav. delo, 134.

3 Isto, 135.

ugroženosti".[4] U tom kontekstu ja bih zaključila da je *tintinabuli* lična kompozitorova 'druga' moderna.

Kompozicioni princip *tintinabuli*-ja, ili *tintinabuli* kao *poiesis,* sadrži i esenciju *aesthesis*-a. U Pertovom opusu, *tintinabuli* deluje kao gravitaciono polje koje okuplja elemente prethodnih tradicija – srednjovekovnih, renesansnih, duhovnih, svetovnih, serijalnih, eksperimentalnih, minimalističkih... – koji lebde u ne-gravitacionom postmodernom etru, a koje unutar ovog konteksta ostvaruju uzročno-posledične odnose praveći jedinstvenu sintezu. Presvlačeći ovaj amalgam svojim estetičkim načelima, Pert stvara jedinstvenu i vrlo ličnu *tintinabuli* stilistiku, koja ima ulogu organskog, univerzalnog ujedinitelja opusa. U odlike „druge moderne" spada i zaokupljenost kompozicionim postupkom. Liniju kontinuiteta sa minimalizmom Pert održava upravo zahvaljujući zaokupljenošću procesom kao kompozicionim postupkom, kao jednim od ključnih atributa muzičkog modernizma. Mirjana Veselinović Hofman objašnjava da je „kompozicioni postupak, koji je u avangardi fetišizovan kao osnovni garant ispunjenja njene opsesije za kreiranjem novih zvučnih 'propisa' (...) dobio je u postmoderni drugačiji smisao – postupak (...) ostaje presudan za muzičko delo, ne samo zato što je on baza strukturalne organizacije materijala već zato što je sredstvo njegove značenjske reorganizacije (...) ukazuje se kao bitan pokazatelj individualnosti i neponovljivosti kompozitorovog poetičkog konteksta, kao bitna odrednica njegovog integriteta."[5] Takođe, autorka ističke da, pri tome, „postoji izvesna težnja da se postupak kao takav učini do te mere vidljivim da deluje skoro kao muzički pandan nekom (imaginarnom) teorijskom ili estetičkom izvodu o pitanjima recepcije, tišine, vremena, prostora..., kao gradivnih parametara muzičkog dela (...) a usredsređenje na kompozicionu tehniku ističe se podnaslovom."[6] Minimalisti su smatrali da muzika nema posredničku funkciju, ne odnosi se na nešto izvan sebe, već da otelovljuje sebe samu *procesom*, bez ikakvog posredovanja. U Pertovom slučaju muzika ipak dobija posredničku funkciju. O tome, u kojoj meri je Pert sledio ideje otkrivenosti procedure, svedoči analitički deo

[4] Isto.

[5] Isto, 138.

[6] Isto, 139–140.

ovog rada, gde je objašenjeno na koji način programski naslovi kompozicija odgovaraju njihovoj muzičkoj strukturi. Na primer, u *Arbosu*, muzika procesom otelovljuje sebe, međutim, sam muzički proces 'imitira' drugi proces koji je izvan muzike, u prirodi. Nauprot minimalistima, u izgradnji svojih procesa Pert zadržava i tradicionalnu fakturu: 'glas+pratnja', poverenih M i T glasu, ali u novom okruženju i sa novim funkcijama i značenjem. Naime, kombinovanjem površinske ravni *tintinabuli*-ja, hijerarhijski uređene M i T faktura, sa 'drugim' (muzičkim) diskursima, a nad repetitivnom minimalističkom podlogom, Pert odstupa od plošnosti kao jedne od ključnih odlika za prepoznavanje minimalizma, već stvara teksturnu višelojnost, koja jeste suština postminimalizma. Uz to, (uslovno tumačene) harmonske konstrukcije kojima se služio minimalizam bile pretežno modalne i ne-funkcionalne (u uobičajenom, tradicionalnom smislu), ali su, takođe, uglavnom bile trozvučne, što, opet, upućuje na tradicionalnu funkcionalnu tonalnost; Pert upravo to isprva i usvaja, ali će harmonske obrasce postepeno, sa razvojem *tintinabuli*-ja početi da koristi i dijalektički (npr. u *Orient & Occident*).

Spiralna poetika kompozitora usmerava i muzikološku misao, i ona dobija sličan spiralni oblik, pa se, nekako, ispostavi da je ovo analitičko 'kruženje' objedinilo početnu i finalnu istraživačku misao, doprinelo spajanju komadića 'šifrovane' kompozitorove poruke i potencijalnom otkrivanju njenog značenja. Ali, marfijevski, poslednji deo uvek ostaje negde skriven, i potraga za njim vraća nas uvek iznova na početak. Pre nego nastavim 'kruženje' u ovoj muzičkoj kosmogoniji, u smislu kondicionala zaključujem da Pert svojim *tintinabuli* opusom vodi postmodernistički dijalog sa modernističkom paradigmom, služeći se postminimalističkim sredstvima komunikacije.

4. LITERATURA

Al-Taee, Nasser, *Representations of the Orient in Western Music: violence and sensuality*, England, Ashgate Publishing Limited, 92.

Bailey, Joseph K., Randy K. Bangert, Jennifer A. Schweitzer, R. Talbot Trotter III, Stephen M. Shuster and Thomas G. Whitham, "Fractal Geometry Is Heritable in Trees", *Evolution, Vol. 58, No. 9*, Society for the Study of Evolution, 2004, 2100–2102.

Bernard, Jonathan W., "Theory, Analysis, and the „Problem" of Minimal Music", *Concert Music, Rock and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies,* University of Rochester Press, 1995.

Brauneiss, Leopold, "Musical archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Brauneiss, L., Kareda, S., Pärt, A. i Restagno, E., *Arvo Pärt in conversation*, (original: *Arvo Pärt Im Gepräch*, Wien: Universal Edition A.G., 2010; preveo sa originala Robert Crow), London: Dalkey Archive Press, 2012.

Vedyushkin, Mikhail A., "Fractal Properties of Forest Spatial Structure", *Vegetatio, Vol. 113, No. 1*, Springer, 1994, 65–70.

Vendriks, Filip, *Muzika u renesansi*, (Original: Philippe Vendrix, *La Musique à La Renaissance*, Universitaires de France), prevela sa francuskog Ana Stefanović, Beograd: Clio, 2005.

Veselinović-Hofman, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.

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

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

Gligo, Nikša, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1987.

Goethe, Johann Wolfgang von, *The Metamorphosis of Plants*, Introduction and photography by Gordon L. Miller, England: London, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009.

Грачёв, Вячеслав Николаевич (2012). "Духовная музыка А.Пярта: особенности фактурно-тембровых решений". U: *Педагогика искуства*, No. 1, 1–25. http://www.art-education.nu/AE-magazine/

Greenbaum, Stuart, *Arvo Pärt's Te Deum: A Compositional Watershed*, The University of Melbourne, Faculty of Music, 1999. http://www.stuartgreenbaum.com/downloads/files/Te%20Deum-PhDthesis.pdf.

Деспић, Дејан, *Теорија музике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.

Engelhardt, Jeffers, „Perspectives on Arvo Pärt after 1980", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt, Cambridge*, Cambridge University Press, 2012.

Zamornikova, Kseniya i Katunyan, Margarita (2011): "«Fratres» АрвоПярта – молитва в музыке", *Lietuvos muzikologija, t.12*, 111–134.

Јевтић, Атанасије, „Други Васељенски Сабор — поводом 1600-годишњице", *Теолошки погледи* 1–3 (1981) 81–95. (Предавање на прослави 1600-годишњице II Васељенског Сабора, у сали Српске Патријаршије, пред Св. Синодом)

Kareda, Saale, "Back to the Source", u: Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, *Arvo Pärt in conversation*, (orig. *Arvo Pärt im Gespräch*), Wien, Universal Editions AG, 2011.

Kramer, Jonathan D., *The Time of Music*, United States of America, New York: Chirmer Books, A Division of Macmillan, Inc., 1988.

Kongwattananon, Oranit, *Arvo Pärt and Three Types of his Tintinnabuli Technique*, 2012. http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271844/m2/1/high_res_d/thesis.pdf.

Masnikosa, Marija, *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Beograd: Clio, 1998.

Masnikosa, Marija, *Orfej u repetitivnom društvu: postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka,* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, 2010.

Mertens, Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Alexander Broude, New York, 1983.

Mihkelson, Immo, "A narrow path to the truth:Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt, Cambridge*, Cambridge University Press, 2012.

McCarthy, "Jamie and Arvo Pärt, An Interview with Arvo Pärt", *The Musical Times, Vol. 130, No. 1753*, Musical Times Publications Ltd, 1989, http://www.jstor.org/stable/1193819, pristupljeno 19. 07. 2013. u 06:58h.

Nyman, Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond*, second edition, United States of America, New York: Michael Nyman and Cambridge University Press, 1999.

Pärt, Arvo "Two Acceptance Speeches", u: Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, *Arvo Pärt in conversation*, (orig. *Arvo Pärt im Gespräch*), Wien, Universal Editions AG, 2011.

Pereira, Michela, "Heavens on Earth. From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence", *Early Science and Medicine, Vol. 5, No. 2*, Alchemy and Hermeticism, Brill, 2000, 131–144.

Перковић, Ивана и Масникоса, Марија, "*Трисагион* Арва Перта: 1+1=1: Спој православне и модернистичке поетике", *Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014, 153–166.

Popović Mlađenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.

Popović Mlađenović, Tijana, *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015.

Ранковић, Љубомир, протођакон (ур. издања), *Библија. Свето писмо Старог и Новог Завета*, Београд, АЛЕКСАНДРИЈА, 2010.

Restagno, Enzo, Brauneiss, Leopold, Kareda, Saale, Pärt, Arvo, *Arvo Pärt in conversation*, (orig. *Arvo Pärt im Gespräch*), Wien, Universal Editions AG, 2011.

Robinson, Thomas, „Analyzing Pärt", u: Andrew Shenton (ed.), T*he Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Ross, Alex, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, United States, Farrar, Straus and Giroux, Picador, 2008.

Said, Edward, *Orientalism*, London, Penguin, 2003 (prvo izdanje: New York: Pantheon Books, 1978).

Schwarz, Robert K., *Minimalists*, London/Singapur, Phaidon Press Limited, 1996.

Shenton, Andrew, "Arvo Pärt: in his own words", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Shenton, Andrew, „Introduction: the essential and phenomenal Arvo Part", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Sholl, Robert, "Arvo Pärt and spirituality", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Signel, Karl, Boomings, "Jinglings, and Clangings: Turkish Influences in Western Music", *Music Educators Journal, Vol. 54, No. 9*, Sage Publications, Inc. on behalf of MENC: The National Association for Music Education, 1968, 39–40. http://www.jstor.org/stable/3391342, pristupljeno 08.05.2012. u 14:40h.

Signell, Karl, "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese", u: *Asian Music, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Shange in Asia* (1976), University of Texas, 76–78, http://www.jstor.org/stable/833790, pristupljeno 8.5.2012. u 14:42h.

Smith, Geoff, "An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention", *The Musical Times, Vol.* 140, No. 1868, Musical Times Publications, 1999, http://www.jstor.org/stable/1004490, pristupljeno 19.07.2013. u 06:58h.

Taylor, Richard P., Micolich, Adam P. and Jonas, David, "The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings", *Leonardo, Vol. 35, No. 2*, MIT Press, 2002, 203–207.

Thomsen, Dietrick E., "Making Music – Fractally", *Science News*, Vol. 117, No. 12, Society for Science & the Public, 1980, 187–190, http://www.jstor.org/stable/3964962, pristupljeno u 10. 11 .2015. u 23:37h,

Tošić, Vladimir, *Vokalni kontrapunkt renesanse*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014.

Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, England: The MIT Press, 2001.

Henderson, Lyn, A Solitary Genius: The Establishment of Pärt's Technique (1958-68), *The Musical Times, Vol. 149, No. 1904*, 2008, 81–88, Musical Times

Publications Ltd., http://www.jstor.org/stable/25434557, pristupljeno 02.12.2013. u 05:30.

Hillier, Paul, "Arvo Pärt: Magister Ludi", *The Musical Times, Vol. 130, No. 1753*, Musical Times Publications Ltd., 1989, 134–137, http://www.jstor.org/stable/1193820, pristupljeno 02.12.2013 u 05:14h.

Hillier, Paul, *Arvo Pärt*, United States of America, New York: Oxford University Press, 1997.

Clarke, David i Pärt, Arvo, "Parting Glances: David Clarke Reappraises the Music and the Aesthetics of Arvo Pärt", *The Musical Times, Vol. 134, No. 1810*, Musical Times Publications Ltd., 1993, 680–684, http://www.jstor.org/stable/1002929, pristupljeno 19.7.2013. u 06:58h.

Susan Condé, "The Fractal Artist", *Leonardo, Vol. 34 No. 1*, MIT Press, 2001, 3–10. http://www.jstor.org/stable/1576971, pristupljeno 10. 11. 2015. u 23.44h.

Ctirad, Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 1984.

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

Korišćene internet adrese:

http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/creative-periods

http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/biography

http://www.arvopart.org/article.php?id=42

http://www.bbc.co.uk/music/artists/ae0b2424-d4c5-4c54-82ac-fe3be5453270

http://www.bbc.co.uk/programmes/p020bwmh

Dokumentarni filmovi:

24 Preludes for a Fugue (2002), film by Dorian Supin;

Arvo Pärt – And then came the evening and the morning (*Ja siis sai õhtu ja sai hommik*) (Who is Arvo Pärt? (A Journey to the Mind of a Composer), (1990), Directed by Dorian Supin (preuzeto sa internet adrese: https://www.youtube.com/watch?v=VekWO6p5400);

Partiture:

Pärt, Arvo. *Für Alina* (http://www.annemievanriel.be/lijsten/pdf/PartFurAlina.pdf.)

Pärt, Arvo. *Aliinale* (*Für Alina*) – für Klavier (1976), Wien: Universal Edition A.G., 1980. (preuzeto iz knjige: Paul Hillier, *Arvo Pärt*, United States of America, New York: Oxford University Press, 1997, 88–89., i sa internet adrese: http://www.annemievanriel.be/lijsten/pdf/PartFurAlina.pdf).

Pärt, Arvo. *Arbos* – für sieben (acht) Blockenflöten und drei Triangeln ad lib. (1977), Wien: Universal Edition A.G., 1981.

Pärt, Arvo. *Festina lente* – für Streichorchester und Harfe ad libitum (1988), Wien: Universal Edition A.G., 1988.

Pärt, Arvo. *Orient & Occident* – für Streichorchester (2000), Wien: Universal Edition A.G., 2000.

Indeks imena

A
Adams, Džon (John Adams), 547
Ajmert, Herbert (Herbert Eimert), 413
Al-Tae, Naser (Nasser Al-Taee), 505, 506 (fn)

B
Bah, Johan Sebastijan (Johan Sebastian Bach), 418, 419, 420, 421, 437
Bent, Ijan (Ian Bent), 502
Berg, Alban (Alban Berg), 437
Bernard, Džonatan (Jonathan W. Bernard), 503, 504 (fn)
Bredšo, Suzan (Susan Bradshaw), 417 (fn), 427
Bulanže, Nađa (Nadia Boulanger), 413
Bulez, Pjer (Pierre Boulez), 416, 437, 439, 443

Č
Čajkovski, Petar Iljič (Pyotr Ilyich Tchaikovsky), 414, 418, 420

D
Danuzer, Herman (Hermann Danuser), 426, 509
Denisov, Edison (Edison Denisov), 413, 414 (fn)
Despić, Dejan, 498, 499 (fn)

DŽ
Dženks, Čarls (Charles Jencks), 424, 427 (fn), 428 (fn), 463 (fn)

E
Eko, Umberto (Umberto Eco), 427, 430 (fn)
Eler, Hajno (Heino Eller), 413
Engelhart, Džefer (Jeffers Engelhardt), 429 (fn), 450 (fn) 490,
Epstajn, Pol (Paul Epstein), 458

F
Feldman, Morton (Morton Feldman), 439
Fičino, Marsilio (Marsilio Ficino), 432
Fonton, Čarls (Charles Fonton), 505
Foster, Hal (Hal Foster), 426, 428, 509

G
Gen, Kajl (Kyle Gann), 458, 459

Gete, Johan Volfgang fon (Johann Wolfgang von Goethe), 477, 478, 480, 481, 483, 484
Glas, Filip (Philip Glass), 438, 440, 442, 446, 449, 456, 472, 507
Gligo, Nikša, 439 (fn)
Gubajdulina, Sofija (Sofia Gubaidulina), 413

H
Hilier, Paul (Paul Hillier), 417, 421 (fn), 430 (fn), 431 (fn), 434, 449 (fn), 453, 454 (fn)
Hobs, Kristofer (Christopher Hobbs), 442
Huisen, Andreas (Andreas Huyssen), 426

J
Jang, La Monte (La Monte Young), 438, 439, 440, 442, 507
Jevtić, Atanasije, 486 (fn), 488
Jung, Karl Gustav (Carl Gustav Jung), 450 (fn)

K
Kaljuste, Tonu (Tõnu Kaljuste), 486 (fn), 487, 488
Kareda, Sale (Saale Kareda), 411 (fn), 435, 465 (fn)
Katunjan, Margarita (Margarita Katunyan), 475 (fn)
Kejdž, Džon (John Cage), 417 (fn), 437, 438
Kilb, Andreas (Andreas Kilb), 427
Kloc, Hajnrih (Heinrich Klotz), 509
Kohoutek, Ctirad, 498, 499
Konde, Suzan (Susan Condé), 462
Korbizije (Le Corbusier**)**, 463
Krenek, Ernst (Ernst Krenek),413

L
Liotar, Žan-Fransoa (Jean-François Lyotard), 426, 509

M
Mandelbrot, Benoa (Benoît B. Mandelbrot), 462, 463, 465, 466
Masnikosa, Marija, 426, 427 (fn), 432, 436, 438, 440, 441, 443, 456, 457, 459, 460, 468, 474, 486, 490, 503, 504, 507
Mašo, Gijom de (Guillaume de Machaut), 431, 438, 439
Mertens, Vim (Wim Mertens), 507
Monk, Meredit (Meredith Monk), 457

N
Najman, Majkl (Michael Nayman), 437, 438, 442, 443
Nono, Luiđi (Luigi Nono), 416

O
Obreht, Jakob (Jacob Obrecht), 431
Okegem, Johanez (Johannes Ockeghem), 431

P
Perković, Ivana, 486, 490, 504
Pert, Arvo (Arvo Pärt), 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 460, 461, 464, 465, 466, 467, 468, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 507, 508, 509, 510, 511
Pert, Nora (Nora Pärt), 430, 449, 452, 455, 476, 477
Pinkus-Viten, Robert (Robert Pincus-Witten), 457
Popović Mlađenović, Tijana,
Poter, Kit (Keith Potter), 458
Pre, Žosken de (Josquin des Prez), 431
Prokofjev, Sergej (Sergei Prokofiev), 414

R
Rajli, Teri (Teri Riley), 440, 442,
Rajš, Stiv (Steve Reich), 438, 473, 474, 507
Rasel, Bertran (Bertrand Russell), 435
Ros, Aleks (Alex Ross), 456

S
Said, Edvard (Edward Said), 506, 507
Sajnel, Karl (Karl Signell), 505
Šarpnel, Hju (Hugh Sharpnel), 442
Šenberg, Arnold (Arnold Schoenberg), 413, 437, 502 (fn)
Sezan, Pol (Paul Cézanne), 463
Skempton, Hauard (Howard Skempton), 443, 444, 447
Šnitke, Alfred (Alfred Schnittke), 413
Šostakovič, Dmitri (Dmitri Shostakovich), 414
Spinoza, Baruh de (Baruch de Spinoza), 480
Stoken, Frederik (Frederick Stocken), 426
Supin, Dorijan (Dorian Supin), 429, 477 (fn)
Šuvaković, Miško, 457, 462
Švarc, Robert (Robert Schwartz), 457, 458 (fn.)

T

Tormis, Veljo (Veljo Tormis), 413

V
Vebern, Anton (Anton Webern), 414 (fn), 416, 437, 438, 462, 465
Vendriks, Filip (Philippe Vendrix), 431
Veselinović Hofman, Mirjana, 425, 426, 427 (fn), 428, 509 (fn), 510
Vilson, Robert (Robert Wilson), 456
Vitgenštajn, Ludvig (Ludwig Wittgenstein),
Volf, Kristijan (Christian Wolf), 438, 439, 442
Volkonski, Andrej (Anderi Volkonsky), 430 (fn)
Vos, Ričarda (Richard Voss), 462

Z
Zamornikova, Ksenija (Kseniya Zamornikova), 475 (fn)

Summary

THE TEMPLE OF SIMPLICITY ON THE BASIS OF THE LABYRINTH:
A SELECTION OF ARVO PÄRT'S INTRUMENTAL
TINTINNABULI COMPOSITIONS

The main title of this study probably seems very poetic and without precisely defined and specified research problem. On the other hand, the name of the study has, at least, as I see it, a metaphoric message that catches in itself different 'cadres' of Arvo Pärt's personality: *the temple of simplicity* represents at the same time 1) the composer itself, who is represented trough his own statements and with the help of the writings of other theoreticians and musicologists, as very modest, simple and spiritual person; 2) *tintinnabuli* – that is understood almost as a laconic music; 3) minimalism – that is understood as the new determinism and new simplicity; while syntagma *the basis of the labyrinth* implicates the background of all the aspects mentioned above, that is, 1) that Pärt's, so to say simplicity is built on the grounds of very turbulent and complicated creative and personal development; 2) that *tintinnabuli* is created on a very precise principles, that, after complex research of compositional secrets and technique, which actually he continued to use in a simplified way; 3) it is a postmodernist, post-minimalist network of everything that was collected.

The titles of chapters and subchapters are also metaphors, and in those names, I played Wittgenstein language games. Namely, in the foreword of his *Philosophical Investigations* (1953) Wittgenstein argued about the nature and the meaning of his own research. There, he wrote that the thoughts he is publicizing are the result of the philosophical investigations and that they refer to the notion of meaning, understanding, logic, basics of mathematics, the state of conscious, etc., and that every his 'cruise' trough non-philosophical areas, was in order to solve some philosophical problem that he was focused on. Hence, he 'travelled' trough different non-philosophical areas, such as mathematics, psychology and art, in search of the solution for the problems he encountered. Afterwards, he sketched and consolidated different conclusions he reached during the investigations, and in the context of

genesis of the work explained that the best he could write "always remained just a mere philosophical remark". My musicological research was consolidated in the similar way: as an album of different reflections, those pictures that came to my eyes while I was researching Pärt's opus, and, since there were many of them, I can also say that the best I could wrote at this stage were some musicological notes on different aspects of composer's personality and *tintinnabuli* opus.

About this my own 'pilgrimage' I wrote in the beginning of the study, in two introductory chapters. The first one is filled with my subjective insights, while the second chapter is more objective, and it contains the summary of every chapter.

Chapter with which I begin my study – *1000 why and 1.000.000 therefore* – represents an 'explication' of the reason why did I – similarly to the composer who often has to wait for his own music – wait so long in the silence for my own text. It is because, composer, such as Arvo Pärt, with every encounter with his work makes you pull yourself in to think and re-examine everything. And every time you analyze his works, you imagine differently. It can be very inspiring, but also very ungrateful task, especially when you find yourself in a situation where you need to collect all those in-compact thoughts and ideas in a coherent conception and form it into unique text. This intriguing composer misled me a few times and made me change several paths on my analytical musicological 'pilgrimage'. He did it firstly with his music that suggested me one direction, then with his statements (on life, philosophy, aesthetic and ethic) that lead me to a completely different path, and finally with his compositional principles that introduced to me different aspects of his musical world. However, I realized that, there is only one, unique and whole world of Arvo Pärt in which mentioned distinctions don't exist, but are all coexisting entwined and synthesized in one. His world of music I understood as a postmodern universe.

Even though I think that this type of the work requires a certain serious studiousness, theorizing and critical review of relevant literature, I also believe that creation of the musicological text – whose foundation should always be found in music – is an art close to composing. In the same way as the composer, who after analysis of the musical past, collects information that are relevant and interesting for his work, and then modifies and redefines them in accordance with his own

affinities, in order to create his personal, very subjective work of art – after reading all of the texts and theories, and listening to the music that was relevant for this study, I wanted to distance myself from them, look at the all facts trough an unbiased, objective lens and start writing one personal confession on Pärt's music. As a consequence of that, in this study you will find important and inevitable information on his life, work, poetic, aesthetic and stylistic facts as well as some textual 'oasis' – as I like to call them, since I see them as the resting areas from all of the theories – in which you will read my own, exclusively subjective experience, as some specific kind of selected reflections of associations that came to my mind while I was listening to and analyze music of this composer. These 'oasis' therefore, shouldn't be seen as objectively correct and right, nor is necessary that anyone agrees with them. They are fruits of my imaginations, and their role is to initiate someone else's phantasy.

Musicological locative, symbolizes finding the answers on the questions *About whom?* and *About what?* in musicological discourse, and the subject of this – in short terms – is research of *tintinnabuli*, that is seen as Arvo Pärt's technique/ concept/aesthetics/poetics/style, as a specific phenomenon in music history that is located in the crossing between modernism and postmodernism, i.e. between minimalism and post-minimalism. In the end, I asked a question that refers primarily to myself, on which trough different chapters of the study I tried to give answers to and collect all of them in one, and it says: Does *tintinnabuli* – and if it does, in which way – contain postmodernist/post-minimalist stylistic determinants on the basics of the modernist paradigm?

In the chapter *Before 'the bells ring'* I represent Pärt's pre-*tintinnabuli* period in short, which represents period of learning of the craft of composing, and I divided it in three smaller segments:

1) *Soviet avant-garde/Estonian modernist*
2) *Radio as a 'filter' for sound reception*
3) *New music – "the germ of conflict" of good and evil*

Second big chapter is called *(Postmodern) renaissance of Arvo* Pärt *(spiritual journey from modern to postmodern)* – 'postmodern' because *tintinnabuli* is created in the period

when postmodern praxis already exists, and 'renaissance' because Pärt experienced creative and spiritual rebirth. Syntagma 'spiritual journey' is chosen because Pärt starts from modern period in circles, or to put it more picturesque, like 'tornado' – touching on certain musical and historical areas, assimilating them and combining them with his own poetic, and when calming down, he dismisses them; then, on those frameworks of musical pasts he makes new concept in which those, previously dismissed elements return and combine under new mutual name – *tintinnabuli*. I chose to segment this chapter in several smaller ones in order to show several lines of (vertical) continuity and *tintinnabuli* as the point of intersection of all those lines, that is, to perceive *tintinnabuli* as the point of meeting of the modernism and postmodernism or, precisely said, minimalism and post-minimalism in one contextual frame. My aim was to position *tintinnabuli* within that frame and to explain its basic principles on the example of one of his most representative pieces *Für Alina*.

At the end of this chapter, as a specific introduction to the next one, I defined main aims of this study: „Within composer's *tintinnabuli* opus, pieces are differentiated on the basis of the amount of the interpolation of different signifiers of mentioned movements/fractions/modalities, i.e. elements of experimental, avant-garde, minimalist and post-minimalist music, and all of elements mentioned above can be seen in a different way in every Pärt's composition. Since my idea is, above all, to identify minimalist techniques and to them applied elements of different (not only) musical traditions, and subsequently their modeling and transformations trough time, analytical sample is constituted from compositions that show *tintinnabuli*'s maturations, its specific gradation in Pärt's deliberation in postmodern time; this study, thus, represents musicological search for different modalities of musical post-minimalism and consideration of the construction of composer's personal post-minimalist discourse.

Third chapter consolidates three extensive analysis of three compositions: *Arbos, Festina Lente,* and *Orient &Occident* formulated as *Case Studies*. Compositional process of every of these works is built on different formulas of initial, chosen nucleus; in that way, these compositions represent its musical incarnation, i.e. different behaviors

one *ur*-algorithm. Based on read and heard, I concluded that unification is primary idea (line) that connects *tintinnabuli* opus. In my analysis I went a step even further, and I connected these three case studies to three different concepts that stand outside of music: musical analysis of *Arbos* is connected to fractal geometry, *Festina Lente* to Goethe's *Metamorphosis of plants*, and *Orient & Occident* with the question of religion, i.e. faith.

The name of the last chapter – *The end of the beginning* – is also in service of metaphor, because, no matter how hard I tried to find one conclusion, it would always stays open and continue 'blooming'. Spiral poetics of composer directs also musicological thought, and it gets similar spiral shape. In the end, it turns out that this analytical circulation combined my first and last thought and it brought me to connecting the dots of composers encrypted message and to potential discovery of its meaning. But, as it goes in *Marphy's Law*, the last part always stays hidden somewhere, and the search for it always brings us back to the beginning.

KEY WORDS: Arvo Pärt, *Tintinnabuli*, Minimalism/Post-minimalism, Modernism/ Postmodernism.

Beleška o autorki: Neda Kolić (1991), master teoretičar umetnosti – muzikolog, studentkinja je doktorskih studija na Odseku za muzikologiju na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Osnovne i mater studije na istom Fakultetu završila je odbranivši radove sa najvišom ocenom: *Lična „zvona" Arva Perta – tintinabuli koncept na primeru dva rana dela*, pod mentorstvom red. prof. dr Mirjane Veselinović Hofman, i *Hram jednostavnosti na temeljima lavirinta: izbor instrumentalnih tintinabuli kompozicija Arva Perta*, pod mentorstvom vanr. prof. dr Marije Masnikose. Kao autor i koautor objavila je radove u studentskim zbornicima, domaćim i međunarodnim časopisima. Učestvovala je na konferencijama i takmičenjima u zemlji i u inostranstvu, radove je izlagala i na okruglim stolovima i forumima studenata Fakulteta muzičke umetnosti i Akademije umetnosti u Novom Sadu, na Tribini Novi zvučni prostori u organizaciji Centra za muzičku akciju u saradnji sa Udruženjem kompozitora Srbije i muzičkim redakcijama Radio Beograda 2 i 3, u radio emisijama Radio Beograda. Dobitnica je prve nagrade za najbolji rad u kategoriji Master studenata muzikologije na *Sedmom međunarodnom takmičenju-konferenciji u Tbilisiju* (Gruzija) 2016. godine, za rad − *Sounding of The Yellow: Kandinsky's yellow colour in de Hartmann's and Schnittke's music*, napisan pod mentorstvom red. prof. dr Tijane Popović Mlađenović. Član je Udruženja kompozitora Srbije (sekcija muzičkih pisaca) i Muzikološkog društva Srbije. Na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu angažovana je kao saradnik u nastavi za akademsku 2016/2017. i za 2017/2018. godinu. Usmerena je na istraživanje mogućih odnosa muzike i slikarstva, ili šire, vizuelnih umetnosti. Izvan oblasti muzikologije interesuje se za slikarstvo. Od marta 2015. godine radi honorarno kao saradnik mr Živojina Ivaniševića na pripremama publikacija u Agenciji za izdavanje knjiga „Pariski krug", u okviru umetničkog prostora „Pariski krug". Učetvovala je u pripremi monografija o srpskim slikarima: Ljubi Popoviću, Goranu Mitroviću, Milanu Miletiću, kao i u pripremi *Antologije srpskog slikarstva druge polovine XX veka i početkom XXI veka* (Beograd: Pariski krug, 2017).

Note on the Author: Neda Kolić (1991) graduated in 2014 from the Faculty of Music in Belgrade, at the Department of Musicology, with thesis *Personal „bells" of Arvo Pärt* – tintinnabuli *concept in the case of two early works*¸ under the mentorship of Prof. Mirjana Veselinović Hofman, PhD. She has completed her MA thesis *The Temple of Simplicity on the Labyrinth Foundations (instrumental tintinnabuli works of Arvo Pärt)* in 2016 under the mentorship of Prof. Marija Masnikosa, PhD. Currently she is a PhD student, and graduate student instructor at the Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. As author she presented papers at international conferences, student simposia, round tables, radio shows, etc. some of which are published. At the 7th International Student Conference-Competition in Musicology in Tbilisi (Georgia) Neda won Diploma for the best paper of MA Student. She has been a member of the Composers' Association of Serbia (the section of music writers) since 2016, and a member of Serbian Musicological Society since 2017. Her research centers around possible interconnections between music and visual arts. Neda wrote papers on that topic under the mentorship of Prof. Tijana Popović Mlađenović, PhD. – *When painting speak music language – 'composer' Paul Klee; Mondrians's "transdance": The transposition of music and dance movements into painting; The Sound of Yellow: Kandinsky's yellow colour in von Hartmann's and Schnittke's music*. Besides music/musicology she is interested in painting and she works in the Gallery and a Book Publishing House "Parisian circle" as associate editor on the preparation and realization of monographs about Serbian painters, and *The Serbian Painting Art Anthology of the Second Half of the Twentieth Century and the Beginning of the Twenty First Century* (Belgrade: Parisian circle, 2017).





Their Master's Voice



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER RAD

Adriana Sabo

Međunarodna tribina kompozitorki? Mogući pogled na položaj kompozitorki u okviru domaće muzičke scene

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autorke / 532

1. Uvod: teorijske platforme / 535
2. Crtica o teorijskoj poziciji autorke / 540

PRVI DEO

3. *Međunarodna tribina kompozitora* – kontekst / 543
4. Položaj žena u socijalizmu: „Ne mogu Mara i Pero imati istu platu, kad je Mara žensko" I / 551
5. Položaj kompozitorki u socijalizmu: „Ne mogu Mara i Pero imati istu platu, kad je Mara žensko" II / 555
6. *Međunarodna tribina kompozitorki*? Mesto domaćih kompozitorki u okviru Tribine / 561
7. Where Have all the Women Gone? – domaće kompozitorke u institucijama / 570

DRUGI DEO

8. U/Oko/Iza univerzalnosti I / 574
9. Ekskurs: univerzalnost u jeziku / 593
10. U/Oko/Iza univerzalnosti II / 595
11. 'Žensko'/'muško' pismo I / 601
12. Ekskurs II: žensko pismo u muzikologiji / 605
13. 'Žensko'/'muško' pismo II / 607
14. Zaključak / 616
15. Literatura / 619

Indeks imena / 623

Summary / 627

Beleška o autorki / Note on the author / 628

Reč autorke

Interesovanje za problematiraciju odnosa muzike i različitih oblika drugosti – među kojima je drugost žena svakako u prvom planu – javilo se na četvrtoj godini studija muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, kada je pod mentorstvom prof. dr Vesne Mikić, napisan seminarski rad na temu etničke, religijske i rasne drugosti u muzici Darijusa Mijoa. Master rad posvećen problematizaciji položaja kompozitorki u okviru domaćeg sveta muzike, jeste rezultat mog daljeg i svakako intenzivnijeg interesovanja za veoma široko polje „drugosti" i njegovih raznovrsnih manifestacija u polju muzike. Ovaj rad predstavlja i prvu u nizu studija koje sam napisala iz feminističko-muzikološke vizure, koja u mojim istraživanjima ostaje dominantna do danas. U tom smislu, ovaj rad predstavlja početak mog nastojanja da mapiram ideologije, diskurse i odnose moći koji utiču na formiranje i izvođenje ženskog identiteta u muzici, te pronađem adekvatan muzikološko-teorijski aparat kojim će se sagledati odnosi između muzike i roda, odnosno načini na koje se rod „pojavljuje" u vezi sa muzikom – umetnošću koja je u svojoj suštini ne-predstavljačka. Ovaj rad, posvećen i najvećoj smotri kompozitorskog stvaralaštva koja se organizuje u Srbiji – Međunarodnoj tribini kompozitora – pisan je tokom prve polovine 2011. godine, te su svi zaključci izneseni u njemu bazirani na podacima prikupljenim zaključno sa 19. Tribinom (u novembru 2011. godine, održana je jubilarna 20. Međunarodna tribina). Ipak, može se reći da naredna izdanja Tribine dalje afirmišu rezultate mojih istraživanja, te ona ovom prilikom nisu dopunjena novim podacima koji, dakle, ne bi promenili moja zapažanja.

Ovom prilikom bih se zahvalila pre svega Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, kao i Katedri za muzikologiju na prilici da ovo istraživanje bude pridruženo brojnim drugim izdanjima Fakulteta i na taj način stekne širu čitalačku publiku. Zahvalnost upućujem i mojim sagovornicama – Branki Popović, Ivani Neimarević i Adriani Zaharijević – koje su mi pomogle da bliže odredim svoju teorijsku poziciju. Hvala i članicama komisije, prof. Sonji Marinković i prof. Tijani Popović-Mlađenović, na konstruktivnoj diskusiji tokom odbrane ovog rada koja je značajno doprinela izoštravanju fokusa i preciznijem sagledavanju teme kojom sam

se bavila. Na kraju – ali i najvažnije – zahvaljujem se svojoj mentorki, profesorki Vesni Mikić na podršci, razgovoru, pitanjima i dragocenim savetima kojima je usmeravala i podsticala moja razmišljanja na ovu temu.

1. UVOD: TEORIJSKE PLATFORME

U ovom radu, moja pažnja će biti fokusirana na savremenu kompozitorsku praksu u Srbiji i mesto koje kompozitorkama pripada u okviru nje. Naime, na domaćoj muzičkoj sceni se tokom poslednje dve decenije, a u odnosu na period socijalizma, može uočiti sve veća zastupljenost autorki koje aktivno komponuju i čija se dela (redovno) izvode. Na primer, na spisku redovnih članova[1] Udruženja kompozitora Srbije objavljenom 1965. godine u *Istorijskom pregledu razvoja Udruženja kompozitora Srbije* Roksande Pejović, nalaze se imena pet kompozitorki (Mirjana Živković, Ljubica Marić, Nadežda Mosusova, Lida Frajt i Mirjana Đorđević Šistek) i sedam muzičkih spisateljica.[2] Pored njih, u spisku su navedena imena 74 kompozitora (Pejović, 1965: 62). Za razliku od tadašnjeg, na aktuelnom spisku članova Udruženja kompozitora Srbije, u „sekciji kompozitora ozbiljne muzike", mogu se pronaći imena 45 kompozitorki i 79 kompozitora,[3] što je svakako značajna promena u odnosu na zastupljenost kompozitorki u članstvu UKS-a pre raspada SFTJ. U tom smislu ću u tekstu koji sledi nastojati da problematizujem ovu 'pojavu', s obzirom na to da sličnih pokušaja nije bilo u domaćoj muzikološkoj literaturi.

Kako bih napravila razliku između 'aktivnih' i 'neaktivnih' članica UKS-a, odnosno, kako bih u fokus ovog rada postavila isključivo kompozitorke čija dela se makar jednom godišnje izvode, te se, samim tim, za njih može reći da imaju (značajno) mesto u domaćoj muzičkoj produkciji, u tekstu ću se posebno fokusirati na razmatranje *Međunarodne tribine kompozitora*. Istraživanjem ovog festivala, kao manifestacije koja predstavlja najznačajniju godišnju smotru domaćeg kompozitorskog stvaralaštva, može se doći do važnih zaključaka o različitim aspektima najnovije domaće kompozitorske produkcije. Razmatranjem uloge koju

[1] U cilju bolje preglednosti teksta, u radu ću koristiti ovaj, takozvani 'generički' rod, kako bih izbegla konstrukcije poput član/ica. Ipak, želim da naglasim da, prilikom svake upotrebe imenice koja sugeriše profesiju ili titulu, a koja se javlja u muškom rodu, podrazumevam i žene koje obavljaju isti posao.

[2] To su: Ljubica Janković, Stana Đurić Klajn, Marija Koren, Jelena Milojković Đurić, Mirka Pavlović, Radmila i Petrović, dok se Nadežda Mosusova može ubrojiti i među kompozitorke i među spisateljice.

[3] http://composers.rs/?page_id=347 (pristupljeno 15.5.2012.)

kompozitorke imaju u okviru Tribine,[4] želim da ukažem na njihovo mesto na domaćoj muzičkoj sceni. Kako me ovom prilikom zanima domaći kontekst, u radu se neću temeljnije ostvrtati na međunarodni aspekt ovog festivala, odnosno, u fokusu mog interesovanja će se naći pre svega zastupljenost domaćih kompozitora i kompozitorki, koji predstavljaju glavne aktere na našoj muzičkoj sceni. Kako bi ovo pitanje temeljnije rasvetlila, služiću se pre svega podacima o brojnosti kompozitorki i kompozitora čija su dela izvedena u okviru Tribine. Prilikom izvođenja zaključaka takođe polazim, između ostalog i na osnovu prethodno navedenih podataka, od činjenice da je u periodu socijalizma postojala izuzetna neravnopravnost između kompozitora i kompozitorki. U tom svetlu želim da odgovorim na pitanje, da li se i na koji način ta situacija promenila tokom poslednje dve decenije.

Naglasila bih da u tekstu, termin 'kompozitorka' koristim kako bih opisala žene koje su završile studije kompozicije, bez obzira na broj dela u njihovom opusu, ili na frekventnost njihove kompozitorske aktivnosti. Upotreba ove 'zbirne' imenice kojom opisujem veći broj autorki, nužno pretpostavlja operisanje brojnim kategorijama identiteta, koji predstavlja veoma složen i višeznačan pojam.[5] U tom smislu, identitet kompozitorki ne shvatam kao „stabilan označitelj koji nalaže saglasnost onih koje navodno opisuje i predstavlja" (Batler, 2010: 50), odnosno kao koherentnu, dovršenu i „bešavnu" (Batler, 2010: 52) celinu. Drugim rečima, smatram da identiteti kompozitorki nisu „samoidentitčni" (Batler, 2010: 74) – identitet svake je drugačiji, i ne-kontinuiran (bešavan). Sledeći ideje Džudit Batler (Judith Butler), (kompozitorski) identitet vidim kao, razsredišten „*učinak* diskurzivni praksi"[6] (Batler, 2010: 76) koje ga određuju, proizvode i definišu. Upravo ove diskurzivne prakse koje zapravo predstavljaju najrazličitije društvene norme i ideologije, jesu uslovi u kojima se individue proizvode kao subjekti, ono što ih određuje i definiše. Takođe, važno je napomenuti da se kompozitorski identitet svake autorke ukršta sa

[4] U tekstu koji sledi, koristiću ovu, skraćenu „verziju" naziva manifestacije koja se ustalila u „svakodnevnom" govoru.
[5] Pitanje identiteta centralno je za mnoge rasprave napisane tokom poslednje tri decenije. Na temeljima poststrukturalističkih misli, dolazi se do zaključka da je identitet, koji je u tradicionalnoj teorijskoj/filozofskoj/političkoj misli postavljen kao koherentan, zatvoren pojam koji podrazumeva istost, zapravo nemoguće jednoznačno definisati.
[6] Kurziv u originalu.

njihovim rodnim, etničkim, klasnim, rasnim... identitetima, te predstavlja samo jedan aspekt njihovih ličnosti. U tom smislu će za pitanja koja ću razmatrati, od posebnog značaja biti ukrštanje[7] rodnog i kompozitorskog identiteta koje kod svake autorke daje drugačiji 'rezultat'. Tako ću u tekstu napraviti razliku između identiteta kompozitorki, pre svega na osnovu mesta koje zauzimaju u strukturama moći, odnosno u okviru institucija u kojima su zaposlene, čime bih želela da naglasim da je pozicija svake kompozitorke čija su dela izvedena u okviru Tribine, posebna i drugačija.

U tom smislu će se, kao važan koncept pokazati ideja performativnosti koju temeljno razrađuje Batler. Naime, razmatrajući koncepte pola i roda koji su zastupljeni u feminističkoj teoriji, autorka dolazi do zaključka da je „rod neka vrsta činjenja" (Batler, 2005: 1) koje se uvek dešava u okviru određenih društvenih i kulturnih normi koje to činjenje definišu i određuju. Kako su uslovi koji „sačinjavaju nečiji rod od samog početka [...] van tog nekog [...] s onu stranu tog nekog a unutar jedne društvenosti koja nema jednog jedinog autora" (Batler, 2005:1), autorka zaključuje da je ono što čini rod zapravo naš odnos prema kulturi i poljima moći u okviru kojih postojimo. Važno je naglasiti i to da prema Batler, delanje u okviru normi svakom subjektu obezbeđuje prepoznavanje i priznavanje od strane društva, a „termini pod kojima smo priznati kao ljudi društveno su artikulirani i promjenjivi" (Batler, 2005:2). Tako se može se reći da su u okviru kulture i društva definisani određeni obrasci ponašanja i mišljenja na osnovu kojih se, u zavisnosti od toga da li ih prihvataju ili ne, individue prepoznaju, odnosno ne prepoznaju kao muškarci ili žene. Ovakvo stanovište, po kome, dakle, rod nikada nije dovršena kategorija, već ono što individua uvek iznova postaje kroz različita ponavljanja društvenih normi, može se primeniti i na sagledavanje kompozitorskog identiteta naših stvaralaca. Tako se, kroz različite činove koji se iznova ponavljaju (poput komponovanja, na primer) svaki put na nešto drugačiji način, ali uvek u okviru

[7] U ovom kontekstu bi operativan bio i termin intersekcionalnost koji upravo upućuje na ovo ukrštanje različitih aspekata ličnosti i na nužnost njihovog zajedničkog sagledavanja. Za više informacija o intersekcionalnosti, na primer pola i rase videti: Kimberlé Crenshaw: „Demargiliziranje intersekcionalnosti rase i spola: crna feministička kritika antidiskriminacijske doktrine feminističke teorije i antirasističke politike", u Ivana Radačić (ur.), *Žene i pravo: feminističke pravne teorije*, (Zagreb: Centar za ženske studije, 2009), 127–155.

određenih normi, institucija i struktura moći, stvaraoci iznova 'grade' kao kompozitori. Kroz ova ponavljanja se, takođe, uspostavlja i norma na osnovu koje se definišu činovi koji određenu individuu čine kompozitorom/kom.

Koncepte moći i strukture moći razumem na način na koji ih shvata Fuko (Michael Foucault). Tako, moć ne predstavlja isključivo represivnu silu, koja jednoj 'strani' omogućava delovanje i vlast nad drugom, pasivnom i statičnom. Preuzimajući Fukoovo stanovište, moć neću shvatati kao isključivo negativnu kategiruju – u smislu, na primer, represivne moći – već kao sveprisutnu, moć koja generiše i stvara subjekte koji nikada nisu pasivni, već i oni sami reprodukuju i stvaraju određene odnose moći. U tom smislu, u radu ću pažnju posvetiti tehnologijama, taktikama i strategijama (Fuko, 2011: 195) pomoću kojih se moć vrši, a ne isključivo njenim učincima. Drugim rečima, želela bih da ukažem na načine na koje se „od individua stvaraju subjekti" (Foucault, 1994: 336), ne pretpostavljajući da određene individue koje stoje na pozicijama moći ostaju od nje 'nezavisne', jer, kako ističe Fuko, moć „uvodi u igru odnose među individuama" (Foucault, 1994: 337). Dakle, pokušaću da rasvetlim položaj kompozitorki u strukturama moći koje su uvek promenljive, rastegljive i koje subjektima, koji su i njeni glavni 'nosioci', nude mogućnost delovanja. Polja moći postoje uvek, sveprisutna su i svakako ih ima više od jednog, te ne postoji pozicija koja bi mogla biti izvan njih. Kako bih rasvetlila načine na koje moć deluje u okviru domaće muzičke scene, te koji su to performativni činovi i norme kojima se autori proizvode, razmotriću rad nekih instiicija oko kojih je moć koncentrisana. Drugim rečima, fokus mog interesovanja će predstavljati svojevrstan „svet muzike" (Šuvaković, 2009: 10) u okviru koga postoje i deluju, između ostalog i različite ideologije. Na tragu ideje da „muzika nije samo zvuk koji se čuje, već složen odnos istorijsko-društvenih institucija koje konstituišu konkretan i svaki specifičan svet muzike ili muziku kao umetnost" (Šuvaković, 2009: 9), želela bih da razmotrim načine na koji se u okviru domaćeg sveta muzike kompozitorke konstituišu kao subjekti.

Definišući ideologiju kao „imaginarni odnos pojedinca prema njihovim realnim uslovima egzistencije" (Altiser, 2009: 53), Luj Altiser (Louis Altusser) je ponudio značajan uvid u načine na koje individue postaju subjekti u okviru

određenih društvenih i kulturnih konteksta kao i polja moći. Naime, autor kaže: „'ljudi' ne 'predstavljaju sebi' svoje realne uslove egzistencije, svoj realni svet u ideologiji, već iznad svega svoj odnos prema tim uslovima egzistencije koja im je tu predstavljena" (Altiser, 2009: 56). Drugim rečima, Altiser naglašava da je delanje u skladu sa određenim idejama ono što se manifestuje kao ideologija. „Ideologija postoji samo za konkretne subjekte i ova namena ideologije je jedino moguća putem subjekta" (Altiser, 2009: 65), tvrdi Altiser, čime iznosi još jednu važnu pretpostavku – ideologije proizvode subjekte, ali su, sa druge strane, ti subjekti uslov postojanja i reprodukcije (opstanka) ideologija. Upravo se na ovom mestu može napraviti paralela sa konceptom performativnosti kako ga formuliše Džudit Batler. Naime, različite ideologije koje funkcionišu, konkretno u domaćem svetu muzike, mogu se posmatrati i kao norme, društveni uslovi u okviru kojih, i zahvaljujući kojima kompozitori i kompozitorke postoje kao subjekti. Ponavljajući određene norme i konstituišući svoj odnos prema njima, naši autori grade svet muzike u kome njihova dela nastaju, te u kome se izvode i slušaju. Imajući to u vidu, u radu nastojati da ukažem na različite institucionalne i ideološke matrice koje proizvode kompozitore i kompozitorke i koje (matrice) u isto vreme bivaju proizvedene i stalno iznova potvrđivane ne samo od strane naših autora/ki, već i kritičara/ki i publike koji takođe predstavljaju važan deo (svakog) sveta muzike – njihova subjektivizacija se dešava u okviru sveta muzike i uslovljena je subjektivizacijama drugih. Altiserovim rečima, razmotriću načine na koje ideologija interpelira individue (pre svega kompozitore/ke) kao subjekte (Altiser, 2009:64) i pokušati da ukažem na povratnu spregu koja postoji između autora/ki i sveta muzike. Pre nego što započnem razmatranje ove teme, ukazaću i na svoju poziciju koja, u slučaju ovog rada, podrazumeva stalno 'kretnje' između muzikološkog i feminističkog diskursa.

2 CRTICA O TEORIJSKOJ POZICIJI AUTORKE OVOG TEKSTA

Kako bih pokušala da razjasnim teorijsku poziciju sa koje pristupam razmatranju ove teme, osloniću se na mišljenja tri 'predstavnice' diskursa iz kojih govorim. U tom smislu sam pitanja o domaćim kompozitorkama i mogućim vezama feminizma i muzike važna za temu kojom se bavim postavila kompozitorki i muzikološkinji Branki Popović (1977), decentkinji na Katedri za kompoziciju i orkestraciju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, muzikološkinji Ivani Neimarević (1977), urednici muzičke redakcije III programa Radio Beograda koja je jedna od autorki prve (i za sada jedine) kolekcije biografija domaćih kompozitorki pod naslovom *Žene i muzika u Srbiji*[1] i Adriani Zaharijević (1978), naučnoj saradnici Instituta za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu.[2] Na osnovu njihovih odgovora, može se zaključiti da su diskursi između kojih se ovom prilikom 'krećem' u Srbiji veoma udaljeni.

Tako, Popović na pitanje „Da li ste upoznati sa feminističkim aktivizmom (bilo političkim, bilo u vidu teorija) u svetu ili u Srbiji?", odgovara: „Ne poznajem detaljno feministički aktivizam, već samo njegove osnovne principe". Sličan odgovor je ponudila i Neimarević: „Moje poznavanje feminističkog aktivizma je vrlo ograničeno i može se u najboljem slučaju okarakterisati kao "amatersko". Nisam bila zainteresovana za izučavanje ove oblasti, ali sam smatrala da je potrebno da se bar elementarno informišem, te sam čitala pojedine tekstove Džudit Batler i Simon de Bovoar [...] U tom kontekstu, imam svest o tom istorijskom procesu i određenim aktuelnim problemima, ali nemam utisak da se moj odnos i moja svest o položaju žene u našem društvu danas u većoj meri reflektuje na moj profesionalni rad". Takva stanovišta, karakteristična su za brojne autorke domaćeg sveta muzike, o čemu svedoči i veoma mali broj kompozicija ili tekstova fokusiranih na neka od pitanja kojima se bave rodne studije.

Ovu udaljenost i međusobno, uslovno rečeno neprepoznavanje, reflektuje i

[1] *Žene i muzika u Srbiji*, Fondazione Adkins Chiti: Donne e Musica, 2011.

[2] Popović, Neimarević i Zaharijević su na pitanja odgovarale pismenim putem, te ovog puta citiram njihove odgvore koje su mi, sa velikom ljubaznošću i efikasnošću, dostavile u pisanoj formi (od Branke Popović su odgovori stigli 10.8.2012, od Ivane Neimarević – 11.7.2012, a od Adriane Zaharijević – 9.7.2012).

odgovor Adriane Zaharijević na pitanje vezano za rad naših autorki i njihov položaj na domaćj muzičkoj sceni: „Pošto sam dugo radila na Trećem programu Radio Beograda i sarađivala s muzičkom redakcijom, svesna sam da postoje žene koje komponuju. Ko su one i šta tačno rade, ne znam, čemu je prevashodno razlog moje neinteresovanje za klasičnu muziku, ali i njihova neeksponiranost". Dakle, među autorkama mlađe generacije koje se bave različitim (teorijskim) disciplinama postoji veoma slaba 'komunikacija', što je u kontekstu Srbije veoma simptomatično. Naime, muzikologija, kompozicija i feministička teorija se u ovom trenutku nalaze na marginama domaće društvene moći, što uzrokuje i njihovu slabu vidljivost u širem društvenom i kulturnom kontekstu. Drugim rečima, rad muzikologa i muzikološkinja ne 'dopire' do autorki rodnih studija i obrnuto. Takođe, ove discipline često odlikuje i izvesna hermetičnost i okrenutost samim sebi, što neupitno utiče na njihovu malu društvenu vidljivost. Samim tim, ova 'međusobna neupućenost' ne treba da čudi.

Još jedan važan problem koji se nameće prilikom razmatranja delatnosti naših kompoiztorki u koje nameravam da se upustim, uočila je Adirana Zaharijević. Naime, kako kaže: „O [...] slabijoj vidljivosti [kompozitorki] na našoj muzičkoj sceni zaključujem na temelju toga što se one obično ističu *kao žene* kompozitorke, dakle, kao poseban fenomen među kompozitorima (na umu recimo imam izdanje koje je priređeno pre nekoliko godina o ženama kompozitorkama)" (podvukla A.S.). Upravo ovakvo isticanje delatnosti žena u bilo kojoj oblasti kao „posebnog fenomena", predstavlja jedan od temeljnih problema sa kojima se susreće feministička praksa uopšte. Drugim rečima, prilikom svakog govora o grupi koja se u nekom društvu ili kontekstu može okarakterisati kao Drugo, može se u pitanje dovesti to insistiranje na različitosti. Dakle, po sredi je paradoks koji jeste veoma važan za temu kojoj je posvećen ovaj rad: ukoliko se o ženama ne govori kao o zasebnoj 'grupi' najčešće dolazi do zanemarivanja njihovog rada u određenoj oblasti, ili činjenice da ih u njoj nema, dok se insistiranjem na njihovoj posebnosti, one često, kao što je slučaj i sa našim autorkama, posmatraju kao fenomen, nešto netipično i drugačije.

Dakle, u tekstu koji sledi ću, sa pozicije studentkinje koja govori sa stanovišta oba teorijska pravca, pokušati da premostim ovaj jaz koji je uočljiv među akterima sveta muzike i feminističkog sveta.

PRVI DEO

3. MEĐUNARODNA TRIBINA KOMPOZITORA - KONTEKST

Sa raspadom komunističkih režima, koji su u državama istočne Evrope bili na vlasti do poslednje decenije XX veka, u tim zemljama nastupa, sasvim pojednostavljeno rečeno, period tranzicije ka nekom obliku parlamentarne demokratije i uspostavljanju slobodnog tržišta. U slučaju Srbije, kao države koja raspadom SFRJ postaje deo Savezne Republike Jugoslavije, određenje trenutka u kome nastupa tranzicija ka parlamentarnoj demokratiji, veoma je problematično. Premda višepratijski sistem jeste ustanovljen paralelno sa raspadom SFRJ, problematično je govoriti o postojanju parlamentarne demokratije i slobodnog tržišta tokom poslednje decenije prošlog veka. Tako se može reći da tranzicija u Srbiji započinje tek 2000. godine, sa nastupom 'demokratskih promena'. Ipak, u daljem tekstu ću, kada govorim o periodu nakon raspada SFRJ, koristiti termin post-socijalizam koji u anglosaksonskoj literaturi podrazumeva upravo opisani period (pokušaja) tranzicije. S obzirom na to da je režim Slobodana Miloševića, između ostalog i zahvaljujući uvođenju višepartijskog sistema, nastojao da ukine socijalistička načela negova do kraja osamdesetih godina prošlog veka, ovaj period svakako jeste post-socijalistički, premda je, kako je već rečeno upitno u kojoj meri se u ovom slučaju može govoriti o tranziciji. 'Faza' u kojoj se Srbija devedesetih našla, može okarakterisati kao „'siva zona' hibridnih režima, kao što su, na primer kompetitivni ili izborni autoritarizam (competitive or electoral authoritarianism), koji imaju neke karakteristike parlamentarizma, ali nisu demokratski" (Waylen, 2007: 23).[1] Ono što je karakterisalo ovu „sivu zonu" u kojoj se našla Srbija, bili su i građanski ratovi vođeni između bivših zemalja SFRJ, te sankcije UN, izolacija Srbije i ekonomski kolaps (Čubrilo, 2011: 45). Takođe, Srbija se našla pred zahtevom definisanja sopstvenog nacionalnog

[1] U studiji posvećenoj kompetitivnom autoritarizmu, Stiven Levicki i Lukan Vej (Steven Levitsky and Lucan A. Way) definišu ovaj režim kao onaj u kome „zvanične demokratske institucije predstavljaju g lavno sredstvo za postizanje i sprovođenje političke vlasti. Činovnici krše ova [demokratksa] pravila t ako često i u tolikoj meri da režim ne ispunjava konvencionalni minimum na osnovu kog bi bio okara kterisan kao demokratski" (Levitsky, 2002: 52). U istom tekstu, autori kao primere ovakvih režima na vode i Srbiju za vreme Miloševića i Hrvatsku za vreme Franja Tuđmana.

i kulturnog „identiteta u kontekstu postmodernističkog multikulturalizma" (Čubrilo, 2011: 45), što je rezultiralo prevagom desničarskih i nacionaliostičkih ideja, etnocentrizma i sličnih ideologija, čija se eskpanzija i popularizacija može najčešće uočiti u vremenu krize. Kako navodi Jasmina Čubrilo, „ovakve okolnosti su prostor kulture oštro podelile na one pojave i artefakte koji su reprezentovali 'zvaničnu verziju' zvaničnim kanalima, u državnim institucijama kulture, s jedne i alternativne mreže komunikacije između državnih i nevladinih institucija, privatnih inicijativa i aktivnosti, s druge strane" (Čubrilo, 2011: 46). Premda se svakako ne može govoriti o ovim dvema opcijama kao o jedinim, te o situaciji u kulturi kao o crno-beloj, navedena podela nudi dobre smernice za snalaženje u veoma složenom kontekstu Srbije na kraju XX veka.

Upravo je u okviru ovakvih društveno-političkih dešavanja osnovana *Međunarodna tribina kompozitora*, koja je tokom prve dve godine svog postojanja održavana u Sremskim Karlovcima i Novom Sadu, da bi se zatim 'preselila' u prestonicu u kojoj se i danas redovno održava. Ova manifestacija je nastala iz potrebe domaće muzičke javnosti za festivalom na kome će biti predstavljana dela savremene srpske, ali i inostrane produkcije i koji će 'zameniti' *Tribinu muzičkog stvaralaštva Jugoslavije*, održavanu do 1990. godine, u Opatiji.[2] Kako je navedeno u predlogu projekta koji će 1992. godine biti realizovan pod nazivom „Sremski Karlovci, stari i novi centar srpske kulture", festival bi „prikazivao samo novu produkciju, nova dela izabrana selekcijom stručnih komisija i pojedinaca čime bi se obezbedili najviši kvalitet i atraktivnost ove manifestacije" (Mikić, 2007: 13). Važno je skrenuti pažnju i na međunarodni karakter Tribine u okviru koje se izvode i nova dela kompozitora iz drugih zemalja sveta. S obzirom na to da je manifestacija osnovana u trenutku kada je Srbija bila pod sankcijama i u gotovo potpunoj izolaciji, njen međunarodni aspekt pokazuje se kao posebno značajan. U tom smislu se može reći da je Tribina, osim što je nudila mogućnost za izvođenja dela domaćim autorima, predstavljala i svojevrsan 'prozor u svet' koji je domaćoj muzičkoj javnosti

[2] Prva *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije* održavana je 1964. godine. Godine 1991, naziv manifestacije je promenjen u *Glazbena tribina Opatija*, i od tada se, u organizaciji Hrvatskog društva skladatelja, okviru nje izvode pre svega dela hrvatskih autora. Više o istorijatu HDS-a videti na: http://www.hds.hr/about_us/chronology_hr.htm (pristupljeno 4.8.2012.)

obezbeđivao vezu sa jednim delom tada aktuelnih svetskih kompozitorskih tendencija.

Tako, Tribina nastaje u izvesnom rascepu između alternativnih inicijativa pojedinaca i državnih institucija. Može se naime reći, da je osnovana kao, sasvim uslovno rečeno „privatna inicijativa" grupe kompozitora (pre svega Ivane Stefanović, Milana Mihajlovića i Srđana Hofmana), koji su prepoznali potrebu domaćeg sveta muzike za festivalom koji bi popunio upražnjeno mesto koje je za sobom ostavio opatijski festival. Na osnovu reči Ivane Stefanović se može zaključiti da je osnivanje Tribine zapravo i bio lični projekat grupe domaćih autora: „Kome sam sve pokazala ovaj, danas posiveli papir? [predlog projekta „Sremski Karlovci, stari i novi centar srpske kulture"] Milanu Mihajloviću, svakako. Srđanu Hofmanu, svakako. Ivani Trišić, neizostavno. Da li i Dejanu Despiću? Da li Vuku Kulenoviću? Sada se toga više ne sećam" (cit. prema Mikić, 2007: 13). Svakako, organizovanje festivala je podržalo i na sebe preuzelo Udruženje kompozitora Srbije, a Tribina je imala i podršku državnih institucija poput Ministarstva kulture Srbije (koje je finansiralo i dodelu Nagrade *Međunarodne tribine kompozitora*) i Skupštine grada. Ipak, važno je naglasiti da umetnost i kultura u Srbiji nakon raspada SFRJ nisu imale značajno mesto na lestvici prioriteta države. Umetnost, i posebno umetnička muzika[3] su izgubile status uslovno rečeno, državno podržavane oblasti, koji su imali u periodu socijalizma, te se njihov društveni značaj takođe umanjio. Manjak interesovanja države za određeni sektor, za posledicu je imao i manji priliv novca u tu oblast, u ovom slučaju muziku, što je uzrokovalo i umanjenje njenog značaja u srpskom društvu, te njeno pozicioniranje na margine struktura moći. O 'potisnutosti' kulture i umetničke muzike u tadašnjoj Jugoslaviji, svedoči i *Otvoreno pismo javnosti kompozitora, muzikologa i muzičkih umetnika sa prve Tribine kompozitora „Sremski Karlovci – Novi Sad"* u kome se navodi: „Ne pristajemo na izolaciju koja znači kraj svake kulture! Odbijamo da primitivni i agresivni duh lažnih mitova reprezentuje našu tradiciju kulturu i stvaralaštvo" (cit. prema: Mikić, 2007: 24). Tako se može reći

[3] U tekstu ovu sintagmu koristim kako bih razdvojila muziku komponovanu od strane kompozitora obrazovanih (uglavnom) na Fakultetu muzičke umetnosti i muzike koja se može okarakterisati zbirnim, mada problematičnim terminima poput turbo folka, tehno folka itd, odnosno muzike koja je u tom periodu bila izuzetno popularna u Srbiji, ali i izvan njenih granica.

da je u širem društvenom kontekstu, umetnička muzika imala ulogu alternativne prakse koja se odvijala u okviru državnih institucija.

Opisane društveno-političke okolnosti su svakako imale uticaja i na konkretna muzička dela, pre svega u vidu izbora tematike. Tako se u delima umetničke muzike ovog perioda mogu uočiti različite tendencije koje predstavljaju pojedinačne odgovore autora na tadašnja društveno-politička dešavanja. Tako su pojedini stvaraoci inspiraciju pronalazili u temama koje se mogu uklopiti u okvire, tada masovno rasprostranjene ideologije kojom su se propagirale teme iz nacionalne istorije ili one vezane za pravoslavnu tradiciju. Kako nacionalno i narodno predstavljaju 'oslonac' i inspiraciju muzici u Srbiji još od vremena njenog oslobođenja od turske vlasti, važno je naglasiti da postoji značajna razlika u načinu na koji je kroz istoriju ova tematika obrađivana od strane kompozitora i razumevana od strane publike, te u cilju koji je ovakvom umetnošću trebalo da bude postignut. Naime, narodne/nacionalne teme su kroz istoriju obrađivane mahom kako bi se među stanovnicima Srbije/Jugoslavije podstaklo osećanje nacionalne pripadnosti i patriotizma. Ipak, tretman ove tematike je u delima Stevana Mokranjca (1856–1914), Mihaila Vukdragovića (1900–1967) i Rajka Maksimovića (1935), na primer, potpuno različit. Takođe, s obzirom na to da su Mokranjčeva dela komponovana mahom kao obrade narodnih melodija u romantičarskom duhu buđenja nacionalne svesti, Vukdragovićeva sa sličnim ciljem, ali u okviru najčešće socrealističkkog prosedea, a Maksimovićeva sa, naročito tokom poslednje dve decenije, naglašenim religioznim aspektom, može se zaključiti i da je recepcija ovih dela bila sasvim različita. Treba napomenuti i da stvaralaštvo Rajka Maksimovića, koji je kao kompozitor bio aktivan i u vreme socijalizma, dobro ocrtava promenu u odnosu ka narodnom/nacionalnom, do koje je došlo krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog veka. Tako, na primer, 1975. godine nastaje zbirka madrigala *Iz tmine pojanje* inspirisana tekstovima nepoznatih srpskih autora iz 16. veka ili 1978. godine *Buna protiv dahija* – dela inspirisana nacionalnom istorijom i realizovana u okviru umereno modernističkog prosedea. Krajem osamdesetih godina, Maksimović se postepeno okreće religioznim temama, te stvara dela kao što su *Testamenat vladike crnogorskog P. P. Njegoša* (1986), *Pasija Svetoga kneza Lazara* (1989) ili *Iskušenje, podvig i smrt svetog*

Petra Koriškog (1994). Ovoj tematici, realizovanoj mahom umereno-modernističkim jezikom, Maksimović ostaje naklonjen do danas.

Tokom devedesetih se u tesnoj sprezi sa nacionalizmom našlo i pravoslavlje koje je u svim aspektima društvenog delovanja, više ili manje očigledno, ugrađivano u srpski nacionalni identitet, čime se, između ostalog, pravila distanca u odnosu na prethodnu vlast. Takođe, tokom poslednje decenije prošlog veka se srpskom nacionalnom identitetu pridodaju i ksenofobične i etnocentrične karakteristike koje su u velikom broju slučajeva vodile nasilju. Drugim rečima, u svetlu raspada SFRJ, biti Srbin (pravoslavac), na primer, značilo je ne-biti Hrvat (katolik), odnosno Albanac ili Bošnjak (musliman). U tom smislu se može reći da su dela poput *I niotkudu pomošti* Ivane Stefanović, *Iz istorije Vizantije* Miloša Petrovića, ili *Psaltiri vladici Petru Zimonjiću* Ivana Jevtića, izvedena u okviru Prve Međunarodne tribine kompozitora (Mikić, 2007: 30–32) svakako korespondirala sa dominantnim diskursima. Ipak, s obzirom na već opisan položaj koji je umetnička muzika imala u Srbiji, može se postaviti pitanje o dalekosežnosti uticaja koje su kompozicije naših autora imale na društvo.

U kontekstu opisanih ideoloških strujanja, opseg tema kojima su se domaći autori posvećivali, bio je izuzetno veliki. Tako se na programima Tribina mogu uočiti kompozicije čiji naslovi sugerišu 'apsolutnost' muzičkog sadržaja dela, dakle ostvarenja u kojima su autori fokusirani na određeni, specifično muzički problem. Kako u ovom periodu paralelno egzistiraju stvaralačke poetike autora različitih generacija, mogu se uočiti i različiti pristupi ovim pitanjima. U tom smislu se svakako razlikuju, na primer postmodernistički pristup Vuka Kulenovića (1946) u V kvartetu (1. Tribina), muzički jezik Vladimira Tošića (1949) u *Dualu* (2. Tribina) u kome se mogu uočiti minimalističke tehnike poput repetitivnosti kratkih motivskih fraza ili izostanka razvojnosti, modernistički prosede u okviru kog je komponovan i *Duo* (3. Tribina) Mirjane Živković (1935) i, od Kulenovićevog sasvim različit postmodernistički jezik Aleksandre Vrebalov u *Gudačkom kvartetu* (5. Tribina). Takođe, veoma je upečatljiva i široka paleta tema kojima su se autori obraćali pišući 'programska' dela. Naime, većina ovih kompozicija je inspirisana dalekim tradicijama, fantastikom ili književnim delima koje upućuju slušaoca na svetove

izuzetno udaljene od realnosti u kojoj su dela komponovana. Takva su dela poput *Abnormalnih udaraca Dogona* Zorana Erića, *Aurore Borealis* Milane Stojadinović Milić, *Slike Dorijana Greja* Jasne Veličković, *Sjaja Betelgeza ili Tajne crvenog Džina* Tatjane Milošević, *Pesama ludaka iz Čua* Miloša Zatkalika, *Ribareve čežnje* Konstantina Babića, *Akvarela* Anice Sabo, *Ohridske impresije* Aleksandra Obradovića itd. Ipak, treba napomenuti da ova podela na 'apsolutnu' i 'programsku' muziku ostaje validna samo kada su u pitanju naslovi kompozicija. Naime, najveći broj autora se, bez obzira na 'tip' naslova koji su dali kompoziciji, u njoj fokusira na neki specifično muzički aspekt. Drugim rečima, čini se da programski naslov zapravo predstavlja samo povod za kompozitore da se osvrnu na neki konkretan apsolutno-muzički aspekt. Takođe, dela apsolutnih naslova, čija muzika naizgled nema nikakvu drugu funkciju osim da bude muzika, zapravo ima sasvim jasno određen program, odnosno cilj. Naime, upravo ovo insistiranje na autonomnosti muzike, u kontekstu poslednje dve decenije u Srbiji ima cilj očuvanja elitističkog i univerzalističkog karaktera muzike, o čemu će više reči biti u narednim poglavljima ovog rada. Slična situacija je, kada su u pitanju dela izvedena na Tribini, uočljiva i u onim kompozicijama koje su izvedene nakon 2000. godine, uz upadljivo smanjenje broja dela inspirisanih srpskom nacionalnom istorijom, pravoslavnim temama itd.

Tako, ukoliko bi trebalo pronaći jedan termin kojim bi se mogla okarakterisati umetnička muzika izvođena na Tribini, sintagma preuzeta iz područja vizuelnih umetnosti – modernizam posle postmodernizma (Šuvaković, 2005: 382) – bi, čini se, bila adekvatna. Prema mišljenju Miška Šuvakovića, ovaj termin ukazuje na „višeznačno re-kreiranje statusa i funkcija visoke elitističke umetnosti" (Šuvaković, 2007: 18) što svakako jeste bio jedan od načina borbe protiv „izolacij[e] koja znači kraj svake kulture!" (cit. prema: Mikić, 2007: 24). Tako se, „usred poplave turbo-, estradne i/ili kvaziumetnosti" negovao „redukovani jezik forme, duh visoke i elitne umetnosti, okrenute, pre svega, samoj sebi, etičnost, odgovornost [...]" (Čubrilo, 1998: 26). Takođe operativan u ovom kontekstu, jeste i termin 'umereni postmodernizam' koji podrazumeva insistiranje na očuvanju nacionalnog i kulturnog identiteta, težnju ka održavanju statusa quo, i formiranju „novog *srednjeg sloja* prihvatljivih vrijednosti" (Šuvaković, 2005: 644). Dakle, većina domaćih

kompozitora se, u delima izvedenim u okviru Tribine, uprkos odabranoj tematici, zapravo fokusirala pre svega na ono autonomno muzičko, o čemu će više reči biti u narednim segmentima teksta.

Tribina kompozitora je manifestacija koja je i danas, u vreme nakon takozvanih demokratskih promena, suštinski važna za domaću muziku. Kako nakon 5. oktobra 2000. godine u Srbiji svakako jeste nastupilo izvesno poboljšanje, pre svega u pogledu uspostavljanja boljih materijalnih uslova života, treba istaći da se i položaj umetnosti u izvesnom smislu promenio na bolje. Ipak, pokazalo se da je „optimzam koji se ispoljio u masnovnim demonstracijama počeo da opada" (Čubrilo, 2011: 143), te se prva decenija 21. veka u Srbiji može okarakterisati kao vreme razočarenja u 'demokratsku revoluciju'. U ovom periodu dolazi do izrazite socijalne diferencijacije koja rezultira snažnom podelom društva na one siromašne i one bogate koji su svoj kapital akumulirali upravo tokom devedesetih godina, a koji su i nakon društveno-političkih promena ostali na pozicijama moći u okviru države. Tako se može reći da „građani/ke Srbije, zapravo, skoro dve decenije žive 'neobičnim oblikom života' koji se zove tranzicija i koji podrazumeva proces političke transformacije s jasno definisanim ciljem uključivanja u globalni kapitalistički sistem zapadne liberalne demokratije" (Čubrilo, 2011: 144). Proces tranzicije je, nakon 2000. godine podrazumevao i izvesno poboljšanje odnosa države prema različitim umetničkim praksama. Ipak, istakla bih da poboljšanje o kome govorim pre svega podrazumeva promenu od gotovo potpune nezainteresovanosti države za ovu oblast do izvesne, premda još uvek premale podrške koju, pre svega umetnička muzika može očekivati od državnih struktura. U tom smislu se može reći da se degradacija značaja muzike i njenih aktera, može uočiti i nakon pada Miloševićevog režima, što svakako jeste samo jedna od negativnih posledica potpunog kolapsa u kome se zemlja nalazila tokom poslednje decenije prošlog veka.

Za što preciznije sagledavanje položaja žena, a zatim i kompozitorki u okviru navedenog konteksta, od značaja je činjenica da „ekonomske i socijalne promene postsocijalističkih društava pogađaju žene više nego muškarce" (Kolin, 2010: 17), te da se „izbor zanimanja često [...] zasniva na nasleđenim stereotipima po kojima žene nisu u poziciji da se bave poslovima tehničke struke" (Kolin, 2010: 49). S druge

strane, važno je ukazati i na to da „tranzicije [ženama] mogu ponuditi i određene mogućnosti" (Waylen, 2007: 2), te da, premda svakako ima osnova za govor o njihovoj neravnopravnosti – pre svega na osnovu odsustva sa rukovodećih pozicija – žene nisu (bile) u potpunosti odsutne iz sfere koja se može nazvati javnom. U tom smislu, smatram da se navedene tendencije mogu uočiti i tokom poslednje decenije prošlog i prve decenije ovog veka, te da su brojni negativni stereotipi o rodnim ulogama opstali i nakon 2000. godine. Takođe, tokom poslednjih desetak godina, a zahvaljujući 'evropskom putu' koji je Srbija 'odabrala', na ovim prostorima dolazi douspostavljanja različitih mehanizama za ostvarivanje rodne ravnopravnosti preuzetih od zemalja Evropske Unije. Tako se formiraju brojna tela, ženske organzacije i donose različiti zakoni koji za cilj imaju ostvarenje ravnopravnosti žena i muškaraca.[4] Upravo u takav(e) kontkest(e) želim da pozicioniram domaće kompozitorke, koje su, uz određen broj izuzetaka, svoje školovanje započele krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog veka, a najveći deo karijere gradile upravo paralelno sa 'životom' Tribine. Kako bih jasnije predočila situaciju u kojoj se ove kompozitorke pojavljuju, ukazaću na društveno-istorijske okolnosti koje su prethodile ranije navedenim dešavanjima, te na položaj koji su žene, preciznije kompozitorke imale u okviru društva u Srbiji organizovanog po socijalističkim načelima. S tim u vezi bih želela da istaknem da nije moguće 'podeliti' razmatranje položaja žena na jasno odvojene i različite celine, te ovo pitanje posmatrati samo u kontekstu socijalizma, ili samo tokom poslednjih dvadesetak godina. U tom smislu ću u nastavku teksta pokušati da mapiram položaj žena i kompozitorki u stalno promenljivom i 'pokretnom' kontekstu srpske muzičke scene i da ukažem na uzroke i posledice određenih pojava važnih za kompozitorke u našoj zemlji.

[4] Za više informacija o mehinizmima za postizanje rodne ravnopravnosti videti: Mršević, Zorica, *Standardi i mehanizmi za postizanje rodne ravnopravnosti u demokratskim zemljama*, Beograd, OSCE, 2002, 11.

4. POLOŽAJ ŽENA U SOCIJALIZMU ILI „NE MOGU MARA I PERO IMATI ISTU PLATU, KAD JE MARA ŽENSKO“[1] I

Reči navedene u naslovu ovog segmenta teksta predstavljaju komentar Nevenke Petrić Lalić (1927–) – bivše partizanke i istaknute borkinje za ženska prava, odlikovane Partizanskom spomenicom, koja je nakon završetka rata bila politički aktivna, pre svega u oblasti borbe za rodnu ravnopravnost (Pantelić, 2011: 148). Njene reči veoma dobro pokazuju da je nakon završetka Drugog svetskog rata došlo do krupnih promena kada je u pitanju položaj žena. Tako je, prvi put u istoriji naše zemlje, ženama omogućeno da glasaju, napuste dom, zaposle se i dobiju novčanu nadoknadu za svoj rad. Ipak, čini se da taj rad u društvu nije bio podjednako cenjen kao kada su u pitanju bile njihove muške kolege.

Nakon završetka Drugog svetskog rata je, kao jedan od važnih zahteva socijalističke revolucije, a pod 'kišobranom' opšte jednakosti, postavljena i ravnopravnost između žena i muškaraca. Ipak, zvanični stav komunističkih vlasti (a u skladu sa stavovima Marksa /Karl Marx/ i Englesa /Friedrich Engels/ o ovom pitanju), bio je da je „njihov [neravnopravan] status nerazdvojiv od postojanja klasnog društva, zasnovanog na eksploataciji čoveka [muškarca] od strane čoveka [muškarca] na osnovu privatne svojine“ (cit. prema: Pejić, 2009: 23), te da će se, takozvano 'žensko pitanje' rešiti kada i problem proleterijata – sa ukidanjem klasnog društva. Neda Božinović navodi da se tokom vladavine KPJ neprestano vodila diskusija o tome da li je posebno organizovanje žena potrebno ili nije. Autorka ističe da je postojala i druga 'struja' koja se, nasuprot već navedenom stanovištu, zalagala za rešavanje pitanja neravnopravnosti žena kao zasebnog i odvojenog od borbe za ostvarivanje besklasnog društva. Tako se može reći da se „položaj žene [...] stalno poboljšavao, ali uz stalnu borbu ženskih organizacija za savlađivanje opšte ekonomske i kulturne zaostalosti i konzervativne patrijarhalne svesti, koju su ispoljavali u svakodnevnom životu i muškarci i žene“ (Božinović, 1996: 251).

Može se reći da je ubrzo nakon završetka rata, prevladao „klasni

[1] Cit. prema: Ivana Pantelić, *Partizanke kao građanke*, Beograd, Institut za savremenu isotriju, Evoluta, 2011, 148.

pristup" ženskom pitanju (Božinović, 1996: 252), podržan od strane vladajućih struktura. Tako se, uprkos većoj uključenosti žena u javne poslove, u periodu tokom, i neposredno nakon Drugog svetskog rata, već od pedesetih godina prošlog veka, može uočiti masovno otpuštanje žena i njihov (nasilni) povratak kućama, domaćinstvu i 'tradicionalno ženskim' poslovima (Božinović, 1996: 148–152). Tako, Bojana Pejić ističe da se, kao model tadašnje žene i njenog položaja u društvu, može uzeti Valentina Vladimirova Tereškova (Валентина Владиимировна Терешкова), prva žena koja je, 1963. godine, poslata u kosmos (Pejić, 2009, 23). Naime, Tereškova je, pre nego što je ponela laskavu titulu prve žene koja je poletela u svemir, radila kao radnica u tekstilnoj industriji, a zatim se, nakon što je stekla svetsku slavu, udala i rodila ćerku, te u potpunosti 'nestala' sa javne scene. Upravo činjenica da je, u jednom trenutku života, Tereškova obavljala poslove koji su podrazumevali rad sa tada najsavremenijim dostigućima tehnologije (poslove koji su smatrani 'muškim'), isticana je kao dokaz o njenoj potpunoj emancipaciji. U tom smislu, njena udaja i povlačenje iz javnog života nisu tumačeni na negativan način, kao 'korak unazad' u borbi za 'žensko pitanje', već kao prirodan nastavak života jedne prosečne 'socijalističke' žene. Takođe, kako ističe Pejić, njen izuzetan uspeh, u SSSR-u nikada nije korišćen kao „dokaz jednakosti žena u socijalizmu" (Pejić, 2009: 23), jer je, kako je već istaknuto, podrazumevano da je ženska ravnopravnost već postignuta ili da je njeno ostvarivanje neminovno u (tada se verovalo) bliskoj budućnosti.

Dobar primer opisane ambivalencije u domaćoj istoriji, jeste i rad Antifašističkog Fronta Žena (AFŽ), tačnije odnos Narodnog Fronta i Komunističke partije prema ovoj ženskoj organizaciji. Od trenutka osnivanja 1942. godine, delatnost AFŽ-a je bila usmerena na masovno opismenjavanje žena, njihovo obrazovanje i masovno zapošljavanje koje bi vodilo njihovoj konačnoj emancipaciji. U tom pogledu, AFŽ je, tokom svog rada dugog više od jedne decenije (1942–1953), postigao izuzetno važne rezultate u pogledu masovnog opismenjavanja žena, uspostavljanja pravne jednakosti sa muškarcima i promene svesti žena o njihovom mestu u društvu. Tako su, prema podacima o Predsedništvu Vlade NR Srbije iz 1948. godine, u Predsedništvu, od ukupno 65 zaposlenih, bile angažovane 33 žene, a funkcije su obavljale i u svim ministarstvima, komitetima i komisijama. Tako su, na

primer, od 10 zaposlenih u Vrhovnom sudu, 4 sudije bile žene (Pantelić, 2010: 71). Zastupljenost žena u Saveznoj Skupštini Srbije, bila je, sa današnje tačke gledišta, na zavidnom nivou, te ih je 1982. godine, u srpskom Parlamentu bilo 27,6%. Takođe, broj visoko obrazovanih žena je, od kraja rata do raspada SFRJ neprestano rastao, pa ih je u Srbiji 1961. godine bilo 24,9 %, a 1986. godine 39% sa visokom stručnom spremom (Božinović, 1996: 245).

Ipak, stapanjem AFŽ-a sa Narodnim Frontom (1950), a zatim i njegovim ukidanjem na Četvrtom kongresu AFŽJ, održanom 1953. godine, proces emancipacije žena je bio znatno usporen. S obzirom na to da posle ukidanja AFŽ-a, u SFRJ nije postojala ni jedna slična ženska organizacija koja bi se posvetila isključivo radu na rešavanju 'ženskog pitanja' i koja bi u svoje okvire mogla uključiti veliki broj žena, mnoge zakonske odredbe koje su donete u njihovu korist (poput donošenja zakona o legalizaciji abortusa iz 1974. godine), nisu imale stvarnog odjeka među širom populacijom žena. Drugim rečima, iako su žene imale sva zakonska prava koja su im omogućavala emancipaciju, nije postojala organizacija koja bi se fokusirala na konkretno sprovođenje tih zakona i promenu svesti građanki i građana SFRJ. Tako su pravnim mehanizmima neprestano suprotsravljani oni ideološki, koji su žene zadržavali u tradicionalnim okvirima. Iako su „formalno imale sva moguća prava, [...] nisu (uvek) bile dovoljno snažne da ih iskoriste" (cit. prema: Pantelić, 2010: 107). S tim u vezi je značajno naglasiti da u socijalizmu, kao ni danas, tradicionalne vrednosti ženama nisu isključivo nametane spolja, od strane muškaraca koji su imali društvenu ili političku moć. U skladu sa Altiserovim stavom da je ideologija proizvodi subjekte, ali i da subjekti održavaju određene ideološke predstave, treba naglasiti da su mnoge žene svoje uloge u društvu doživljavale upravo na tradicionalan način. Ponavljajući određene norme koje su ih činile društveno prihvatljivim, mnoge žene su se uklopile u stereotipe, potvrđujući iznova tradicionalnu raspodelu rodnih uloga. Drugim rečima, delajući u okviru patrijarhalnih[2] modela i uklapajući se u norme koje su ih činile prepoznatljivim za

[2] Termin patrijarhat se često koristi u feminističkim, ali i svakodnevnim diskursima i ima najrazličitija značenja. U daljem tekstu ću termin koristiti kako bih opisala „opštu tendenciju dominacije muškarca, koja ima svoju specifičnu formu izražavanja u različitim društvima i istorijskim kontekstima" (Papić, 1993: 317). Premda se tokom istorije značenje ovog pojma menjalo, činjenica da je označavao neku

društvo, mnoge žene su i same doprinele učvršćivanju tih normi.

Ipak, treba svakako naglasiti i to da su mnoge žene uspele da iskoriste mogućnosti koje su im bile dostupne u socijalističkom društvu, za šta primer mogu biti i brojne uspešne karijere u različitim oblastima koje su neke građanke SFRJ ostvarile. Tako su na primer, neke žene rođene pre rata, posle oslobođenja postale visoke funkcionerke i aktivne učesnice političkog života u SFRJ, premda nikada nisu obavljale funkcije koje su donosile najveći prestiž i moć. Tako, među njima svakako treba pomenuti Mitru Mirović (1912–2001), koja je nakon rata u više navrata obavljala funkciju ministarke prosvete, nauke i kulture, bila poslanica u Skupštini NR Srbije, nalazila se na čelu Agitpropa CK KP Srbije i bila jedna od dve žene članice Politbiroa CK KP Srbije (Pantelić, 2010: 133). Pored nje, značajno je navesti i Spaseniju Canu Babović (1907–1977), drugu članicu Politbiroa CK KP Srbije, između ostalog i ministarku, članicu Saveta Federacije i Saveznog odbora SUBNOR-a, te Predsedništva SR Srbije.[3]Takođe, nekadašnja Jugoslavija se mogla pohvaliti i ženama koje su uspele u drugim, tipično muškim oblastima poput sportske novinarke Milke Babović (1928) ili košarkašice Razije Mujanović (1967), da pomenem tek neke. Važno je napomenuti i uspešne karijere koje su izgradile vokalne interpretatorke poput Lole Novaković (1935), Beti Jurković (1936), Gabi Novak (1936), Radmile Karaklajić (1939), Nade Knežević (1940) itd.[4] Upravo činjenica da su se navedene one bavile sportom, prosvetom, kulturom, svetom zabave itd, svedoči i o dometima emancipacije žena u SFRJ. U tom kontekstu stalnih meandriranja između tradicionalnih uloga i težnje ka emancipaciji treba sagledati i mesto koje su kompozitorke ozbiljne muzike imale u tadašnjem društvu.

---

vrstu nadmoći muškarca je ostala nepromenjena. U tom smislu ću u daljem tekstu razmatrati i različite oblike koje je patrijarhat imao u određenim poljima ljudskog delovanja u Srbiji.

[3] Za više detalja o politički aktivnim građankama SFRJ videti: Ivana Pantelić (2011), *Partizanke kao građanke*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, Evoluta.

[4] Posebno interesantan uvid u pitanja emancipacije žena u SFRJ bi mogao proizaći iz razmatranja uloge koje su pevačice zabavnih melodija imale u tadašnjem društvu. Premda se svakako jesu probile na tržište rada u oblasti u kojoj su žene bile zastupljene i pre dolaska komunističkog režima, smatram da se ne može govoriti o njihovoj popularnosti kao o, na primer, posledici posedovanja čisto fizičke lepote.

5. POLOŽAJ KOMPOZITORKI U SOCIJALIZMU ILI „NE MOGU MARA I PERO IMATI ISTU PLATU, KAD JE MARA ŽENSKO“ II

Kao što je već napomenuto, dolazak Komunističke partije na vlast nakon Drugog svetskog rata je ženama u Srbiji (i u SFRJ) doneo mnoge povoljnosti i u velikoj meri poboljšao njihov status. Ipak, premda su mnoge zakonske mere potrebne za uspostavljanje ravnopravnosti žena donete od strane tadašnjih vlasti, u 'stvarnom životu' su ipak još uvek dominirali tradicionalni, patrijarhalni stavovi prema ženama. Ove ideje, koje su ženu vezivale za kuću i porodicu, te joj najčešće odricale sposobnost za bavljenje poslovima koji iz ovog domena izlaze, suštinski su važne za razmatranje mesta koje su žene imale u okviru umetničkih oblasti, konkretno, ozbiljne, umetničke muzike. Čini se da su upravo stereotipne predstave o ženama koje se kroz istoriju nikada nisu bavile 'apstraktnom' i 'uzvišenom' umetnošću komponovanja, onemogućile njihovo aktivno uključivanje u kompozitorske krugove. Tako, Stana Đurić Klajn još 1936. godine piše: „Dosta se raspravljalo o nedovoljnoj kreativnosti žene u oblasti muzike. Psiholozi, ženomrsci i reakcionari, naprosto su tvrdili da je ženi usled njene urođene inferiornosti uskraćena i kreativna moć, potkrepljujući to time što ženama, kojima su profesije muškaraca bile nedostupne, niko nije branio da se bave muzikom [...]“ (Đurić Klajn, 2000: 170). Drugim rečima,'situacija' koju zatičemo u tadašnjem muzičkom životu zemlje, predstavlja dobar primer snažnog funkcionisanja uvek prisutnih stereotipa o ženama o kojima je pisala i Đurić Klajn. Takođe, u skladu sa tadašnjim društvenim normama izgrađenim na osnovu naizgled neutralnih istorijskih činjenica, bilo je veoma teško da žena, od strane društva i sveta muzike, bude prepoznata kao kompozitorka.

Za primer neravnopravnosti kompozitorki u SFRJ, može se iskoristiti podatak iz tabelarnog pregleda članstva Saveza kompozitora Jugoslavije, objavljenog povodom dvadesetogodišnjice saveza (SAKOJ, 1950 – 1970). U njemu je navedeno da SAKOJ broji 448 članova i 37 članica, među kojima ih je 3 bilo iz Bosne i Hercegovine, po jedna iz Crne Gore i Slovenije, 11 iz Hrvatske, 21 iz Srbije dok iz Makedonije u SAKOJ nije bila učlanjena ni jedna žena (Milošević, 1970: 153). Takođe,

broj kompozitorki čija imena su navedena u spisku članova UKS-a iz 1965. godine, dobro pokazuje na koji način stari (ili, konkretno, predratni) stereotipi, nastavljaju svoj 'život' i nakon političkih promena. Naime, svi autori navedeni u pomenutim spiskovima članova SAKOJ-a i UKS-a, rođeni su pre, a školovani pre, ili neposredno posle Drugog svetskog rata, te je izvesno da su, kao i mnogi drugi građani zemlje, i kompozitori delili tada dominante stavove o ženama. Drugim rečima, 'promer' izveden na osnovu spiska članova UKS-a iz 1965. godine predstavlja veoma važan dokument o recidivima predratnih patrijarhalnih stavova koji, premda vremenom jesu umanjeni, do danas nisu u postpunosti nestali. Tako, za dvadesetak godina koliko je, do trenutka objavljivanja pregleda Roksande Pejović, trajala SFRJ, stereotip o ženi koja nije sposobna da komponuje nije osporen, uprkos svim zakonskim merama koje su preduzete. Takođe, čini se da je, čak i kada su žene dobile mogućnost izbora svakog željenog zanimanja, ideja o muškarcu kao idealnom stvaraocu muzike ostala netaknuta, o čemu svedoči i veoma sporo povećanje broja žena koje se aktivno bave komponovanjem.

S obzirom na to da „kulturalna značenja i funkcije muzičkog dela nisu nešto *naknadno* pripisano muzici" (Šuvaković, 2009: 10) smatram da je značajno razmotriti samu 'rodnu strukturu' Saveza kompozitora Jugoslavije, Udruženja kompozitora Srbije, te Katedre za kompoziciju i orkestraciju Muzičke akademije (kasnije Fakulteta muzičke umetnosti) u Beogradu. Dakle, kako su „kulturalna značenja" sastavni deo svakog muzičkog dela, smatram da upravo odgovor na pitanje, kog je roda osoba koja muziku stvara, daje važan uvid u karakteristike samog sveta muzike i konkretnih muzičkih ostvarenja koja u njemu postoje. Kako sam već napomenula, odnos broja članova i članica SAKOJ-a je, 1970. godine, bio izuzetno neravnopravan. Uz to, u Savez kompozitora Jugoslavije bili su primani i muzički pisci, među kojima je zastupljenost žena bila mnogo veća nego što je to bio slučaj u kompozitorskim krugovima, te je izvesno da su veći deo ukupnog broja članica SAKOJ-a činile upravo spisateljice. Kako je prikaz u monografiji, objavljenoj povodom dvadesetogodišnjice postojanja Saveza, tabelaran, nisu navedena imena članova i članica, te nisam bila u mogućnosti da pouzdano rekonstruišem tačan broj kompozitorki i muzičkih spisateljica. Ipak, iako članovi, svakako zbog njihove

brojnosti, nisu navedeni imenom i prezimenom, tačni podaci postoje u slučaju osnivačkog i rukovodećeg odbora Saveza. Tako je, za prvog predsednika izabran Stevan Hristić, a za sekretara Oskar Danon (Milošević, 1970: 9), da bi se zatim, na tri godine, na mestu predsednika smenjivali kompozitori iz svih jugoslovenskih republika.[1] Takođe, u monografiji se ženska imena mogu naći isključivo u kontekstu muzikološke i spisateljske delatnosti, premda je, primera radi, na čelu Zavoda za izdavačku delatnost kompozitora Jugoslavije, od njegovog osnivanja 1957. godine, bio Rudolf Matz (Milošević, 1970: 127). Ipak, segment monografije SAKOJ-a, posvećen muzičkom izdavaštvu, sročila je Roksanda Pejović, a na primer, poslove „urednika" kataloga *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije*, te časopisa *Zvuk*, poslove koji podrazumevaju odgovornost ali i izuzetno obiman, složen i mukotrpan rad, obavljale Milena Milosavljević Pešić, odnosno Stana Đurić Klajn. Ovo vezivanje žena za spisateljske poslove se takođe može objasniti stereotipnim stavovima o ženama kojima je „usled [...] urođene inferiornosti uskraćena i kreativna moć" (Đurić Klajn, 2000: 170), koje dakle, ne mogu da stvaraju muziku, ali mogu da je tumače.[2]

Slična situacija je uočljiva i u 'promeru' muškaraca i žena koji su se nalazili na istaknutim pozicijama u okviru UKS-a. U inicijativnom odboru, oformljenom na osnivačkoj skupštini Udruženja, održanoj 1945. godine, bili su Mihailo Vukdragović, Oskar Danon, Milenko Živković, Mihovil Logar i Stanojlo Rajičić, dok je za prvog Predsednika izabran Milenko Živković (Pejović, 1965: 60). 'Tradiciju' postavljanja muškaraca na mesto predsednika Udruženja, prekinula je tek Marija Kovač, 2004. godine. Prva i jedina kompozitorka koja se našla na čelu UKS-a bila je Ivana Stefanović (2006–2007)[3], dok je trenutno na ovoj funkciji Ivana Trišić, muzikološkinja. Treba dodati da su Ljubica Marić i Mirka Pavlović jedina dva ženska imena koja se mogu uočiti u spiskovima upravnih odbora koje je, do 1965.

---

[1] Na II kongresu saveza kompozitora Jugoslavije, održanom 1953. godine, za predsednika Saveza izabran je Matija Bravničar iz Slovenije. Zatim, 1957. godine, Slavko Zlatić iz Hrvatske, 1962. Vlastimir Nikolovski iz Makedonije, 1966. Miroslav Šipler iz Bosne i Hercegovine (Milošević, 1970: 8–64), a kako je VI kongres SAKOJ-a održan 1971. godine (godinu dana nakon objavljivanja monografije iz koje su podaci preuzeti) u Pržnom u Crnoj Gori, može se pretpostaviti da je šesti predsednik Saveza bio iz ove Jugoslovenske republike.

[2] Citat Đurić Klajn ukazuje i na stereotip koji često prati kompozitorski i muzikološki rad – prvi opisan kao kreativan a drugi kao suvoparan, posao koji zahteva operisanje brojnim podacima i činjenicama i predstavlja 'puko' i nikako kreativno tumačenje kompozicija.

[3] http://composers.rs/?page_id=338 (pristupljeno 2.7.2012.)

godine sakupila Roksanda Pejović. Obe su, naime, vršile funkciju sekretara Udruženja. (Pejović, 1965: 2–13).

Još jedan važan izvor koji predstavlja korak bliže u eventualnom upotpunjenju slike o položaju kompozitorki u tadašnjoj Srbiji, jeste i mesto koje su imale u okviru Katedre za kompoziciju i orkestraciju Muzičke akademije (kasnije Fakulteta muzičke umetnosti)[4] u Beogradu na kojoj su školovani gotovo svi stvaraoci aktivni do, ali i posle raspada SFRJ (od kojih su neki akteri muzičkog stvaralaštva i danas). Kako je ova institucija imala ključnu ulogu u obrazovanju mladih kompozitora i kompozitorki u Srbiji, jasno je da je strukturom studijskih programa, te njihovim sadržajem, Akademija u mnogome uticala na formiranje i oblikovanje stavova i kompozitorskih poetika najnovijih generacija domaćih muzičara, te na normiranje određenih načina ponašanja, mišljenja i svakako, komponovanja. Važno je istaći da su u okviru same Muzičke akademije, i u okviru muzičkog obrazovnog sistema uopšte, kompozitori zauzimali veoma visoke položaje. Tako je prvi dekan Akademije bio Stevan Hristić, da bi po završetku rata, 1945. godine, na ovo mesto bio postavljen Petar Konjović (Marinković, 2009: 61, 64). Za njima je usledio još veliki broj muškaraca koji su poneli titulu dekana ove institucije, uz važan izuzetak Darinke Matić Marović, dirigentkinje koja je ovu funkciju obavljala od 1983. do 1988. godine. Treba dodati da je među prvim profesorima angažovanim na Katedri za kompoziciju i dirigovanje mogu naći imena četiri profesorke, ali su sve predavale neki instrument – Marija Mihailović (violina), Jelica Krstić, Olga Mihailović Milošević i Stanica Botorić (klavir) (Marinković, 2009: 68).

Na mestima profesora kompozicije na Muzičkoj akademiji, radili su isključivo kompozitori rođeni pre Drugog svetskog rata – Josip Slavenski (1886–1955), Stevan Hristić (1885–1958), Marko Tajčević (1900–1984), Milenko Živković (1901–1964),

[4] Od osnivanja Muzičke akademije 1937. godine, na ovoj ustanovi je delovala Katedra za kompoziciju i dirigovanje, da bi zatim, 1959. godine, svaka od ove dve delatnosti dobila zasebnu katedru. Za više informacija o nastanku i razvoju studijskih programa na Muzičkoj akademiji videti: Соња Маринковић, „Историјат Факултета музичке уметности: развој студијских програма", у Микић, Весна, Тијана Поповић-Млађеновић (ур), Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 61–70.

Mihovil Logar, (1902–1998), Predrag Milošević (1904–1988), Stanojlo Rajičić (1910–2000), Vasilije Mokranjac (1923–1984), Enriko Josif (1924–2003), Aleksandar Obradović (1927–2001), Petar Bergamo (1930), Petar Ozgijan (1932–1979), dok su, mahom tokom osamdesetih godina prošlog veka, svoje klase dobili i Rajko Maksimović (1935), Srđan Hofman (1944), Vlastimir Trajković (1947–2017) i Zoran Erić (1950) (Peričić, 1988: 105–116). Od četiri kompozitorke navedene u spisku članova UKS-a iz 1965, Ljubica Marić je predavala harmoniju i kontrapunkt na Katedri za teorijske predmete na Muzičkoj akademiji, da bi za njom, na istu katedru, 1976. godine, došla i Mirjana Živković. Tek šest godina kasnije, 1982. godine, na ovu katedru je primljena i Anica Sabo. Mirjana Živković je, tako, bila prva kompozitorka školovana na Akademiji koja je dobila i predavačko mesto na FMU, premda ne i klasu kompozicije. Osim dve navedene autorke, u periodu od osnivanja Akademije do 1987, na ovoj instituciji je kompoziciju diplomiralo 22 studentkinje i 77 studenata (Peričić, 1988: 131–171).[5] Ovaj podatak svakako treba sagledati u kontekstu većih mogućnosti koje je socijalistička revolucija donela ženama, ali se o eventualnoj ravnopravnosti u ovom slučaju nikako ne može govoriti. Takođe, ukupan broj studenata i studentkinja kompozicije koji su diplomirali, od osnivanja Akademije, do 1987. godine, govori u prilog tvrdnji o kompozitorskom poslu kao o elitnom, poslu koji mogu obavljati samo odabrani. Kako se objavljivanje ove monografije i pedeset godina postojanja Fakulteta poklapaju sa početkom raspada SFRJ, podaci iz publikacije daju veoma dobar uvid u 'obrazovni aspekt' domaćeg sveta muzike iz perioda socijalizma. U tom smislu se ta 1987. godina pokazala kao granična, godina kojom je započeo niz promena na društveno-političkom i umetničkom planu.

Činjenica da je zastupljenost kompozitorki bila ovako mala, svakako se ne može pripisati esencijalistički shvaćenoj nesposobnosti žena da stvaraju muziku, ili lošijem kvalitetu njihovih dela. Ključnu ulogu u potiskivanju žena sa kompozitorske scene odigrali su pre svega stereotipi o rodnim ulogama prema kojima se žene

[5] U prvoj polovini šezdesetih godina prošlog veka, na Akademiju upisano još petoro studenata kompozicije (2 studentkinje i 3 studenta), ali su oni, u monografiji izdatoj povodom 50 godina Fakulteta, navedeni kao „studenti koji ili nisu nastavili školovanje na II stepenu, ili su nastavili ali nisu diplomirali zaključno sa školskom 1986/1987. godinom" (Peričić, 1988: 118). S obzirom na to da su svi upisali studije tokom šezdesetih, mogućnost da su 1987. godine još uvek studirali, izuzetno je mala.

vezuju za takozvanu privatnu sferu, domaćinstvo i porodicu, a o kojima je bilo reči u prethodnom segmentu rada. Takođe, s obzirom na to da su karakteristike umetnosti i muzike bile, manje ili više jasno sugerisane od strane vladajućih struktura, te da je umetnost imala veliki značaj u posleratnoj 'obnovi i izgradnji' zemlje i uspostavljanju i održavanju vladajućih ideologija, broj žena koje su se izborile za položaj na visokim funkcionerskim položajima tadašnjeg sveta muzike, bio je izuzetno mali. Važno je napomenuti da se brojna ženska imena mogu naći među izvođačima, što je svakako tradicija očuvana iz prethodnog, međuratnog (a i ranijih) perioda. S tim u vezi, podvukla bih i činjenicu da su kompozitorke u okviru Muzičke akademije, odnosno Fakulteta muzičke umetnosti bile zaposlene isključivo kao profesorke teorijskih predmeta, što je praksa koja se zadržala do današnjih dana uz važnu napomenu da je trenutno, na Katedri za kompoziciju i orkestraciju, zaposlen određen (i čini se, rastući) broj kompozitorki, o čemu će više reči biti u nastavku teksta.

6. *MEĐUNARODNA TRIBINA KOMPOZITORKI?* MESTO DOMAĆIH KOMPOZITORKI U OKVIRU TRIBINE

Podatak koji veoma dobro ilustruje promene do kojih je došlo 1990. godine, jeste taj da je 1986. godine, u republičkoj skupštini Srbije bilo 23,5 % žena od ukupnog broja zaposlenih, dok se njihov broj, 1990. godine smanjio na 1,6 %. Ovaj izuzetan pad broja poslanica svedoči i o drastičnoj promeni u svesti, pre svega vladajućih struktura o mestu žene u društvu. Tako je, zajedno sa već pominjanim povratkom tradicionalnim vrednostima, došlo i do ponovnog uspostavljanja apsolutne diminacije patrijarhalnih načela te veličanja stereotipnih prikaza žene kao majke, domaćice, supruge. Ipak, ovaj period je ženama ponudio i neke druge mogućnosti o čemu svedoči i domaća kompozitorska scena.

Kako je takođe već rečeno, u ovom vremenu krize se može uočiti sve veća zastupljenost kompozitorki koje diplomiraju na Odseku za kompoziciju i orkestraciju FMU, te onih čija se dela izvode u okviru Tribine. Smatram da se ova 'pojava' pre svega može objasniti pozitivnim pravnim koracima koji su vodili ka emancipaciji žena, a koji su učinjeni pre raspada SFRJ. Naime, s obzirom na to da su kompozitorke koje su diplomirale tokom osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka mahom rođene u vremenu kada se mnogo više pažnje obraćalo na postizanje ravnopravnosti žena, izvesno je da su (kompozitorke) bile u mnogo manjoj meri opterećene sterotipima o tradicionalnoj ulozi žene u društvu. U tom smislu je proklamovana jednakost koja je postojala u socijalizmu, imala važnu ulogu i izboru zanimanja ovih autorki, ali ne i u njihovom kasnijem zapošljavanju i građenju karijere. S druge strane, treba pomenuti još jedan stereotip, prisutan pre svega u buržoaskom društvu – po kome je 'lepo' da se žene bave umetnošću – a koji je zasigurno imao, i još uvek ima, značajan uticaj na izbor profesije kod žena.[1] Pozitivne mere preduzete radi postizanja emancipacije svakako su doprinele i 'uzdizanju' autorki na visoki profesionalni nivo. U tom smislu su dragoceni navodi Stane Đurić Klajn koja piše da „dok su muškarci, ne samo po nagonu svoga talenta

[1] O izuzetnoj prisutnosti ovog stereotipa kroz istoriju, govori i činjenica o klaviru kao 'statusnom simbolu' bogatih porodica, na primer, te veliki broj žena izvođača koji se može uočiti i u Srbiji.

nego i po ekonomski uslovljenoj potrebi radili na muzici profesionalno i tako imali potrebu većeg usavršavanja i mogućnost jačeg isticanja, dotle je žena imućnijih slojeva, i kao izvođač i kao stvaralac ostala diletant ..." (Đurić Klajn, 2000: 171). Naime, autorka primećuje još jednu činjenicu važnu za povećanje broja žena muzičkih profesionalaca – promenu u društvenoj i klasnoj strukturi koju je donela socijalistička revolucija. Jednake mogućnosti u izboru zanimanja, te prava na jednako obrazovanje omogućili su školovanje kompozitorki po najvišim svetskim standardima, što je i doprinelo i njihovom izlasku iz sfere privatnog.

Treba pomenuti još jedan aspekt društveno-političke situacije koji je zasigurno uticao na povećanje broja kompozitorki na našoj muzičkoj sceni. Naime, kako je već istaknuto na početku teksta, može se reći da, za većinu žena, period tranzicije i krize ima teže posledice nego za muškarce, te žene lakše gube posao i svoje mesto češće nalaze u okviru tzv. sive ekonomije (Kolin, 2010: 17–23). One takođe češće obavljaju poslove vezane za kulturu i obrazovanje, što su profesije koje bivaju češće 'zanemarivane' od strane vladajućih režima. S tim u vezi smatram da se, s obzirom na to da, kako navodi Fuko, moć uvek rezulitra nekom vrstom otpora, Tribina kompozitora može videti upravo kao rezultat delovanja moći na sferu umetničke muzike, te da osnivanje ovog festivala govori u prilog Fukoovoj tezi da moć ima i stvaralačke potencijale, a da njeno delovanje nije u potpunosti negativno. Dakle, kako su danas aktuelne kompozitorke građene kao subjekti upravo u okviru iscrtanih odnosa moći, njihov položaj u okviru domaće muzičke scene ću posmatrati između nezavidnog položaja u kome se nalazi(la) umetnička muzika i činjenice da svaka vrsta marginalizacije omogućava i delovanje, tj. otpor.

Važno je istaći da je položaj kompozitorki u okviru Tribine dobar pokazatelj činjenice da, premda jesu postojale veće mogućnosti za njihovo školovanje, situacija u zemilji nije bila ni izbliza tako povoljna kada je u pitanju bilo njihovo zapošljavanje, izgradnja karijere, profesionalnog ugleda, itd. Naime, kako će se pokazati u daljem tekstu, kompozitorke su svoje zaposlenje najčešće nalazile na Katedri za muzičku teoriju/opštu muzičku pedagogiju FMU, u inostranstvu, ili u različitim muzičkim školama kao profesorke teorijskih predmeta. Tako je tek 2003. godine Isidora Žebeljan postala prva kompozitorka zaposlena na Katedri za

kompoziciju i orkestraciju FMU koja je dobila svoju klasu kompozicije.

Od prve Tribine, održane 1992. godine u Sremskim Karlovcima i Novom Sadu do dvadesete, održane 2011. godine, na ovom festivalu su izvedena dela 40 domaćih kompozitorki i 56 kompozitora.[2] Dakle, uočljiv je relativno približan broj kompozitora i kompozitorki čija su dela izvedena, premda je broj kompozitora ipak veći. Sličan zaključak se može izvući i na osnovu uvida u zastupljenost kompozitorki na pojedinačnim manifestacijama. Osetno približavanje broja autora i autorki može se uočiti nakon 2000. godine, uz važnu napomenu da su u toj 'godini promena', na IX Tribini kompozitora izvedena dela samo tri kompozitorke i (čak) 11 kompozitora. Ipak, premda vredna pomena, ova činjenica se svakako ne može smatrati ključnom za pitanje kojim se u radu bavim. Povećanje broja kompozitorki se nakon 2000. godine može smatrati posledicom 'rada' stereotipa o ženama o kojima je već bilo reči, a koji su se posebno jako ispoljili tokom devedesetih godina prošlog veka. Tome u prilog govori i činjenica da, prema podacima iz 2008. godine, „na fakultetima društvenih nauka i umetničkim fakultetima preovlađuju studentkinje sa približno 65% [...] dok na tehničkim fakultetima studentkinje učestvuju sa 25%" (Kolin, 2010: 49). U tom smislu se može povući paralela između statusa koji određena oblast ima u društvu i zastupljenosti žena u njoj. Tako je u literaturi primetno stalno pozicioniranje umetničkih zanimanja na niže pozicije društvene lestvice i paralelno isticanje većeg broja žena u ovim oblastima, u odnosu na, na primer, oblast tehničkih nauke, politike, ekonomije, itd. Ovaj odnos feminističkih istraživačica prema zastupljenosti žena u određenim oblastima se simptomatičan je i važan za temu kojom se bavim, s obzirom na to da govori u prilog nepovoljnom mestu koje umetnost i kultura imaju u društvu, te ukazuju na vezu te čijenice i pitanja (ne)ravnopravnosti žena. Drugim rečima, može se zaključiti da su žene više okrenute izboru zanimanja u okviru oblasti ljudskog delovanja koje imaju manji značaj u određenom društvu, te samim tim nude manje mogućnosti za sticanje prestiža i dolazak na poziciju moći. Naglo povećanje broja žena koje se u poslednje dve

[2] Godina 2011. je navedena kao granična budući da je rad napisan 2012. godine. Imajući u vidu i narednih šest tribina, održanih do 2017. godine, može se zaključiti da nije došlo do bitnije promene u odnosu kompozitora i kopozitorki, te se zaključci doneseni u ovom radu i dalje mogu smatrati aktuelnim.

decenije odlučuju za kompozitorski poziv može se dakle objasniti fenomenom feminizacije profesije. Naime, u različitim oblastima je uočeno da kada „društveni status profesije opada, muškarci je napuštaju, raste broj žena u datoj profesiji, ona dalje gubi ne samo društveni status već [...] i ekonomsku snagu" (Popović, 2009: 684).

Promene u rodnoj strukturi određenih profesija uslovljene su i izuzetno velikim brojem obrazovanih ljudi koji je u poslednjoj deceniji prošlog veka napustio zemlju, što je pojava koja je obeležila i domaću muzičku scenu. Tako se kompozitorska profesija koja je, čini se oduvek bila rezervisana za muškarce, iznenada otvorila i njihovim koleginicama.[3] Istakla bih dakle, da ne smatram da se status koji umetnička muzika ima u Srbiji može objasniti velikom zastupljenošću žena, već da je situacija upravo obrnuta. U tom smislu bih ponovila da „tranzicije [ženama] mogu ponuditi i određene mogućnosti" (Waylen, 2007: 2), što se može jasno uočiti i na polju umetničke muzke i njenih stvaralaca. U tom smislu, izjednačavanje broja žena i muškaraca koji se bave kompozitorskim poslom treba videti isključivo kao pozitivnu promenu u pravcu postizanja ravnopravnosti koja može nuditi potencijal za iniciranje promene položaja koji umetnost i muzika imaju u Srbiji. Ipak, treba dodati i da se činjenica da je direktan povod za uključenje žena u kompozitorsku profesiju bila kriza u kojoj se Srbija našla, nikako ne može smatrati pozitivnom.

Može se reći da je Tribina umnogome pomogla razvoj, a zatim i afirmaciju domaćih kompozitorki na našoj muzičkoj sceni. U tom smislu, treba istaći da su tokom prvih deset godina, na Tribini bila zastupljenija dela muških autora, premda su im se kompozitorke po broju sve više približavale. Tako se u programu prve Tribine na primer, mogu naći dela 24 domaća kompozitora i 13 kompozitorki. Među autorima čija su dela izvedena na prvoj Tribini, ima i onih, poput na pimer Mihovila Logara ili Zlatana Vaude, koji su bili i aktivni članovi SAKOJ-a i važne akteri domaće muzičke scene u periodu socijalizma. Takođe, izvedena su i dela tadašnje 'srednje' generacije kompozitora među kojima su bili i inicijatori Tribine –

[3] Slična situacija se u Srbiji može uočiti i, na primer, u oblasti veterinarske medicine, te prirodnih nauka poput fizike, farmacije itd. (Popović, 2005: 128)

Milan Mihajlović, Ivana Stefanović i Srđan Hofman, te ostvarenja tada najmlađih autorki poput Milice Paranosić, Ane Mihajlović i Tatjane Milošević (kasnije udate Mijanović). U tom smislu, prve godine Tribine svedoče o prelomnom trenutku u kome aktivno stvaraju kompozitori čije su karijere bile na vrhuncu tokom socijalizma, ali i oni čije će vreme tek doći. Kako bi se stekao bolji uvid u zastupljenost domaćih autora i autorki na Tribini, u tabeli jedan je predstavljen pregled broja domaćih, ali i kompozitorki i kompozitora na prvih devet Tribina, održanih od 1992 – 2000. godine.

Tabela 1, zastupljenost kompozitorki i kompozitora na *Međunarodnoj tribini kompozitora* u periodu od 1992–2000. godine[4]

Redni broj tribine	Broj kompozitorki		Broj kompozitora	
	domaće	strane	domaći	strani
Prva *Međunarodna tribina kompozitora,* 1992.	13	0	23	13
Druga *Međunarodna tribina kompozitora,* 1993.	12	2	22	8
Treća *Međunarodna tribina kompozitora* 1994.	8	2	23	21
Četvrta *Međunarodna tribina kompozitora,* 1995.	7	2	18	18
Peta *Međunarodna tribina kompozitora,* 1996.	9	2	16	35
Šesta *Međunarodna tribina kompozitora,* 1997.	6	3	18	26
Sedma *Međunarodna tribina kompozitora,* 1998.	5	2	16	27
Osma *Međunarodna*	4	/	0 (ova	/

[4] U ukupan broj stranih kompozitora nisu uključeni klasici, poput Debisija (Debussy), Veberna (Webern), Ksenakisa (Xenakis) i drugih autora čija su dela izvođena na pojedinim Tribinama. Ipak, treba primetiti da su u slučaju kada su izvođena dela kompozitora koji već predstavljaju deo zapadnoevropskog muzičkog kanona, u pitanju uvek bila ostvarenja muškaraca.

tribina kompozitora, 1999.			Tribina nije održana u celosti)	
Deveta *Međunarodna tribina kompozitora,* 2000.	3	1	11	25

Premda se broj domaćih kompozitorki čija su dela izvedena na Tribini vremenom povećavao, taj rast ni u kom slučaju nije bio pravolinijski te ih je, na primer, 1992. godine bilo trinaest, 1993, dvanaest, da bi njihov broj 1998. godine opao na svega pet. Ukupno uzev, broj kompozitorki je tokom ove decenije uvek bio manji od broja kompozitora. Ipak, uprkos evidentno većem broju kompozitora čija su dela izvođena na Tribini, važno je podvući da je broj aktivnih kompozitorki izuzetno porastao u odnosu na period socijalizma. Takođe, treba istaći i činjenicu da najveći broj ovih kompozitorki još uvek aktivno stvara, bilo u zemlji ili u inostranstvu. Kada se navedeni brojevi uporede sa brojem stranih autorki čija su dela izvođena na Tribini, velika zastupljenost domaćih kompozitorki čini se mnogo značajnijom. U tom smislu se može pretpostaviti da je izuzetno mali broj kompozitorki iz inostranstva posledica stereotipa o kompozitorima koji su, čini se, još uvek dominantni u drugim zemljama sveta (pre svega Evrope, Japana i SAD), te na žalost, boljeg društvenog statusa koji u njima umetnička muzika ima.

Nakon 2000. godine, broj domaćih i stranih kompozitorki čija su dela izvedena na Tribini, nastavlja da se povećava, iako je, kada su u pitanju strani stvaraoci, broj kompozitora uvek radikalno veći od broja kompozitorki. U tabeli 2 je prikazan broj kompozitorki u periodu od 2001. godine do poslednje Tribine, održane prošle godine.

Tabela 2, zastupljnost kompozitorki i kompozitora na *Međunarodnoj tribini kompozitora* u periodu od 2001–2011. godine

Redni broj tribine	Broj kompozitorki		Broj kompozitora	
	domaće	strane	domaći	Strani
Deseta *Međunarodna tribina kompozitora,*2001.	11	2	20	14
Jedanaesta *Međunarodna tribina kompozitora*, 2002.	10	6	12	10
Dvanaesta *Međunarodna tribina kompozitor*, 2003.	**7**	5	4	12
Trinaesta *Međunarodna tribina kompozitora*, 2004.	**5**	2	2	15
Četrnaesta *Međunarodna tribina kompozitora*, 2005.	6	1	9	10
Petnaesta *Međunarodna tribina kompozitora*, 2006.	6	2	9	15
Šesnaesta *Međunarodna tribina kompozitora*, 2007.	16	0	22	6
Sedamnaesta*Međunarodna tribina kompozitora*, 2008.	16	12	18	16
Osamnaesta *Međunarodna tribina kompozitora*, 2009.	**13**	7	8	24
Devetnaesta *Međunarodna tribina kompozitora*, 2010.	**15**	1	14	11
Dvadeseta *Međunarodna tribina kompozitora*, 2011.	9	5	13	12

Tako su na šesnaestoj i sedamnaestoj Tribini (2007. i 2008. godine) izvedena dela čak 16 domaćih kompozitorki, što je njihova najveća zastupljenost od osnivanja festivala.

Takođe, tokom poslednje decenije se u više navrata dešavalo da su kompozitorke nešto zastupljenije u programu Tribina, premda njihov broj nikada nije bio drastično veći od broja kompozitora. Tako su se na dvanaestoj, trinaestoj, osamnaestoj i devetnaestoj Tribini pokazali (zakasneli) učinci socijalističke emancipacije, i mogućnosti koje nosi (još-)uvek-aktuelna tranzicija u Srbiji.

Još jedan pokazatelj mesta koje kompozitorke imaju u okviru Tribine jeste i Nagrada *Mokranjac*, najznačajnija nagrada za muzičko stvaralaštvo u domaćem svetu muzike koju dodeljuju Udruženje kompozitora Srbije i sponzor Nagrade, a na predlog stručnog žirija Udruženja kompozitora Srbije. Kako je navedeno u pravilniku, „nagrada se dodeljuje za muzičko delo bez ograničenja u žanru, izvođačkom sastavu i trajanju, koje je prvi put javno izvedeno, odnosno (za radiofonska dela) zvučno prikazano preko medija, u prethodnoj kalendarskoj godini".[5] Takođe, moguće je da isti autor dobije nagradu više puta, što je bio slučaj sa Zoranom Erićem, te da nagrada ne bude dodeljena, što je bila odluka stručnog žirija 1995, 1998, 2000. i 2006. godine. Među dobitnicima Mokranjčeve nagrade su: osam kompozitora (Eriću je nagrada dodeljena tri puta) i pet kompozitorki, što je 'promer' za koji se može reći da odgovara ukupnom odnosu broja autora i autorki zastupljenih na Tribini. Tako, prva nagrada je 1993. godine dodeljena Milanu Mihajloviću za kompoziciju *Memento*, a zatim i Vlastimiru Trajkoviću (1994, *Koncert za klavir i orkestar u B-duru*), Zoranu Eriću (1997, *Oberon*, koncert za flautu i instrumentalni ansambl; 2001, *Šest scena – komentara* za tri violine i gudački orkestar; 2008, *Sedam pogleda u nebo* za gudački sekstet), Ivanu Jevtiću (1999, *Divertimento* za dva violončela i gudače), Ivanu Brkljačiću (2004, *Kada se sedam puta digne zavesa*, za simfonijski orkestar), Dejanu Despiću (2005, *Diptih* op. 166 za engleski rog i kamerni orkestar) i Srđanu Hofmanu (2010, *Gledajući u Ogledala Aniša Kapura* za dve harfe i procesore zvuka). Prva autorka kojoj je dodeljena *Mokranjčeva* nagrada bila je Ljubica Marić koja je nagradu dobila 1996. godine za Klavirski trio *Torzo*. Ona je ujedno i jedina kompozitorka nagrađena devedesetih godina prošlog veka, što govori u prilog činjenici da, uprkos većoj zastupljenosti kompozitorki u ovom periodu, do njihove potpunije afirmacije dolazi tek nakon dvehiljadite godine. Nakon Ljubice

[5] http://composers.rs/?page_id=367 (pristupljeno 8.7.2012)

Marić, 2002. i 2003. godine su nagrađene dve opere iz pera naših autorki – *Narcis i Eho* Aleksandre Đorđević (2002) i *Zora D* Isidore Žebeljan (2003).[6] Godine 2007, nagrada je dodeljena Ivani Stefanović za delo *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni – novi prilozi za Hansa Kristijana Andersena* za flautu i gudački orkestar, a 2009. godine Aleksandri Vrebalov za kompoziciju *Stanice* za vokalne soliste, hor i orkestar.

Do sličnih zaključaka se može doći i na osnovu uvida u dobitnike Nagrade Međunarodne tribine kompozitora koja se, na inicijativu Ministarstva kulture Republike Srbije, dodeljivala od 1992. do 1998. godine. Tako je u ovom periodu nagrađeno devet kompozitora i pet kompozitorki, a neki od autora, poput Milane Stojadinović Milić, Srđana Hofmana, Milana Mihajlovića, Slavka Šuklara i Dejana Despića, nagrađivani su više puta. Prve nagrade dodeljene trojici kompozitora – Milanu Mihajloviću (1992, *Eine Kleine Trauer Musik*; 1997, *Silenzio*), Srđanu Hofmanu (1994, *Musica Concertante*; 1995, *Znakovi*) i Vladanu Radovanoviću (1998, *Sazvežđa*) – i dvema kompozitorkama – Ivani Stefanović (1993, *Četiri noćna zapisa*) i Ljubici Marić (1996, *Torzo*). Osim ovih autora, nagrađivani su i Tatjana Milošević, Isidora Žebeljan, Vuk Kulenović, Goran Kapetanović, Vlastimir Trajković i Miloš Zatkalik.

Premda sam broj kompozitorki zastupljenih na Tribini (u okviru programa, dodeljenih nagrada itd.) govori mnogo o njihovom položaju u okviru domaće muzičke scene, potrebno je razmotriti i konkretna mesta koja one zauzimaju u okviru institucija i struktura moći u Srbiji.Time će se prethodno tabelarno prikazani brojevi kontekstualizovati, što će omogućiti prezicnije izvođenje zaključaka u vezi sa temom kojom se bavim.

---

[6] Važno je uočiti i činjenicu da su tokom poslednje decenije mnoge naše kompozitorke pisale operu koja je kao žanr bila donekle zapostavljena u našoj muzičkoj tradiciji. Među operskim ostvarenjima naših kompozitorki mogu se naći i već pomenute opere *Narcis i Eho* Aleksandre Đorđević i *Zoru D* Isidore Žebeljan, koja je komponovala i *Simona Izabranika, Maratonce* i *Sve glave i devojku*, te *Spoiled Show* Milice Paranosić, *Mozart, Luster, Lustik ili deset komada s pevanjem nalik operi* i *Balkan Panic* muzička instalacija-opera za poneti Irene Popović, *Mileva* Aleksandre Vrebalov, *Ko je ubio proncezu Mond* Tatjane Milošević i *Petrograd* Branke Popović. Premda se svakako ne može govoriti o svojevrsnom 'ženskom senzibilitetu' koji omogućava našim kompozitorkama da budu naklonjenije ovom žanru, smatram da veliki broj kompozitorki koje u poslednje vreme stvaraju opere nije slučajnost. Naime, čini se da se i u ovom slučaju može govoriti o 'popunjavanju prostora' koji više ne nude prestiž i ugled. S obzirom na položaj koji umetnička muzika ima u Srbiji, a o kome je već bilo reči, te zahvaljujući činjenici da su za postavku operskog dela potrebna velika, ne samo novčana, sredstva može se reći da komponovanje opere svakako nije izuzetno isplativ posao. Ipak, kao što je to slučaj sa kompozitorkama, smatram da i u slučaju opera ova činjenica treba biti posmatrana kao pozitivna. Naime, opere komponovane od strane kompozitorki zaista predstavljaju izuzetno vredna ostvarenja i značajan su doprinos našoj muzičkoj tradiciji.

7. WHERE HAVE ALL THE WOMEN GONE? – DOMAĆE KOMPOZITORKE U INSTITUCIJAMA

Međunarodna tribina kompozitora okupila je tokom svog trajanja oko stotinak kompozitora i kompozitorki iz naše zemlje. Imena jednog dela ovih autora su se u programskim knjižicama pojavila svega jednom ili dva puta, dok su pojedina gotovo stalno prisutna. Zbog toga ću se u ovom trenutku fokusirati na one kompozitorke čija su dela izvođena u više navrata u okviru Tribine, te na njihovo mesto u okviru institucija i struktura moći.

Pre svega, treba naglasiti da su mnogi naši najistaknutiji autori svoje zaposlenje našli u okviru Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Tako je na Katedri za kompoziciju i orkestraciju, koja ima visoko mesto u polju moći domaćeg sveta muzike, broj kompozitora i kompozitorki koji imaju svoje klase kompozicije izjednačen[1] – Isidora Žebeljan, Tatjana Milošević Mijanović, Svetlana Savić, Zoran Erić, Srđan Hofman i Vlastimir Trajković – a na Katedri su odskora zaposleni i asistentkinja Branka Popović, te asistent Dragan Latinčić. Ipak, značajno je naglasiti da Erić, Hofman i Trajković imaju zvanje redovnog profesora, dok među kompozitorkama najviše zvanje ima Žebeljan – vanredni profesor. Ova činjenica je naravno povezana sa godištem autora, te godinama koje su proveli kao zaposleni na Fakultetu, ali svedoči i o tome da je prva kompozitorka svoju klasu dobila tek 2003. godine. Drugim rečima, tek tada su se stvorili uslovi da jedna žena bude prepoznata kao predavačica koja će uticati na obrazovanje najmlađih generacija naših stvaralaca. Takođe, u okviru same Katedre za kompoziciju i orkestraciju, Erić i Hofman obavljaju funkcije šefa Katedre, odnosno šefa Veća odseka, dok je funkcija sekretara (sekretarke) Katedre dodeljena Svetlani Savić. Tako se može reći da je raspodela moći u okviru samog odseka ostala nepromenjena, uprkos izjednačenom broju muških i ženskih članova. Ipak, ovakva 'raspodela snaga' primetna je tek od 2007. godine, dakle, 70 godina nakon osnivanja Muzičke akademije, kada su Milošević Mijanović i Savić napredovale u zvanje docenta. Važno je naglasiti da su, od

[1] Podaci izneti u ovom delu teksta su bili aktuelni 2012. godine. Struktura katedre se u međuvremenu promenila, i svakako će se u budućnosti dalje menjati. Aktuelni podaci, dostupni su na sajtu Fakulteta muzičke umetnosti http://www.fmu.bg.ac.rs/katedra_za_kompoziciju_i_orkestraciju.php

trenutka osnivanja FMU, Katedru za kompoziciju i orkestraciju činili isključivo muškarci, uz važan izuzetak Ingeborg Bugarinović koja je na ovoj Katedri provela tri godine (od 1980–1983) kao asistent-pripravnik za kompoziciju (Peričić, 1988: 106).

Jedan broj naših muzičkih stvaralaca je deo svoje karijere posvetio muzičkoj teoriji. Tako je prva naša afirmisana kompozitorka, Ljubica Marić, od 1945–1968. godine predavala kontrapunkt na Katedri za muzičku teoriju FMU. Marić je takođe bila i prva kompozitorka zaposlena u okviru ove ustanove. Zatim je, tek 1976. godine na istoj katedri zaposlena i Mirjana Živković, 1982. godine Anica Sabo, te 1984. godine Katarina Miljković, koja je zatim svoju karijeru nastavila u inostranstvu. Danas su na Katedri za muzičku teoriju pored Sabo, zaposlene i Milana Stojadinović Milić i Dragana Jovanović. Važno je naglasiti da je na istoj katedri veći broj kompozitora nego kompozitorki – pored navedene tri autorke tu su i Miloš Zatkalik, Ivan Brkljačić, Slobodan Raicki, Vladimir Tošić, Zoran Božanić i Predrag Repanić. Takođe, funkciju šefa Katedre vrši Zatkalik, šefa Veća odseka muzikološkinja Ana Stefanović, dok je sekretar Katedre, Ivan Brkljačić. Na istoj katedri su bili zaposleni i Dejan Despić, Konstantin Babić, Vlastimir Peričić, Berislav Popović, Milutin Radenković itd, što ukazuje na činjenicu da je institucionalna moć sveta muzike u Srbiji još uvek koncentrisana upravo oko muškaraca kompozitora.[2]

Kako je u prethodnom delu teksta već bilo reči o rodnoj strukturi Udruženja kompozitora Srbije, ovom prilikom te podatke neću ponavljati. U prilog ranije iznesenim tvrdnjama bih navela i podatak da su aktuelni članovi Upravnog odbora UKS-a Milan Mihajlović, Ivana Stefanović, Miloš Zatkalik, Milorad Marinković, Tijana Popović-Mlađenović, Snežana Nikolajević, te Rade Radivojević, Jovan Maljoković, Vladimir Graić i Srđan Marjanović.[3] Drugim rečima, samo je jedna kompozitorka članica Upravnog odbora, pored tri kompozitora ozbiljne muzike, četiri kompozotra iz sekcije džez i zabavne muzike i dve spisateljice.

Veliki broj autora čija su dela izvedena na Tribini je tokom prethodne dve decenije napustilo zemlju i karijeru nastavilo u inostranstvu. Brojni stvaraoci su se tako usavršavali u zemljama zapadne Evrope i Amerike, a jedan broj je stalno promenio

[2] Kao i u slučaju katedre za kompoziciju, i katedra za muzičku teoriju u trenutku objavljivanja izgleda drugačije. http://www.fmu.bg.ac.rs/katedra_za_muzicku_teoriju.php

[3] http://composers.rs/?page_id=2409 (pristupljeno 23.8.2012.)

svoje mesto prebivališta. U tom smislu, veliki broj kompozitorki čije je stvaralaštvo od izuzetnog značaja za svet muzike u Srbiji, svoje doprinose daje iz inostranstva. Kako je već naglašeno, ova činjenica je svakako povezana sa nepovoljnim društveno-političkim okolnostima u kojima se zemlja nalazi, a usled kojih je izuzetno veliki broj univerzitetski obrazovanih stručnjaka napustio Srbiju.Tako su se u SAD preselile Katarina Miljković (1959), Nataša Bogojević (1966), Milica Paranosić(1968) i Aleksandra Vrebalov (1970). Katarina Miljković se u Boston preselila još 1992. godine, a na Konzervatorijumu za Muziku u Novoj Engleskoj, na kom je stekla zvanje doktora, zaposlena je od 1996. godine,[4] dok je Bogojević, nakon završetka studija u klasi prof. Srđana Hofmana, bila zaposlena kao asistent-pripravnik na Katedri za kompoziciju FMU, da bi 2003. godine nastavila karijeru kao profesorka kompozicije na Univerzitetu De Paul u Čikagu.[5] Napustivši radno mesto asistenta na Katedri za teorijske predmete, Milica Paranosić je magistrirala na Džulijardu (Julliard School), i u ovoj ustanovi nastavila da predaje muzičku tehnologiju,[6] a Aleksandra Vrebalov je, nakon završenih osnovnih studija u Novom Sadu (u klasi Miroslava Štatkića) doktorske studije završila na Univerzitetu u Mičigenu, dok je trenutno zaposlena u Njujorku. Milica Đorđević (1984) je, po završetku studija u klasi Isidore Žebeljan postdiplomske studije nastavila u Strazburu, a danas živi i radi u Berlinu. Na tlu severne Amerike, u Kanadi, trenutno stvara i Svetlana Maksimović (1948) koja je, nakon završenih studija kompozicije u klasi Vasilija Mokranjca, doktorirala kompoziciju na Univerzitetu u Torontu. U zemljama sevezorapadne Evrope su svoje mesto pronašle i Ana Mihajlović (1968), Teodora Stepančić (1982), Svetlana Maraš (1985) i Jasna Veličković (1974). Mihajlović je, nakon završenih studija kompozicije na FMU u klasi Zorana Erića, napustila mesto asistenta na Kateri za teorijske predmete i školovanje nastavila u klasi Luja Andrisena (Louis Andriessen) na Kraljevskom Konzervatorijumu u Holandiji, gde i danas živi i stvara. Na istom konzervatorijumu je, takođe u klasi Andrisena, magistarske studije završila i Jasna Veličković, koja se u Holandiju preselila 2001. godine, dok je Teodora Stepančić diplomu osnovnih i master studija kompozicije stekla u Hagu.Svetlana

[4] http://katarina-miljkovic.net/front/bio (pristupljeno 23.8.2012.)
[5] http://composers.rs/?page_id=2229 (pristupljeno 23.8.2012.)
[6] http://www.milicaparanosic.com/ (pristupljeno 23.8.2012.)

Maraš je po završetku studija na FMU u Beogradu, stekla zvanje mastera u oblasti novih medija na Univerzitetu u Helsinkiju. Među ovim kompozitorkama svakako treba pomenuti i Ivanu Stefanović (1948) koja je, po završetku studija u klasi Enrika Josifa, usavršavanje nastavila na IRCAM-u, u klasi Žilbera Amija (Gilbert Amy). Premda nikada nije imala svoju klasu kompozicije na FMU, Stefanović je radila kao direktorka programa za kulturu u Fondu Centra za demokratiju, Umetnička direktorka BEMUS-a i, što je posebno važno, državna sekretarka u Ministarstvu kulture.

Navedeni podaci svedoče pre svega o činjenici da, uprkos tome što su dela naših kompozitorki veoma zastupljena u okviru najznačajnije smotre domaćeg kompozitorskog stvaralaštva, njihov položaj u okviru domaćeg sveta muzike (još uvek) nije srazmeran njihovoj brojnosti. U prilog ovoj tvrdnji posebno govori i veliki broj naših autorki koje rade u inostranstvu, te nesrazmeran broj kompozitorki i kompozitora zaposlenih na Katedri za muzičku teoriju FMU. S druge strane, treba posebno podvući da njihov jednak broj na Katedri za kompoziciju i orkestraciju iste ustanove predstavlja izuzetno pozitivan pomak ka 'osvajanju'izvesnih pozicija moći. Kako bih temeljnije rasvetilila mesto kompozitorki na našoj muzičkoj sceni, razmotriću i ideološke mehanizmekoji funkcionišu unutar ovih institucija, a koji se pre svega odnose muziku koji stvaraju naši autori.

DRUGI DEO

8. U/OKO/IZA UNIVEZALNOSTI I

Kako je već napomenuto na početku teksta, cilj mog rada jeste da ukažem na različite ideološke mehanizme koji utiču na postojanje i održavanje neravnopravnosti koja postoji između kompozitora i kompozitorki na domaćoj muzičkoj sceni. U tom smislu sam, u prethodnim segmentima rada, pažnju posvetila pre svega institucionalnim mehanizmima koji u domaćem svetu muzike funkcionišu mahom pomoću različtih stereotipa. Još jedan izuzetno važan ideološki mehanizam koji se može prepoznati u okviru (ne samo) domaćeg sveta muzike jeste i onaj koji se može prepoznati kao kategorija univerzalnog.

Jedna od pretpostavki ključnih za pojavu i opstanak diskursa o univerzalnosti jeste ideja o autonomiji muzike. Kako je poznato, ona podrazumeva shvatanje muzike kao čisto akustičke pojave rukovođene sopstvenim zakonima, što dalje uslovljava razumevanje muzike kao umetnosti koja je naizgled autonomna od okolnosti u kojima nastaje i, što je za ovu temu od suštinske važnosti, od roda[1]osobe koja muziku komponuje. Tako se može reći da se „'retoričkim figurama autonomije muzike' prikriva[ju] 'funkcije' muzike u organizaciji konstruisanja i recepcije ljudskih emocija, tela, seksualnosti, erotizma, uverenja, želje i sublimnog, pa time i same društvene konstrukije vizuelne i akustičke 'slike' realnosti" (Šuvaković, 2000: 162). Dakle, veoma je važno naglasiti da se insistiranjem na autonomnosti muzike zapravo prikriva njena društvena, kulturna, ideološka, politička... utemeljenost i primenjivost, te se može reći da je ovaj, uslovno rečeno, lartpurlartistički koncept muzike zapravo veoma snažan ideološki mehanizam utemeljen pre svega u tradiciji akademskog diskursa. Takođe, insistiranjem na autonomnosti muzičkog dela, prikriva se činjanica da je ono, kao segment društvene prakse, komponovano od

[1] Pod ovim terminom podrazumevam i anatomske karakteristike pola i kulturne, psihološke i društvene karakteristike individue koje se najčešće nazivaju rodnim. Izbegavanjem razlikovanja pola i roda želim da ukažem na činjenicu da se „za tela [...] ne može reći da imaju označivu egzistenciju pre no što ih obeleži njihov rod" (Batler, 2010: 61), odnosno da pol, kao ono anatomsko i fiziološko, ne možemo misliti bez upisa kulturnih kodova. Za više detalja o ovoj problematici videti: Džudit Batler, „Prinudni poredak pola/roda/želje" u, *Nevolja s rodom*, Beograd, Karpos, 2010: 55–59.

strane rodno, klasno, rasno... određenih pojedinaca.

Važno uporište u formiranju ovakvog stava predstavlja i ideja o dualizmu duha i tela koja je u zapadnoevropskoj kulturi, a pre svega filozofiji, negovana vekovima. Kako primećuje Suzan Mekleri (Susan McClary), značajan doprinos feminističkih teoretičarki u demistifikaciji ovog dualizma jeste i taj što su pokazale da „tendencija da se negira telo i identifikuje sa čistim umom leži ispod doslovno svakog aspekta patrijarhalne zapadne kulture" (Mekleri, 2000: 173). Tako je jedansegment „identifikacije sa čistim umom" bilo i negiranje značaja telesnosti u oblastima ljudskog delovanja povezanih sa duhom, kao što su filozofija, nauka ili umetnost. Muzika je, dakle, u društvu i kulturi pre svega zapadne Evrope, konstruisana kao 'besfunkcionalna', proizvod 'čistog' duha koji 'dela' nezavisno od tela u kome obitava. Dakle, upravo je ta 'besfunkcionalnost' „jedna sasvim izdiferencirana funkcija muzike u određenom istorijskom društvu" (Šuvaković, 2000: 162). Drugim rečima, prikrivanjem različitih funkcija koje muzika ima u društvu, prikriva se i delovanje različitih ideologija, a samo neke od njih ću razmotriti u nastavku teksta.

Insistiranje na činjenici da muzika postoji kao umetnost koja transcendira društvene okolnosti, a samim tim i pojedince koji je stvaraju, izvode ili slušaju, uslovilo je shvatanje muzike kao univerzalne umetnosti razumljive svakom (obrazovanom) pojedincu, bez obzira na pojedinačne razlike u rodu, rasi, klasi, seksualnom opredeljenju, etnicitetu itd. Važno je naglasiti da je, prilikom definisanja muzike kao autonomne i univerzalne umetnosti, ono šta muzika jeste formulisano sa stanovišta „jednog dominantnog roda (muškog) i kao takv[o] doveden[o] [...] do 'univerzalno' karakterišuće odrednice [...] svakog pojedinačnog dela, čina ili 'traga' muzike" (Šuvaković, 2000: 166). Insistirajući na autonomnosti muzike, tokom istorije je dakle, konstruisano uverenje o nevažnosti roda stvaraoca stavljanjem akcenta na sam čin komponovanja muzike kao Muzike[2] – muzičkog toka formiranog od zvučno pokrenutih oblika. Ipak, kako su brojne feminističke analize u različitim oblastima pokazale, univerzalni subjekt muzike, zapravo je subjekt

[2] Pišući reč Muzika velikim slovom referiram upravo na 'univerzalnu muziku', Muziku koja transcendira pojedinačne karakteristike, metafizičku Muziku.

heteroseksualnog belog muškarca zapadne Evrope koji ima 'privilegiju' da komponovanuje, a najčešće i da izvodi i sluša muziku. Na osnovu ovakvog koncepta univerzalnosti, stvoren je čitav svet muzike reprezentovan kroz institucije, znanja o muzici, teorijsku produkciju itd, a svi ovi elementi, utemeljeni su na konceptu 'muškarca koji komponuje'.[3]

Kako navodi Džudit Batler, čitajući Fukoove ideje o moći, zakonu i sistemu, „juridički sistemi moći *proizvode* subjekte koje će potom predstavljati [...].Kako su podređeni strukturama koje ih regulišu, subjekti se formiraju, definišu i reprodukuju u skladu sa zahtevima tih struktura" (Batler, 2010: 48). Kako se svet muzike svakako može smatrati jednim sistemom, formulisanim upravo na osnovu kategorije univerzalnosti, identiteti kompozitora i kompozitorki u njegovom okviru su jasno definisani i određeni upravo posredstvom ove kategorije. U okviru institucija sveta umetnosti je dakle, „ustolič[ena] homocetričnost pod parolom univerzalnosti" (Janković, 2000: 146), što je umnogome doprinelo legitimizaciji odsustva žena i iz kompozitorske profesije. Tako se može reći da je kategorija univerzalnost zapravo ideologija na osnovu koje subjekti sveta muzike definišu svoj odnos prema stvarnosti. Naime, predstavljajući sebi, ali i javnosti svoju delatnost kao komponovanje muzike univerzalnog značenja u koju nije upisana telesnost stvaraoca, kompozitori i kompozitorke zapravo učvršćuju dominaciju 'muškarca koji komponuje', skrivenog iza privida univerzalnog stvaraoca. Kako će se pokazati u daljem tekstu, univerzalnost predstavlja normu koju stvaraoci u Srbiji mahom prihvataju i ponavljaju, te na taj način bivaju prepoznati i priznati od sveta muzike kao kompozitori.

Kako sam već napomenula na početku rada, veliki deo kompozicija naših autora izvedenih na Tribini se može okarakterisati sintagmom modernizam posle postmodernizma. U tom smislu se može primetiti da mnoga dela postococijalističkog perioda u Srbiji karakteriše postistorijski odnos prema različitim kompozicionim tehnikama prošlosti, uz izraženu potrebu „re-kreiranja statusa i funkcija visoke elitističke umetnosti" (Šuvaković, 2007: 18). Ova težnja ka očuvanju

[3] Navedeni termin izveden je na osnovu sintagme 'muškarac koji misli' koja se odnosi na univerzalnu kategoriju filozofa – muškarca koji „zastupa sve *ljude*" (Šuvaković, 2006: 39), a koja je preuzeta od Miška Šuvakovića.

elitnog mesta umetničke muzike u društvu u kome se sve nekadašnje kulturne vrednosti rapidno ruše, rezultiralo je čestim oslanjanjem na modernističke ideje autonomije, apstraktnosti, originalnosti, te stvaralčkog čina kao izraza kompozitorove inspiracije, svojevrsne duhovne aktivnosti. Kako je „ova umetnost [...] istovremeno bila i 'drugi' modernizam i 'drugo' od eklektičnog postmodernizma [...] svojim prividnim autonomijama, dizajniranom apstraktnošću i otuđenom sublimnošću [...] je u *telu* društvene *krize* i *entropije* pokušala da locira hipoteze savremenosti i prisutnosti" (Šuvaković, 2007: 18). Treba takođe naglasiti da je u delima ovog perioda često prisutno i „postistorijsko citatno, kolažno i montažno reinterpretiranje modernizma" (Šuvaković, 2007: 18), kojim kompozitori iznova razmatraju određena pitanja vezana za formu, tonalitet, orkestraciju – dakle, preispituju određene, specifično muzičke elemente. Takođe, u razumevanju savremenih stvaralačkih tendencija kod nas, od koristi može biti i sintagma 'umereni postmodernizam' koji podrazumeva težnju ka „uspostavljanju ravnoteže (*status quo*) na aktuelnoj sceni podržavanjem i razvijanjem svih neproblemskih oblika izražavanja, posebno onih koji potvrđuju nacionalni ili kulturni identitet, odnosno naglašavaju prevlast estetske proizvodnje naspram konceptualnog, teorijskog, istraživačkog ili ekscesnog projekta" (Šuvaković, 2005: 644). Tako se, upravo u „naglašavanju estetske proizvodnje" mogu iščitati koncepti autonomije muzike i univerzalnosti kojima se insistira upravo na njenoj besfunkcionalnosti.

Kako bih ukazala na činjenicu da se domaći kompozitori i kompozitorke u svom stvaralaštvu mahom fokusiraju na rešavanje nekih, specifično muzičkih pitanja i problema sa, ponekad sasvim jasnim ciljem bega od realnosti, te učvršćivanja autonomnosti muzike, analiziraću pojedina istaknuta dela izvedena tokom prethodnih dvadeset *Međunarodnih tribina kompozitora.* Takođe, s obzirom na činjenicu da je za samu kompoziciju veoma značajan i način na koji se o njoj govori/piše, pored izvedenog dela, analiziraću i muzikološke tekstove napisane povodom premijernog izvođenja kompozicije. Na taj način bih želela da ukažem i na činjenicu da se, fokusiranjem brojnih tekstova isključivo na čisto muzička svojstva dela, osnažuje homocentričnost kao ideologija uspostavljena zahvaljujući idejama autonomije i univerzalnosti koje dominiraju u akademskom kompozitorskom i

muzikološkom diskursu. Takođe, s obzirom na to da su o delima koja ću razmatrati već napisani tekstovi koji razmatraju konkretne kompoziciono-tehničke elemente, formalne i druge, specifično muzičke aspekte, u svojoj analizi se neću temeljnije osvrtati na ovu problematiku. Naime, u tekstu koji sledi, nastojaću da ukažem na neke karakteristike kompozicija koje nisu obrađene u tekstovima koje ću razmatrati, te se naredni segmenti teksta mogu smatrati i nekom vrstom dopune već postojećim analizama.

Prvo delo koje će se naći u fokusu mog razmatranja jeste *Memento* Milana Mihajlovića (1945). Kompozicija je komponovana 1993. godine i predstavlja prvo delo nagrađeno nagradom Stevan Mokranjac (1994. godine), te i u tom smislu ima simbolično mesto u okviru Tribine i domaće istorije muzike. Nastalo je u znak sećanja na Vasilija Mokranjca (1923–1984), a omaž kompozitoru ostvaren je naravno, pre svega muzičkim sredstvima. U tom smislu se može reći da je komunikacija ostvarena između muzike Mihajlovića i muzike Mokranjca, odnosno da je *Memento* osmišljen kao „evociranje muzičkog sveta ideja Vasilija Mokranjca" (Mijatović, 2007: 113). U delu je, naime, prizvan „muzički svet ideja" prisutan u *Lirskoj poemi* Mokranjca, pre svega pomoću sastava orkestra, upotrebom lestvičnih nizova (istarska lestvica u *Lirskoj poemi* i Skrjabinov modus u *Mementu*), te zahvaljujući sličnim izražajnim sredstvima, formalnom obrascu i tretmanu instrumenata. Mihajlović dakle 'komunicira' pre svega sa modernističkim jezikom kompozitora kome posvećuje delo. Naime, kako saznajemo od Branislave Mijatović u tekstu objavljenom u *Novom zvuku*[4] povodom premijere dela, kompozicija započinje „motivom zvona" koji se prema autorki teksta može opisati kao „u sebe zatvorena i sebi dovoljna celina zaokružene melodijsko-intervalske strukture od samo tri tona [...]" (Mijatović, 2007: 113). Ovim motivom, koji „nosi magijsku moć simbola" nas, smatra Mijatović, „kompozicija uvodi u svoj prostor pradavnog, arhaičnog trajanja svetla" (Mijatović, 2007: 114). U svojoj posveti Mokranjcu, Mihajlović koristi modernističke postupke izgradnje muzičkog toka iz jednog motivskog jezgra, na

[4] Tekst je originalno objavljen kao: Бранислава Мијатовић, „Кристали сећања: *Мементо* Милана Михајловића", у: *Нови Звук*, 1994/1995, бр.4/5, 123–133. Za potrebe ovog rada, korišćen je njegov reprint u monografiji *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije.

kome su bazirani i brojni ostinatni slojevi koji „čine osnovu muzičkog toka“ (Mijatović, 2007: 114), a izgrađeni su upravo od pramotiva ’provučenog’ kroz Skrjabinov modus. Zahvaljujući lestvičnoj osnovi, te tretmanu orkestra, u pojedinim segmentima *Mementa* je evociran impresionistički zvučni svet, dok je takozvanom orkestracijom „bez trbuha“, upotrebom masivnog udaračkog korpusa, ostinatnih figura i klastera ostvarena veza sa ekspresionizmom. Drugim rečima, Mihajlović se obraća elementima iz prošlosti koji su imali izuzetnog značaja i u stvaralaštvu Vasilija Mokranjca.Tako je *Memento* pre svega kompozicija monumentalnog karaktera u kojoj kompozitor afirmiše ideju o muzici kao transcedentalnoj umetnosti. Takođe, ono je u potpunosti dovršeno, zamišljeno kao samom sebi dovoljan, originalan doprinos domaćem muzičkom kanonu. Kako kompozicija nastaje početkom devedesetih godina prošlog veka, u trenutku velike inflacije i u toku građanskog rata, veoma je upadljivo Mihajlovićevo okretanje prošlosti i jednom od kompozitora čiji je modernistički kompozitorski prosede umnogome obeležio srpsku istoriju muzike. Tako se, sa istorijske distance od dve decenije, može reći da prva kompozicija nagrađena Mokranjčevom nagradom veoma dobro oslikava buduće tendencije kojima će se kretati srpska muzika. Važno je naglasiti i da se Mihajlović poziva na tradiciju koju, pored već navedenih karakteristika, odlikuje i upadljivo odsustvo kompozitorki. Drugim rečima, afirmišući (modernističke) ideje o elitističkom karakteru muzike i njenoj autonomnosti, kompozitor je (premda verovatno sasvim nesvesno) afirmisao i prirodnost zamisli o kompozitorskom poslu kao ekskluzivno muškom, zamisli koja je u vremenu na koje se poziva Mihajlović bila sveprisutna i ’prirodna’.

Fokusiranost kompozitora na izazove koje sobom nosi direktan dijalog sa muzičkim jezikom drugog kompozitora je, uslovno rečeno, propraćena i u tekstu koji za cilj ima podrobnije predstavljanje dela stručnoj javnosti. Naime, stranice teksta Branislave Mijatović, posvećene ovom delu ispunjene su isključivo analizom i opisom samog muzičkog toka kompozicije te se može reći da je spisateljica, uslovono rečeno, ponovo izvela delo, ovog puta u pisanoj formi.[5] Uz važnu napomenu da

[5] Svi tekstovi koji slede, objavljeni su u časopisu *Novi Zvuk*. U tom smislu treba naglasiti vezu između Tribine i ovog časopisa koji predstavljaju ’zvanične’ aspekte kompozitorke i muzikološke delatnosti u

tumačenje samog muzičkog toka kompozicije i kompoziciono-tehničkih postupaka primenjenih u njoj svakako jeste neizostavni deo prikaza svakog novog dela, može se reći da se ovakvim apsolutnim fokusiranjem na muziku samu, potvrđuje i učvršćuje ideja o samodovoljnosti muzičkog dela čije je tumačenje potpuno i bez osvrta na društveno-politički kontekst u kome kompozicija nastaje. Fokusiranje autorke na sam muzički tok dostiže svoj vrhunac u trećem segmentu teksta posvećenom tumačenju dva „sveta čije niti ispredaju tok *Mementa*: 'svetlost' vlada prvim, drugim, početkom petog i osmim odsekom, a 'tama' trećim, četvrtim, krajem petog, šestim i sedmim" (Mijatović, 2007: 114–115). Autorka teksta kao 'temu svetlosti' prepozaje temu „flauta u dorskom modusu *in e* [koja] izranja iz atmosfere eteričnog zvučnog predela dočaranog pre svega kristalno bistrim, 'nebeskim' tonovima čeleste", dok se „u bojama Skrjabinovog modusa, ostinata u gudačima i akorada u limenim duvačkim instrumentima, iz najmračnijih dubina orkestra – u tubi (a potom u fagoti i basklarinetu) – pomalja 'tema tame'" (Mijatović, 2007: 115). Opisujući ova dva sveta, autorka u potpunosti reprodukuje univerzalna tumačenja binarnih opozicija formulisanih u vidu nadistorijske, 'večne' kategorije, prisutne i u samom Mihajlovićevom delu. Kako je 'rad' sa binarnošću svetlost-tama u fokusu Mokranjčevog stvaralaštva, ali i brojnih kompozicija napisanih kroz istoriju zapadnoevropske muzičke tradicije, treba naglasiti da se *Memento* i na ovom planu 'ugrađuje' u muzički kanon, afirmišući njegove osnovne postulate. Takođe, Mijatović sa svoje muzikološke pozicije ne dovodi tradiciju u pitanje, pišući o kompozicionim postupcima sa stanovišta 'objektivnosti': „kontrast nije mogao biti veći – na jednoj strani flauta, najviši instrument drvene duvačke grupe, 'božanskog porekla', vekovni simbol pevanja, lepote, vedrine, svetlosti... a na drugoj tuba, najdublji instrument limene duvačke grupe, potmulog i prigušenog zvuka, teškog kretanja i tamnih boja..." (Mijatović, 2007: 115). Ovakvo tumačenje muzičkog tkiva kompozicije na osnovu binarnosti[6] dodatno utvrđuje ideju o univerzalnom značenju

---

Srbiji. Za više informacija o ovoj temi videti: Mirjana Veselinović-Hofman, „Međunarodna tribina kompozitora i časopis *Novi Zvuk*: korelacija vidova predstavljanja srpske savremene muzike", u Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.) *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992 – 2007*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 95–98.

[6] Brojni teoretičari poststrukturalizma kritikovali su uptrebu binarnih opozicija, pre svega na temelju činjenice da se svođenjem različitih pojmova na samo dva, dešavaju brojna isključenja. Takođe, kako

kompozicije – svetlost/tama predstavlja par opozicija čije značenje jeste univerzalno razumljivo i sveprisutno, naročito u zapadnoevropskoj tradiciji. Na taj način se, zahvaljujući stručnom tumačenju kompozicije, ojačava ideja o autonomnosti muzičkog dela – svetlost i tama koje tako sjajno oslikava kompozitor nisu vezane za društveni kontekst, rod, rasu ili klasu, te samim tim i muzika *Mementa* transcendira ove 'zemaljske' kategorije.U ovom kontekstu se može reći da je veliki deo *mainstream* kompozitorske i muzikološke produkcije ovog perioda bio usmeren na održavanje mita o uzvišenosti i transcedentnosti muzike. Ovo nastojanje je u periodu devedesetih imalo i važan zadatak obezbeđivanja prostora koji će akterima sveta muzike prižiti utočište od nepovoljnih društvenih okolnosti.

Slični koncepti kojima su rukovođeni kompozitor i spisateljica, mogu se uočiti i prilikom razmatranja *Mehaničkog Orfeja* Vuka Kulenovića koje je ponudila Zorica Premate. Ovo delo je izvedeno na prvoj Tribini1992. godine i nagrađeno II Nagradom Međunarodne tribine kompozitora. Kako i sam naslov sugeriše, primarni fokus rada kompozitora u ovom delu jeste pitanje forme odnosno njene izgradnje na osnovu mnogostrukih repeticija melodijsko-ritmičkih floskula. Kulenović upotrebljava različite tehnike rada sa materijalom, pre svega u vidu repeticije, 'podele' muzičkog materijala na različite slojeve čiji protok nije simultan, što uslovljava pojavu poliritmije, a često se može uočiti i upotreba pedalnih tonova i ostinata. Ovako koncipiran muzički tok, doveden je u vezu sa mitom koji ima suštinski važno mesto u zapadnoevropskom kanonu – mitom o Orfeju i Euridici. Samo pozivanje na mit koji predstavlja univerzalnu priču o, u ovom konkretnom slučaju ljubavi, patnji, gubitku i što je posebno važno, velikoj moći Muzike, govori o odnosu koji autor kompozicije ima prema muzičkom delu. Direktnu inspiraciju, Kulenović je dobio od „jedne Rilkeove pesme" u kojoj se, kako sam autori u komentaru kompozicije ističe navodi sam kompozitor: „Bog daljina obraća [...] Euridiki rečima: 'Okrenuo se...'. Euridika rasejano pita: 'Ko?'". (cit. prema: Mikić,

navodi Žak Derida (Jacques Derrida), "binarno sparivanje […] funkcioniše na osnovu privilegije date prvom terminu u odnosu na drugi" (Derida, 2000: 149), što je evidentno i u svim opozicijama koje navodi Mijatović u svom tekstu. U tom smislu, Derida uvodi koncept rAzlike ili razluke koji, pojednostavljeno rečeno, podrazumeva razliku koja se ne svodi na razliku između dva opozitna pojma, već razliku između neizbrojivog mnoštva različitosti koje nikada ne mogu biti svedene na binarnu opoziciju.

2007: 91). Ističući da se u „ovoj muzičkoj transformaciji Rilkeove pesme Orfej [...] više puta okreće, kao na nekom ringišpilu sećanja" (cit. prema: Mikić, 2007: 91), Kulenović objašnjava brojna pojavljanja od kojih je satkan muzički materijal *Mehaničkog Orfeja*. U tom smislu se može reći da je kompoziciono-tehnički postupak koji dominira kompozicijom doveden u vezu sa, za mit ključnim trenutkom za koji se može reći da tokom istorije zadobija univerzalno značenje. Takođe, naznakom 'mehaničnosti' Orfeja, kompozitor je posegao za, takođe univerzalnom idejom pojedinca koji ne upravlja svojom sudbinom, ili savremenog (za, čini se svaki istorijski trenutak savremenog) i otuđenog bića kojim ne upravljaju emocije već navike, pojedinca uhvaćenog u apsurd života. Pozivanjem na teme od univerzalnog značaja Kulenović insistira i na elitističkom statusu umetnosti, ograđujući se od situacije u društvu i kulturi vremena u kom nastaje ovo delo. Važno je naglasiti i da je na osnovu mita o Orfeju i Rilkeove pesme, u kompoziciji Kulenovića doslovno reprodukovana tradicionalna podela rodnih uloga prisutna u antičkim mitovima. Tako je žena 'prirodno' opisana kao pasivna, zbunjena, zaljubljena 'dama u nevolji' koja ne utiče na sopstvenu sudbinu. Muškarac (Orfej) je, u ovom slučaju lik u čijem tumačenju se dešava izvesno preznačenje. Naime, on je taj koji se „u ovoj muzičkoj transformaciji Rilkeove pesme [...] više puta okreće, kao na nekom ringišpilu sećanja" (cit. prema: Mikić, 2007: 91), koji postaje arhetipski simbol savremenog otuđenog čoveka (ljudskog bića) sa kojim se kompozitor identifikuje. Fokusiranjem pažnje na pitanja izgradnje muzičkog toka putem ponavljanja, Kulenović je ovakvu 'podelu uloga' konstruisao kao nešto što se podrazumeva i što prethodi kompoziciji, čime je dao lični doprinos učvršćivanju tradicionalnih shvatanja odnosa između žene i muškarca.

Treba takođe naglasiti da je muzičko tkivo *Orfeja* realizovano postmodernim tehnikama kolažiranja, 'cepkanja' i ponavljanja. Premda upotreba ovih tehnika uslovljava preispitivanja modernističkog shvatanja koherencije dela te ideja razvojnosti i progresa, kompozitor ipak ne uzdrmava koncept autonomije muzike, s obzirom na to da glavni fokus njegovih razmišljanja ipak ostaje konkretan, specifično muzički problem izradnje forme putem ponavljanja.

Ovaj aspekt kompozicije se našao i u fokusu teksta Zorice Premate posvećenom

nagrađenim delima sa prve Tribine.[7] Autorka je svojim tekstom, naime, nakon temeljne analize same kompozicije, nastojala da ukaže na univerzalnu poruku koju delo sa sobom nosi: „*Mehanički Orfej* nije obesna parodija života, već njegova gorka karikatura. Nemoć dovedena do autoagresije" (Premate, 2007: 100). Ukupan muzički tok dela, Premate opisuje kao čistu energiju, kretanje koje je, čini se, samo sebi cilj. „Muzika *Mehaničkog Orfeja* je, u stvari, strujanje energije, naelektrisavanje vremena koje ozvučava" (Premate, 2007: 99). Važno je naglasiti da se u samom stilu pisanja Zorice Premate, može uočiti autorkina vera u autonomiju muzike i njeno transcedentalno svojstvo. Tako, ona piše da „muzika reaguje refleksom sopstvenog ponavljanja, a ogromna količina redundantnog materijala diktira, kao oslobođena zver, formalne konture dela", zatim da muzika „sa slušaocem komunicira isključivo na bazi razmene energije" (Premate, 2007: 99) ili da „ Kulenovićeva muzika poseduje specifičan odnos prema samoj sebi" (Premate 2007: 100), aludirajući time na postupke autocitatnosti koje kompozitor primenjuje u delu. Premda svakako svesna činjenice da muzika sama nije sposobna da učini ništa, autorka ovakvom upotrebom metafora zapravo izražava svoje uverenje o posebnoj moći muzike da komunicira, diktira, pokrene. Važno je istaći još jedno mesto u tekstu koje otkriva stav naše muzikološkinje prema samom kompozitorskom poslu. Naime, ona piše, tumačeći tematske materijale kompozicije: „[reminiscencija na autorovo delo *Lidijski pejsaž*] je otisak kompozitorove intime, lirsko 'mesto preznačenja' u kome Kulenović poistovećuje samog sebe sa mitološkim sviračem" (Premate, 2007: 99). Smatrajući, na osnovu upotrebe autocitata, da Kulenović sebe poistovećuje sa mitskim 'pramuzičarem', Premate zapravo veoma suptilno učvršćuje ideju o kompozitoru kao o uzvišenom stvaraocu artefakata visoke vrednosti. Na ovaj način je, samom kompozicijom i muzikološkim tekstom, potvrđen i status quo domaće muzičke produkcije. Veličajući od ranije poznate postupke ponavljanja, te utemeljenje dela u mitskom sadržaju, kompozitor i spisateljica su učvrstili veru u muziku kao čisto estetsku kategoriju. Čini se takođe, da je Premate u potpunosti prihvatila koncepcije Orfeja i Euridike koje je ponudio kompozitor, kao prirodne i

[7] Tekst je originalno objavljen kao: Зорица Премате, „О Протејском стању музике. Четири композиције награђене на Трибини композитора Сремски Карловци – Нови Сад", у: *Нови Звук* бр. 1, 1993, 159–181.

podrazumevane. Kako je tekst objavljen u *Novom zvuku* 1993. godine, samo nekoliko godina nakon objavljivanja prvih feminističkih teksotva Suzan Mekleri, treba naglasiti da rodna analiza kompozicija još uvek nije bila uvršćena u 'legitimne' muzikološke metode. Ipak, o činjenici da je feministička kritika muzike započeta tek u poslednjoj deceniji prošlog veka, gotovo dvadeset godina nakon što je prodrla u književnost i oblast vizuelnih umetnosti, moglo bi se dodatno raspravljati.

Do sličnih zaključaka se može doći i na osnovu sagledavanja *Diptiha* za engleski rog i gudače Dejana Despića, dela izvedenog desetak godina nakon Mihajlovićevog i Kulenovićevog, u okviru 14. Tribine i nagrađenog nagradom *Stevan Mokranjac* za 2005. godinu. Sam naslov dela, sugeriše 'apsolutnost' njegove muzike, te se može reći da kompozicija predstavlja izuzetno dobar primer 'besfunkcionalnosti' muzike ka kojoj teže mnogi domaći autori. Kako navodi Katarina Tomašević, sam autor smatra da „težište apsolutne, 'apstraktne' muzike počiva na zvučnoj *strukturi*" (cit. prema: Tomašević, 2007: 46), te je i u ovom njegovom ostvarenju glavni predmet interesovanja upravo ta muzička komponenta. Tako je, kroz dva segmenta diptiha dočarana različita atmosfera – meditativna u prvoj i kontrastno energična u drugoj. Faktura dela, način rada sa motivom, i tretman instrumenata, odgovaraju klasičnim uzorima kojima je Despić okrenut u najvećem broju svojih kompozicija. Može se dakle zaključiti da je izvedeno delo izuzetno dobar primer 'samodovoljne' kompozicije, u kojoj je izgradnja muzičkog toka, (naizgled) rukovođena samo specifično muzičkim zakonima. Premda se, kao što je to slučaj i sa prethodno analiziranim kompozicijama, svakako ne može govoriti o postojanju određene političke ili ideološke poruke sugerisane, na primer naslovom ili programom, treba naglasiti da i ono ima svoju funkciju u očuvanju i ponovnom legitimisanju univerzalističkog 'karaktera' muzike. Naime, kako je istaknuto na početku poglavlja, ova 'besfunkcionalnost' ima značajnu ulogu u konstruisanju realnosti sveta muzike u kome se pomoću konkretnih muzičkih dela potvrđuje ekskluzivna pozicija 'muškarca koji komponuje', skrivenog iza 'paravana' autonomije i univerzalnosti.

Insistiranje na 'muzici kao muzici' uočljivo je i u tekstu Katarine Tomašević objavljenom povodom dodele Mokranjčeve nargade Dejanu Despiću. Autorka je u

tekstu, sumirajući ukratko karakteristike dotadašnjeg celokupnog kompozitorovog opusa, pozicionirala nagrađeno delo u okvire njegove zrele stvaralačke faze i, analizirajući njegove muzičke karakteristike, definisala *Diptih* kao primer, „u hindemitovskom smislu shvaćene 'muzike za upotrebu' (Tomašević, 2007: 46). Autorka ovaj termin upotrebljava „imajući u vidu, s jedne strane podatke o putevima nastanka dela, a sa druge strane egzaktne činjenice o formalnim aspektima kompozicije" (Tomašević, 2007: 46). Tako se čini da je glavni razlog definisanja Despićevog dela kao primera *upotrebne muzike*, taj što je pisano sa ciljem upotpunjavanja domaće koncertantne literature za engleski rog. Na osnovu analize samog muzičkog toka koju je ponudila Tomašević se ne može zaključiti ništa o prodoru ove 'želje za upotrebnošću' u sam muzički tok.[8]

U jednom segmentu teksta, autorka navodi i biografiju Jasne Brandšteter kojoj je *Diptih* posvećen, ukazujući na značaj saradnje između kompozitora i oboistkinje, iz koje se, konačno 'rodilo' nagrađeno delo, čime je *Diptih* smestila i u kontekst njenih izvođačkih aktivnosti. Kada je u pitanju konkretno Despićevo delo, Tomašević ga definiše kao „dve zvučne slike" u kojima se prepoznaju tipična svojstva Despićevog muzičkog jezika (Tomašević, 2007: 45–46). Ona takođe navodi da „daleko od indiferentnog distancirano objektivnog i racionalnog izraza, Despićev muzički govor u *Diptihu* protiče spontano i prirodno [...]" (Tomašević, 2007: 46). Značajno je istaći ovo autorkino pozivanje na „spontanost i prirodnost" jer ukazuje na još jedan važan aspekt kategorije univerzalnog. Naime, zahvaljujući dugoj tradiciji koju ima u okviru muzičke umetnosti, univerzalnost se često doživljava kao prirodna kada je u pitanju muzička umetnost, kao ono što joj prethodi, a ne kao nešto što joj je zapravo, naknadno pripisano. U tom smislu je važno napomenuti i činjenicu da Tomašević ovo Despićevo delo razmatra u svetlu jedne od „ključnih konstanti autorovog stvaralačkog puta, utemeljenog u 'estetici skladnog, ugodnog i lepog'" (Tomašević, 2007: 47). Citirajući kompozitorovo saopštenje održano povodom njegovog izbora za dopisnog člana Srpske akademije nauka i umetnosti 1987. godine, autorka ističe još tri kategorije često smatrane univerzalno razumljivim

[8] U tom smislu bi analiza dela mogla biti upotpunjena, na primer, odnosom između sviračkih mogućnosti Jasne Brandšteter i konkretnih muzičkih postupaka, što bi čitaocu ukazalo na moguće 'posledice' koje je upotrebnost Despićevog dela imala na kompozicione postupke.

– skladno, ugodno i, što je posebno važno, lepo. Premda navedene ideje mogu biti prepoznate u Despićevom stvaralaštvu, treba naglasiti da rukovođenje njima svakako svedoči o veri u vrednost i uzvišenost muzike koja transcendira konkretne društvene, kulturne i političke situacije. Utemeljenje stvaralačke poetike u ovim idejama može svedočiti o stavu koji sam kompozitor ima prema društvenim okolnostima i o njegovom nastojanju da očuva muziku kao elitističku umetnost, okrenutu samoj sebi.Ipak, takav postupak treba čitati i u svetlu Despićevog dugoročnog bavljenja kompozitorskim poslom koje je započeo u periodu socijalizma kada je dominantna estetika bila umerenomodernistička. U tom smislu se može zaključiti i da je *Diptih* plod stvaralače poetike formirane još tokom autorovih studija kojoj je, uz izvesna odstupanja, Despić ostao veran do danas. Održavajući modernističke ideje koje su obeležile njegov formativni period, autor implicitno održava i shvatanja o ulozi žene u društvu. Drugim rečima, afirmišući ideje o univerzalnosti, Despić prećutno afirmiše i prirodnost dominacije muškaraca među kompozitorima koja se uspostavlja upravo negiranjem konkretnih društvenih okolnosti u kojima delo nastaje. Važno je naglasiti da je ovo zanamarivanje rodnih, ali i drugih specifičnih 'obeležja' individua koje muziku stvaraju, izraženo i u tekstu Katarine Tomašević, čime se ono (zanemarivanje) uspostavlja kao očekivano i 'prirodno'.

Težnja ka očuvanju autonomije muzičkog dela, njegove originalnosti i posebnosti primetno je i u delima nekih naših autorki. Čini se da je prisustvo ovih karakteristika u njihovom stvaralaštvu bilo neka vrsta uslova za njihov ulazak u prostore moći domaćeg sveta muzike. Tako se, baš kao što se pomoću kategorije univerzalnosti prikriva dominacija muških autora u kompozitorskom poslu, ovom koncepcijom zamagljuje i prisutnost kompozitorki, te položaj koji one imaju u okviru domaće muzičke scene. Jedan primer takvog dela jeste i *Sjaj Betelgeza ili tajna crvenog džina* Tatjane Milošević, kompozicija izvedena 1995. godine na 4. Tribini kada je autorki dodeljena i III nagrada Međunarodne tribine kompozitora. Kompozicija je inspirisana „hladnom gigantskom zvezdom, drugom po sjaju u sazvežđu Orion na severnom nebu. Usled treperenja Betelgez zrači najrazličitije nijanse narandžaste i crvene boje koje se smenjuju vrlo brzo jedna za drugom" (cit. prema: Mikić, 2007:

86). Ova smena boja koja nastaje pilikom treperenja zvezde, direktno je uticala na sam muzički materijal kompozicije. On „personifikuje ovo spektralno treperenje, a muzički tok polazi od fenomena nepravilnih, ali predvidivih perioda promena sjaja koji nastaju usled pulsiranja Betelgeza“ (cit. prema: Mikić, 2007: 86). Milošević je dakle, u ovom delu svoju pažnju usmerila pre svega na promišljanje različitih mogućnosti koje nudi rad sa tembralnim aspektom zvuka. U tom smislu se može uočiti paralela između Kulenovićevog *Mehaničkog Orfeja* i *Sjaja Betelgeza* – i Milošević i Kulenović su se, podstaknuti vanmuzičkim idejama, upustili u preispitivanje specifično muzičkih problema. Kao i u slučaju *Orfeja*, može se reći i da delo Tatjane Milošević predstavlja svojevrstan beg od realnosti, u daleke prostore kosmosa. Tako se i ova kompozicija, u kontekstu društveno-političkih dešavanja može tumačiti kao okretanje elitističkoj umetnosti kao svojevrsnom utočištu. Kako je u pitanju koju je autorka komponovala tokom studija, ona veoma dobro svedoči i o zahtevima koji se u okviru Katedre za kompoziciju i orkestraciju FMU postavljaju pred studente. Drugim rečima, naklonjenost elitizmu i univerzalnosti se, u stvaralačkim poetikama domaćih kompozitora i kompozitorki neguje i razvija još od njihovih studentskih dana.

Isijavanje Betelgeza, dočarano je u ovoj kompoziciji pre svega pomoću elektronske ozvučenosti instrumenata (violončela i čembala). Tako je treperenje usijane zvezde oslikano svetlom i oštrom bojom ozvučenog čembala te upotrebom najrazličitijih agogičkih sredstava, načina izvođenja, te samim radom sa materijalom. Tremola, brzi pasaži, brze smene tremolo i ne-tremolo segmenata, dinamičke promene na ležećim tonovima, klasteri, trileri, predudari, ostinata samo su neke od tehnika kojima Milošević ispituje različite tembralne mogućnosti koje pružaju ozvučeni instrumenti. Takođe, sam rad sa materijalom koji podrazumeva variranje motiva baziranog na nekoliko tonova, doprinosi utisku stalnog treperenja, vibriranja i promene. Pored navedenih parametara, i dinamika zvuka ima značajnu ulogu u dočaravanju različitog stepena energije kojom zrači Betelgez. Tako se kontrastni dinamički odseci mogu tumačiti i kao opisi različitih nijansi crvene i narandžaste boje koji su autorku podstakli na komponovanje. *Sjaj Betelgeza* jeste primer muzičkog dela u kome je izražena vera u autonomnost muzike i njenu transcedenciju. Kosmos

i nebeska tela svakako predstavljaju nepresušan izvor inspiracije, te se njihovi 'muzički portreti' mogu smatrati doprinosom univerzalnim shvatanjima čoveka i njegovog odnosa prema kosmosu. Dakle, premda autorka jeste slušaocu ponudila sopstveno viđenje isijavanja Betelgeza, već navedenim postupcima ga je izdigla na nivo univerzalnog, prikrivajući na taj način da je delo zapravo predstava jedne konkretne žene, uslovljena društvenim okolnostima u kojima živi. Takođe, kako se pokazalo da je univerzalan čovek zapravo muškarac, čini se da je Milošević, zamaglivši specifičnosti svog roda, pristala da svojim kompozicijama, uslovno rečeno, simulira rad kompozitora. Ova činjenica je posebno važna kada se u obzir uzme trenutno zaposlenje ove autorke. Naime, može se reći da je ovakav manir komponovanja bio značajan prilikom izbora Milošević Mijanović za asistenta a zatim i docenta na Katedri za kompoziciju FMU. Drugim rečima, univerzalnost koja karakteriše njen kompozitorski opus, omogućila joj je da postane jedna od samo tri kompozitorke koje na FMU imaju klasu kompozicije.

Značajan doprinos u naturalizaciji autonomnog i transcedentnog aspekta ove kompozicije, dala je i Zorica Makević u svom tumačenju dela.[9] Naime, kao što je to bio slučaj i sa prethodno razmatranim tekstovima, Makević se fokusirala pre svega na njegove specifično muzičke parametre. Naime, nakon kratke analize kompoziciono-tehničkih postupaka upotrebljenih u cilju dočaravanja Betelgeza, Makević se upušta u razmatranje formalnog plana kompozicije koji je, kako kaže „moguće povezati sa oscilacijama sjaja ove polupravilne promenljive zvezde. Betelgezovo pulsiranje, koje za posledicu ima naizmenično pojačavanje i stišavanje zračenja, u konturama dela opažamo kao stalnu smenu dinamičnih i statičnih stanja, povezanih gradacionom krivom" (Makević, 2007a: 117). Tako spisateljica, prateći sam kompozitorkin rad sa muzičkim materijalom, ufokus svoje analize stavlja upravo onaj zvučni aspekt dela koji predstavlja i glavnu kompozitorkinu preokupaciju, afirmišući tako autonomnost muzičkog materijala koji je predstavila kompozitorka. Makević u tekstu dakle gotovo prepričava muzička dešavanja u kompoziciji, formulišući tako njen, uslovno rečeno, simulakrum u verbalnoj formi.

[9] Tekst je originalno objavljen kao: Зорица Макевић, „Сјај Бетелгеза – о композицији Татјане Милошевић *Сјај Бетелгеза или тајна црвеног џина* за четири озвучена виолончела, озвучено чембало и клавир", у: *Нови Звук* бр. 6, 1995, 107–111.

Još jedan značajan aspekt teksta Zorice Makević jeste i pažnja koju autorka posvećuje analizi muzičkih parametara koji svedoče o činjenici da je kompozitorka u delu predstavila svoj lični doživljaj zvezde, a ne njenu 'objektivnu' sliku kako bi se to moglo očekivati. Naime, Makević piše:

> No, ova maštovita deskriptivna putanja nije ni jedini ni najdublji trag dela. Njegov razvoj odvija se istovremeno u jednom značajnijem pravcu, koji se otkriva u liniji laganih odseka, onda kada postane jasno da njihovo smenjivanje sa odsecima punog sjaja nije puko podražavanje Betelgezovih pulsacija (bez obzira na autonomnu vrednost dobijene muzičke igre), već predstavlja i oscilaciju od spoljašnjeg ka unutarnjem, od dešavanja ka doživljaju, od percepcije ka apercepciji – od mimezisa ka poezisu" (Makević, 2007a: 117). (podvukla A.S.)

Dakle, čini se da Makević podrazumeva da je moguće napisati delo koje bi bilo „puko podražavanje", odnosno delo koje bi predstavljalo 'objektivnu', 'realnu' muzičku sliku Betelgeza, 'čist mimezis', koji bi imao „autonomnu vrednost". U tom smislu bi se moglo reći da ova spisateljica takođe operiše dualnostima objektivno/subjektivno, spoljašnje/unutrašnje, dešavanje/doživljaj, čime ukazuje na univerzalno značenje muzičkog teksta o kome govori. Takođe, uputno je primetiti da je autorka smatrala neophodnim da ukaže na činjenicu da je kompozitorka u delu ponudila svoj doživljaj pulsiranja zvezde, što upućuje na postojanje mogućnosti 'objektivnog', 'nepristrasnog' prikazivanja Betelgeza. Muzički materijal koji je autorku uputio na ovakvo razmišljanje jeste pojava teme u violončelu: „U centralnom, statičnom odseku doživljaj beskrajne tišine i samoće preneo je sliku Betelgeza u unutarnji pejzaž – čujemo prvu pravu melodiju, izražajni pev prvog violončela koji više nego očigledno nije ilustrativnog porekla [...] Betelgez je tako postao naš zavičaj. Predeo prisvojen, intimiziran i idealizovan tako da u njemu konačno prepoznajemo sami sebe" (Makević, 2007a: 11). U ovim redovima se prepoznaje još jedno uverenje, vezano sa konceptima univerzalnosti i autonomije muzike: povezivanje izražajnosti melodije odsvirane na violončelu i intimnog

doživljaja, emocija. Upravo činjenica da u ovom 'muzičkom predelu' „prepoznajemo sami sebe" svedoči o nastojanju da se muzika uspostavi kao univerzalno razumljiva i transcedentna, muzika čiji sadržaj komunicira sa svakim. Drugim rečima, muzika Tatjane Milošević je Muzika, organizacija tonskih visina koja nadilazi rodne, rasne, klasne i druge karakteristike pojedinačnih stvaralaca, izvođača i slušalaca.

Slična preokupacija 'večnim' i 'večitim' idejama prisutna je i u klavirskom triju Ljubice Marić pod naslovom *Torzo*. Delo je izvedeno u okviru 5. Tribine 1996. godine, kada je i nagrađeno Mokranjčevom nagradom. Ljubica Marić je prva naša kompozitorka kojoj je dodeljena ova nagrada, te je zbog toga u ovom kontekstu značajno razmotriti ga. Takođe je važno napomenuti i činjenicu da je Marić kompozitorka koja je obrazovanje stekla neposredno pre početka Drugog svetskog rata čija je stvaralačka poetika u potpunosti modernistička. Tako je i *Torzo* delo u kome se prepoznaje pre svega ideja o autonomnosti muzičkog dela u kome je autorka fokusirana na istraživanja zvučnosti. Muzički tok je koncipiran kroz stalno variranje melodijskih floskula poverenih različitim instrumentima. Svakom od instrumenata u triju je poveren razvoj posebne melodije, te ovakav kontrapunktski rad sa materijalom uslovljava i slobodnu formu, baziranu pre svega na smeni kontrastnih odseka. Kontrastnost je u *Torzu* postignuta pre svega promenama u dinamici i intenzitetu zvuka, te upotrebom različitih kombinacija instrumenata. Tako se ova kompozicija Ljubice Marić može opisati kao „bezidejna arabeska tona" (Stefanović,1958: 208–249). Naime, moglo bi se reći da je stvaralačka poetika Ljubice Marić generalno, sasvim u skladu sa napisima Pavla Stefanovića, baziranim na modernističkom shvatanju po kome „melodijske, ritmičke, kontrapunktske i harmonske strukture – pojavni vidovi arabeskne igre 'slaganja i razlaganja tonova', auditivno čulne manifestacije iz kojih se jedno apsolutno muzičko delo jedino i sastoji – ne obuhvataju u sebi, ne sadrže, ne donose nikakve ideje, nikoje pojmove, nikakav 'program' [...]" (Stefanović, 1958, 248). Drugim rečima, Marić je okrenuta arhetipskom zvuku i njegovim univerzalnim i transcedentnim svojstvima. O tome svedoči i sam naslov dela koji upućuje na središnji, centralni deo ljudskog tela u kome se nalazi i, uslovno rečeno, suština čovekovog bića ili makar, većina njegovih vitalnih organa. Ipak, konkretno ljudsko (možda žensko?) telo je u ovom slučaju

zanemareno i transcendirano, a od nekog konkretnog torza je ostala samo metafora onog suštinskog, centralnog. Tako se može reći da je *Torzo* paradigmatičan primer zanemarivanja značaja koji rodne karakteristike imaju prilikom komponovanja. Kao i torzo, i zvuk u delu Ljubice Marić univerzalni zvuk shvaćen kao transcedentalan u odnosu na pojedinačne posebnosti. Prisutnost ovakve poetike u poslednjoj deceniji dvadesetog veka, svakako se može objasniti okretanjem elitističkom svojstvu umetničke muzike karakterističnom (ne samo za) za ovaj period, kojim su naši stvaraoci zapravo stvarali neku vrstu paralelne realnosti, različite od one u kojoj su živeli.

U učvršćivanju tih ideja, svoj doprinos je ponovo dala Zorica Makević,[10] navodeći da „reč TORZO [...] višestruko obuhvata i razotkriva smisao ovog dela, reflektujući se i na smisao dela uopšte. Delo je uvek deo – isečak subjektivne ili objektivne stvarnosti [...] Torzo je i središte realnog oblika ovekovečeno u čvrstom materijalu" (Makević, 2007b, 119). Dakle, spisateljica naglašava da konkretno delo Ljubice Marić zapravo korespondira sa suštinom svakog dela, "dela uopšte", afirmišući time ideju o univerzalnom značenju muzike, te o postojanju univerzalnog muzičkog dela prema kome se sva druga odnose. Tako se može reći da autorka zapravo muzici pristupa sa stanovišta koje se može okarakterisati i kao platonističko, shvatajući kompoziciju kao deo, isečak ili odraz neke druge realnosti. Makević dakle, razmatra *Torzo* iz aspekta dela koje "zahvata uvek iz istog neiscrpnog izvora koji bi se, po rečima samog autora, mogao nazvati CELO VREME" (Makević, 2007b, 118). U tom smislu se može reći da je spisateljica okrenuta ukazivanju na univerzalne, večne koncepte muzike koju stvara Marić, a koncept vremena i njegovog proticanja svakako jeste jedna takva ideja. Tako se Zorica Makević pita: „Nije li muzika upravo očvrsnut oblik neuhvatljive srži vremena? Isto tako pun, nem i čist, veličanstven i nerazumljiv" (Makević, 2007b, 119). Opisujući muziku kategorijama poput „puno", „nemo", „čisto", „veličanstveno", „nerazumljivo", autorka poseže za konceptima koji se najčešće dovode u vezu sa muzikom kada postoji namera da se ona uspostavi kao autonomna, transcedentna, univerzalna. Jer, ideje poput na primer čistoće ili

[10] Tekst je originalno objavljen kao: Зорица Макевић, „*Торзо* – Клавирски трио Љубице Марић", у: *Нови Звук*, бр. 8, 1996, 31–33.

veličanstvenosti, svakako predstavljaju primere univerzalnosti prisutne u zapadnoevropskoj tradiciji. Tako se može reći da i Makević, pišući o delu Ljubice Marić, preuzima modernističke ideje o arhetipskom zvuku i vremenu kojima je vođena stvaralaška poetika Ljubice Marić.

Dva analizirana teksta Zorice Makević, dodatno svedoče o, još uvek izuzetno velikoj snazi koje su modernističke ideje imale i tokom poslednje decenije prošlog veka. Takođe, upadljivo je, i veoma simptomatično to što su upravo žene bile te koje su aktivno nastojale da prikriju svoju sve veću prisutnost u svetu muzike (bilo da je u pitanju muzikološka ili kompozitorska aktivnost).

9. EKSKURS: UNIVERZALNOST U JEZIKU

Dva teksta Zorice Makević, analizirana u prethodnom delu rada, upućuju na još jedan važan aspekt koji utiče na održavanje i prikrivanje neravnopravnosti između muškaraca i žena, aspekt prisutan u jeziku. Naime, Makević u nekoliko navrata, pišući o kompozicijama Tatjane Milošević i Ljubice Marić, referira na ove kompozitorke kao na autore, koristeći imenicu muškog roda kako bi opisala delatnost žene. U ovom slučaju, važno je napomenuti da je „svaka upotreba jezika vezana za društveni i politički kontekst" (Savić, 2009: 9), te da je „norma u jeziku […] rezultat dogovora stručnjaka za jezik o nekom datom pitanju" (Savić, 2009: 11). Dakle, upotrebom imenice autor u muškom rodu u cilju opisivanja delatnosti kompozitorki, Makević koristi takozvani generički oblik imenice, oblik koji se smatra neutralnim, a koji je zapravo izgrađen u muškom gramatičkom rodu. Tako, veoma je važno uočiti i činjenicu da se u samom jeziku, rod osobe koja vrši određenu delatnost prikriva upotrebom naziva profesije u univerzalnom, neutralnom, a zapravo muškom rodu, čime se takođe može prikriti i neravnopravnost između muških i ženskih pripadnika neke profesije. Takođe, nepostojanje naziva pojedinih profesija u ženskom rodu, govori i o odsustvu žena iz te oblasti. S obzirom na to da je jezik praksa, činilo se nepotrebnim formulisati naziv profesije u ženskom rodu, ukoliko određen posao nikada nisu obavljale žene. Onog trenutka kada one jesu stupile u određene oblasti, prihvaćen je 'univerzalni' naziv profesije, a činjenica da je on zapravo muškog roda do skora nije dovođena u pitanje. Ova praksa bila je, i još uvek jeste, veoma rasprostranjena i u jeziku sveta muzike. O tome svedoče i nazivi institucija: Udruženje kompozitora Srbije, *Međunarodna tribina kompozitora*, Savez kompozitora Jugoslavije itd. Tako na primer, Roksanda Pejović u *Istorijskom pregledu razvoja Udruženja kompozitora Srbije* piše isključivo o umetnicima, muzičarima, članovima, predsednicima, sekretarima, urednicima itd, bez obzira na činjenicu što su neke od ovih funkcija obavljale i žene. Ili, u impresumu časopisa *Novi Zvuk*, dr Mirjana Veselinović Hofman je navedena kao glavni i odgovorni urednik, Marija Nikolić, na primer, kao sekretar, dok se rubrike naslovljavaju sa „Reč kompozitora" ili „Reč muzikologa" bez obzira na rod osobe čija je 'reč'. Treba ipak

naglasiti da, zbog svakako sve veće prisutnosti žena u svetu muzike, postepeno dolazi do izvesnih promena na ovom polju.[1] U tom smislu se univerzalnost može kritikovati upravo drugačijom upotrebom jezika na osnovu kog se, na primer, jasno vidi da se u određenom tekstu govori o delatnosti žene.

[1] Za više detalja o neravnopravnosti žena u jeziku videti i: Hana Ćopić, „Žene i jezik", u: Adriana Zaharijević (ur), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Žene u Crnom, Centar za ženske studije, Rekonstrukcija ženski fond, Beograd, 2007, 216–226.

10. U/OKO/IZA UNIVERZALNOSTI II

Preokupacija čisto muzičkim, mada svakako ne na način uočljiv u delu Ljubice Marić, primetna je i u kompoziciji naslovljenoj *Kaleidoskop* za duvački kvintet Milane Stojadinović Milić, izvedenoj 2002. godine, u okviru 11. *Međunarodne Tribine kompozitora*. U *Kaleidoskopu*, primarna oblast ineteresovanja autorke jeste, ponovo, specifično muzička – naime, u pitanju je forma. Kompozicija je zamišljena kao zbirka od šest kratkih komada, a redosled njihovog izvođenja nije fiksiran. Tu se prepoznaje i inspiracija Milane Stojadinović Milić, koju je kompozitorka pronašla u dečijoj igrački – kaleidoskopu. Naime, kako se igračka „sastoji od šest ravnih ogledala spojenih svojim ivicama ispod koji predmeti izgledaju umnoženi i pokazuju lepe figure, koje se pri obrtanju naprave oko dužine ose i stalno menjaju" (cit. prema: Vuksanović, 2007: 130), autorka je pokušala da muzički dočara pogled kroz kaleidoskop. Tako broj komada odgovara broju stakala na kaleidoskopu, a promena njihovog rasporeda zapravo simulira okretanje ove dečije igračke kojim se menja raspored figura u koje se gleda. Autorkina preokupacija pitanjima forme je u ovom delu vidljiva na mikro i na makro planu. Tako se različitim rasporedom komada, koncipiranih u različitim tempima, dobijaju i različiti gradacioni lukovi, sa raznovrsnim rasporedom kuminacija. Takođe, simetričnost forme dominira svakim od stavova *Kaleidoskopa*, osmišljenih u dvodelnoj formi, dok su neprekidnovariranje motiva, njihovo transponovanje i inverzija realizovani kroz simetričnosti na melodijskom planu. Muzički tok kompozicije protiče u kontrastima i jukstapozicijama između visokih i niskih registara instrumenata, konsonantnih i disonantnih intervala itd, te se može reći da se autorka osvrnula i na preispitivanje tembralnih mogućnosti drvenih duvačkih instrumenata. Tako se kompozitorka, koncetrišući se na specifično muzičke aspekte, povezane sa vanmuzičkom idejom pogleda kroz kaleidoskop, u potpunosti udaljila od društvenog konteksta u kome stvara. Može se reći da je, pre svega na osnovu inspiracije jednostavnom dečijom igračkom, Stojadinović Milić potvrdila ideju o besfunkcionalnosti muzičkog dela. Naime, jedina funkcija kaleidoskopa jeste da onome ko kroz njega gleda, prikaže „lepe figure", a slična tvrdnja se može izneti i za kompoziciju o kojoj je reč. Njena

autorka je preokupirana zvučnošću, te se za ovo delo može reći da u potpunosti afirmiše 'besfunkcionalnost' muzike – to jeste njegova jedina funkcija. Takvim uspostavljanjem elitističkog mesta umetničkog dela, kompozitorka je, kao i mnoge njene koleginice i kolege, reafirmisala koncepte autonomije i univerzalnosti muzičkog dela. Takođe, važno je naglasiti da je kompozicija nastala neposredno nakon 'demokratskih promena' te se njena 'besfunkcionalnost' u tom kontekstu čini još simptomatičnijom. Osim toga, inspiracija dečijom igračkom i naivnost koja se povezuje sa njihovim svetom, takođe se može tumačiti u kontekstu bega od stvarnosti, kao povratak neiskvarenosti i čistoti.

Kako Ivana Vuksanović navodi u tekstu posvećenom ovom delu,[1] „*Kaleidoskop* Milane Stojadinović-Milić na specifičan način uspostavlja vezu između optičkog i foničkog, pa, shodno tome, i analitički prikaz kompozicije mora ići za tim tragom" (Vuksanović, 2007: 130). Tako se, prateći stvaralačku poetiku autorke o čijem delu piše, spisateljica u tekstu pre svega fokusirala na različite aspekte formalne organizacije kompozicije, dovodeći ih u vezu sa različitim karakteristikama kaleidoskopa. Vuksanović je predstavila temeljnu analizu pre svega makro forme kompozicije, a zatim i formalne organizacije svakog segmenta kompozicije ponaosob, razmatrajući pre svega načine na koje je muzičkim sredstvima ostvarena simetrija u delu. Slično kao i Katarina Tomašević, Vuksanović piše 'čistim' muzikološkim jezikom, fokusirajući se isključivo na činjenice, insistirajući na taj način na naučnoj distanciranosti od objekta o kome govori. Tako na primer, autorka piše: „Refren ansambla je zasnovan na skokovima koji zgusnutu vertikalu, odnosno polustepeni klaster od tonova a, b, h, c, 'raspršuje' difuzno u duboki i visoki registar. Ova aktivnost je praćena i adekvatnim dinamičkim krešendom, pa sve zajedno kao postupak, neodoljivo podseća na efekte kaleidoskopskog 'širenja' figura od centru ka spoljnim ivicama" (Vuksanović, 2007: 131). Ovakva vrsta analize, koja za cilj ima predstavljanje muzičkog toka kompozicije, zapravo afirmiše shvatanje muzičkog dela kao autonomnog „isečka vremena" koje postoji nezavisno od konteksta, dela koje je, sasvim uslovno rečeno, samo sebi dovoljno. Treba istaći i da je Vuksanović u

[1] Tekst je originalno objavljen kao: Ивана Вуксановић, „*Калеидоскоп* Милане Стојадиновић-Милић", у: *Нови Звук* бр. 20, 2002, 91–94.

delu uočila autorkinu fokusiranost „na zvučnu boju i preispitivanje binarnih opozicija u okviru njenih parametara: boje instrumenata (odnosom solista – ansambl), boje registra (u odnosu visoki – duboki), boje melodije (u postupnom kretanju i intervalskim skokovima), boje harmonske vertikale (u uskom i širokom slogu, konsonantne i disonantne), ukupne boje zvuka ansambla (kompletnog i smanjenog sastava)...“ (Vuksanović, 2007: 131). Ovakvo ’objektivno’ opisivanje postupaka primenjenih u kompoziciji, svedoči o uverenosti spisateljice u adekvatnost sagledavanja isključivo muzičkih parametara dela, što ponovo afirmiše koncept autonomnosti kao prirodnu i podrazumevanu kategoriju. Tako se čini da su univerzalne kategorije koje su u ovom slučaju o fokusu kompozitorke i spisateljice zapravo jednostavnost, naivnost i nepretencioznost. Tako Vuksanović piše: „On [*Kaleidoskop*] ima onu specifičnu ’težinu’ naivnih stvari ili kolosalnost jednostavnog. On je samo na prvi utisak ’dečija igračka’ [...]“ (Vuksanović, 2007: 132). ’Besfunkcionalnost’ ovog dela se, dakle, afirmiše i njegovim povezivanjem sa jednostavnošću i naivnošću.Okrenutost stvaralaca pitanjima čisto muzičkog, uočljiva je na poseban način i od 17. Tribine, kada je, na inicijativu selektora Ivan Brkljačića uvedena praksa tematizacije sadržaja manifestacije. Tako je ova Tribina bila posvećena minijaturama, da bi zatim usledili *Odjeci prostora* na osamnaestoj, *Muzika i pozorište* u okviru devetnaeste, te *U sjaju glasa* kao ‘tema’ poslednje, dvadesete Tribine. Ovi “slogani” koji su pratili poslednje četiri Tribine, osmišljeni su ‘široko’, te se u njihove okvire može uklopiti veliki broj različitih stvaralačkih poetika. Ipak, aspekt koji ovakvim tematizacijama jeste određen upravo je elitistička karakteristika muzike koja se na Tribini ’neguje’ od samih njenih početaka. Tako se stvaraoci dodatno podstiču na kompozitorska istraživanja koja ne prelaze jasno ocrtane granice autonomnog područja muzike. Tako, u prikazu 17. Tribine kompozitora,[2] Marija Nikolić primećuje da je „poigravanje različitim muzičkim kodovima, te dekonstruktivistički odnos prema raznorodnim stilskim, žanrovski i morfološkim aspektima u okviru jednog dela i dalje [...] jedna od osnovnih preokupacija savremenih autora“ (Nikolić, 2009: 106). Čini se da bi se ovaj opis mogao dati

[2] Марија Николић, „Нове минијатуре. 17. међународна трибина композитора“, у: *Нови Звук* бр. 33, Београд, СОКОЈ МИЦ, 2009, 105–111.

prilikom razmatranja svake Tribine, te bi se u tom smislu, spisku prethodno analiziranih dela mogle dodati i *Bagatele* Aleksandre Vrebalov u kojima autorka preispituje ovaj žanr kroz jukstapoziciju Betovenovih dela iz opusa 119 i njenih ličnih ostvarenja, *Mocart/Hajdn* Irene Popović u kome je autorka, kolažnim 'lepljenjem' segmenata komičnih opera dva kompozitora ponudila sopstveno viđenje ovog žanra; *Timenoid* Tatjane Ristić i *Green wit Buzz* Tatjane Marković sa 18. Tribine, te *Altus* Vladimira Tošića sa 17. Tribine, neki su od primera dela u kojima je primarni fokus autora stavljen na pitanja ritma. Treba istaći i *Pesmu žeteoca* Svetlane Maksimović ili *Muzičke igračke* Srđana Hofmana, kao samo neka od dela čiji su se autori osvrnuli na ispitivanje različitih kvaliteta zvuka i zvučnosti. U tom smislu bi se moglo reći da je kod mnogih naših autora, naročito onih koji su bili ili jesu deo Katedre za kompoziciju FMU, prilikom komponovanja „[...]oduvek u pitanju [...] nekakav 'objekt posmatranja/slušanja' [...] uvek neko drugi ili nešto drugo što se posmatra, što se sluša, uvek na drugi/drugačiji način i iz drugog ugla i uvek nešto drugo od istog..." (Mikić, 2009: 51). Drugim rečima, delo je često shvaćeno kao autonomni objekt koji se posmatra sa distance, kao Drugo koje postoji bez obzira na stvaraoca ili slušaoca.Takođe, može se reći da savremenim kompozitorskim stvaralaštvom zaista dominira pogled na istu stvar (Muziku) upućen „uvek iz drugog ugla".

Kako bih izbegla dalje nabrajanje, istakla bih još jedom da se, na osnovu razmatranih kompozicija može zaključiti da je univerzalnost koja egzistira u tesnoj sprezi sa idejom o autonomnosti muzičkog dela, važna ideologija kojom je vođen domaći svet muzike. U tom smislu, ove kategorije su podržane i afirmisane od strane svih značajnih institucija sveta muzike, o čemu svedoči i njihova dominacija u kompozicijama izvedenim na najznačajnijoj smotri domaćeg muzičkog stvaralaštva. Važno je napomenuti još jednom da se pomoću ove kategorije gradi utisak o muzici koja transcendira pojedinačne rodne, etničke, rasne i klase kategorije čime se njihovo postojanje i značaj prikrivaju. U tom smislu bih naglasila da se na ovaj način ne prikriva samo velika prisutnost kompozitorki na našoj muzičkoj sceni, već i izuzetno duga i (do skora) sveprisutna dominacija muškaraca u okviru sveta muzike. Prethodnom analizom odabranih kompozicija i tekstova želela sam da ukažem na

činjenicu da ne postoji suštinska razlika između kompozicija autora i autorki, niti između tekstova koji ih razmatraju. Autori i autorke svih predstavljenih kompozicija nastojali su da, predstavljajući svoju muziku kao autonomnu, prikriju svoje pojedinačne rodne, klasne, etničke i druge karakteristike. Ovo nastojanje je podržano i od strane spisateljica, pre svega načinom na koji su dela predstavljana. Zanemarujući društvene okolnosti u kojima kompozicije nastaju, kao i potencijalne uloge koje bi one mogle imati u domaćoj kulturi i umetnosti – dakle, ne razmatrajući kritički poziciju koju autori zauzimaju u svetu muzike – spisateljice su dodatno učvrstile ideje na kojima počiva akademski kanon, a koje vode različitim isključenjima. Ipak, može se postaviti pitanje o mogućnosti pisanja teksta o univerzalističkom delu koji nije univerzalistički. Drugim rečima, ukoliko kompozitor operiše isključivo ovim (univerzalnim) kategorijama, nužno je i da se muzikološki tekst njima rukovodi. Tako, premda se čini da ih, barem kada je u pitanju domaća produkcija, nije moguće izbeći, važan je stav koji autor/ka teksta ima prema prethodno opisanim, univeralističkim idejama. Dakle, s obzirom na to da celokupna kompozitorska i muzikološka praksa egzistira u okviru polja moći koje je rukovođeno idejama o univerzalnosti, veoma je važno problematizovati način na koji se prema njima odnose akteri sveta muzike. Drugim rečima, jedan od mogućih načina na koji se muzikološkim tekstom može udaljiti od univerzalizujućih koncepata jeste njihovo kritičko sagledavanje i pozicioniranje u određeni društveno-istorijski i ideološki okvir. Time se fokus autora/ke teksta ne udaljava od konkretne muzke, čije je sagledavanje nužno, već se konkretni specifično-muzički aspekti sagledavaju kroz njihovu funkciju i ulogu u društvu. Drugim rečima, premda često muzikološkom analizom nije moguće utvrditi 'rod muzike', odnosno neke kompozicione postupke, na primer, prepoznati kao ženske ili muške, jeste moguće sagledati način na koji se kompoziotri i kompozitorke odnose prema (svom) rodu – bilo da ga negiraju, prikrivaju ili problematizuju. Takođe, kako je univerzalizacija jedna od bitnih karakteristika samog jezika kojim se služe pisci o muzici, važno je ukazati i na potrebu za promenom na ovom polju koja bi doprinela kritici univerzalizijućih koncepata muzike.

Ipak, svojom kritikom univerzalističkih ideja kojima je rukovođena muzika,

ne želim da afirmišem takozvano žensko pismo kao jedini ispravan put kojim bi se u budućnosti kretala domaća muzika. Drugim rečima, žensko pismo bi se moglo pokazati kao samo jedna od mogućih, kritički koncipiranih stvaralačkih praksi. Kako se na osnovu kritike sakrivanja rodnih karakteristika stvaraoca pitanja o ženskom pismu nužno nameću, u nastavku teksta ću pokušati da ga, svakako u kratkim crtama, rasvetlim.

11. 'ŽENSKO'/'MUŠKO' PISMO I

Ideja o postojanju takozvanog ženskog pisma (*écriture féminine)*, veoma je rasprostranjena u feminističkoj teoriji, a posebno mesto ima u okviru takozvanog francuskog feminizma, preciznije u teorijskoj i kritičkoj misli Elen Siksu (Hélène Cixous*)*. Jedan od njenih najpoznatijih tekstova pod naslovom „Smeh meduze" („Le Rire de la Méduse"), posvećen je upravo ovoj problematici. Koncept je pre svega vezan za književnost, a javlja se kao deo feminističkog pokreta sa ciljem osamostaljivanja i emancipacije ženskog iskustva. Pretpostavka ključna za žensko pismo jeste da je svaka vrsta ljudskog izražavanja, a u ovom konkretnom slučaju praksa pisanja književnog teksta, koncipirana po uzoru na muški subjekt. Kako piše Elen Siksu: „Bez nedoumice podržavam ideju da postoji obeleženo pismo; da je, do ovog trenutka [...] pisanje bilo rukovođeno libidalnom i kulturnom – dakle političkom, tipično maskulinom – ekonomijom [...]" (Cixous: 1976: 879). Tako, autorke takozvane ženske književnosti, poput na primer Virdžinije Vulf (Virginia Woolf), nastoje da u svoja dela – jezikom, formom dela itd. – uključe sopstveno iskustvo bivanja ženom. Drugim rečima, ovakva književnost je zamišljena kao 'proizvod' ženske telesnosti i seksualnosti, u skladu sa idejom da su žene više određene svojim telom od muškaraca. „Žene su telo" (Cixous, 1976: 886), piše Siksu, „[žena] fizički materijalizuje ono što misli" (Cixous, 1976: 881). U tom smislu se može reći da žensko pismo podrazumeva i „metafor[u] pisanj[a] telom [koja je] obrtanje onog postupka koji svodi žensko na telesno a telesno na drugo" (Velimirac, 2007: 264). Takođe, smatrajući da je u društvu, pa tako i u jeziku, žena uvek postavljena kao Drugo, autorke koje zastupaju ideju ženskog pisma, nastoje da izgrade jezik kojim se to neće činiti. Cilj ovakvog pisma jeste davanje mogućnosti ženi „da predstavi sebi kako je konstruisana, da sebe predstavi sopstvenom dekonstrukcijom koja se postiže metaforičkim jezikom [...] Da time ne ostane druga, a da uvek zadrži svoju razliku" (Velimirac, 2007: 259). Pišući 'svojim' pismom, žene nastoje da „redefinišu svoj identitet koji je bio čitan u seksualnom ključu, stupajući nogom na tlo samodefinisanja" (Velimirac, 2007: 265). U tom smislu bi žensko pismo trebalo da predstavlja 'autentično' žensko izražavanje, proizašlo iz načina na koji svaka autorka

doživljava sebe i svoje telo u odnosu na društvo i kulturu. „Stajati u mestu, telesnom prostoru – mestu iskustva i iz njega govoriti" (Velimirac, 2007: 265), kako navodi Ivana Velimirac[1]. Jedan od važnih aspekata ove književnosti jeste i preispitivanje načina na koji je žena definisana u kulturi, redefinicija stereotipnih predstava o ženi ili njihovo ukidanje. Ista autorka navodi i da je 'žensko' u ovom slučaju takođe „oznaka za drugost, zadržana na metaforičkoj ravni, i pismo koje je žensko ispisuje onaj ko opaža i promišlja drugost [i] nastoji da drugost liši ograničavajuće konotacije, negativne ili pozitivne " (Velimirac, 2007: 265). Žensko pismo, tako, ima veoma izraženu aktivističku crtu, a da bi određeno delo bilo okarakterisano na ovaj način, ono mora biti vezano za nameru autorke da delom predstavi i problematizuje svoje iskustvo drugosti. „Žene moraju pisati kroz njihova tela, moraju izmisliti neprobojan jezik koji će uništiti podele, klase i retorike, pravila i kodove [...]" (Cixous, 1976: 886), smatra Siksu. Žene se, dakle, moraju se osloboditi uvođenjem sopstvenog tela u tekst.

Važno je naglasiti da (često pogrešno shvaćen) koncept ženskog pisma može da dovede i do univerzalizacije kategorije žene, podrazumevajući da postoji neko univerzalno iskustvo koje je zajedničko svim ženama, te da na osnovu njega postoji i pismo koje bi blo svojstveno svim ženama.[2] Ovakvo shvatanje univerzalizuje i kategoriju muškarca, podrazumevajući da postoji jedan način na koji svi muškarci pišu.[3] Drugim rečima, premda se može reći da 'muško' pismo karakteriše pre svega posedovanje moći koja često podrazumeva isključivanja i diskriminaciju, svaki

[1] Ivana Velimirac je naša književnica, koja je diplomirala Opštu knjževnost i teoriju književnosti na Filiološkom fakultetu, a zatim magistrirala na Sorboni. Kao književnica stvara dela koja se ne mogu žanrovski jasno odrediti, ali se mogu okarakterisati kao ženska književnost. Njeno najpoznatije delo je *Drveni dečak* za koje je 2003. godine dobila Brankovu nagradu.

[2] Ovakvo shvatanje, karakteristično je i za Lis Irigaraj (Luce Irigaray), savremenicu Elen Siksu koja se, uz Juliju Kristevu (Julia Kristeva) i Siksu, smatra pripadnicom čuvene trojke francuskog feminizma. Naime, teorijska misao Irigaraj usmerena je na definisanje posebne ženske subjektivnosti koja će biti izvedena na osnovu posebnosti ženskog pola koji je, kako smatra, definisan kao razlika u odnosu na muški. U tom smislu je ideja polne razlike koju razrađuje Irigaraj u tesnoj sprezi sa konceptom ženskog pisma koji zastupa Siksu.

[3] Takva praksa prisutna je pre svega u misli feministkinja takozvanog drugog talasa koji se vezuje za period od oko 1970. do 1980. godine, premda su ove granice svakako propustljive, te se i u 21. veku, mogu pronaći tekstovi pisani u 'maniru drugog talasa'. U napisima feministkinja ovog perioda poput, na primer Beti Fridan (Betty Friedan) ili Nensi Harcok (Nancy Hartsock), mahom se može uočiti govor o Muškarcima, koji „tlače" Žene, te shvatanje po kome su sve žene, samim tim što su žene potlačene, mahom na isti način.

pojedinačni muškarac/autor ove postupke ponavlja na drugačiji način i sa drugačijim posledicama. Takođe, u mnogim feminističkim napisima postoji implicitno shvatanje po kome svaki muškarac dominira nad ženom, odnosno stav da čak i oni koji se nalaze na samom dnu društvene lestvice zadržavaju moć nad ženama. Drugim rečima, napisi se često zadržavaju na binarnom shvatanju para muško-žensko u okviru kog su obe kategorije shvaćene univerzalno.

U tom smislu je važno istaći da postoji onoliko ženskih pisama koliko i žena (te onoliko muških pisama koliko muškaraca), s obzirom na to da svaka autorka svoj rod doživljava na različit način. Tako bi bilo pogrešno ženskom književnošću nazivati svako delo koje dolazi iz pera spisateljice, ili delo čiji je glavni lik žena. Kako navodi Siksu, „[...] iz ove vrste ženskih spisateljica [moramo] odvojiti veliku većinu onih čije se stvaralaštvo ni na koji način ne razlikuje od muškog pisma i koje [stvaralaštvo] ili zamagljuje ženu ili ponavlja klasičnu reprezentaciju žene (kao osećajne–intuitivne – sanjive)“ (Cixous, 1976: 878).

Ukoliko bi se ovakav koncept upotrebio u kontekstu muzike, odnosno, ukoliko bi se težilo koncipiranju ženskog muzičkog pisma, to bi podrazumevalo stvaranje kompozicije kojom autorka nastoji da iskaže sopstveno iskustvo bivanja ženom i da ga u delu problematizuje. Drugim rečima, podrazumevalo bi koncipiranje muzičkog jezika svojstvenog jednoj konkretnoj autorki, koncipiranog na osnovu njene telesnosti, pomoću upisa tela u muziku. Upravo se momenat problematizacije drugosti čini ključnim kada je u pitanju žensko pismo, te se, baš kao što je to slučaj sa književnošću, ne bi moglo govoriti o postojanju određenog, posebnog načina na koji komponuju sve žene. Takođe, bilo bi pogrešno sve kompozicije nastale iz pera autorki, okarakterisati kao žensko pismo, s obzirom na to da većina njih ne problematizuje pitanja roda. U tom smislu bi bilo i veoma problematično pokušavati, na osnovu samog muzičkog tkiva ili žanra, određivati ’ženske’ ili ’muške’ kompoziciono-tehničke postupke odnosno muzičke žanrove, osim naravno u slučaju kada bi sam/a autor/ka naglasio/la svoju težnju ka određenju i problematizaciji sopstvenog roda pomoću muzičkih postupaka. Ovakvo tumačenje bi dakle, bilo izuzetno arbitrarno jer „’muzičkoj strukturi’ može da se pripiše ili u nju ’akumulira’ bilo koji identitet [...] u zavisnosti od uslova i okolnosti

stvaranja izvođenja, recepcije i predočavanja muzike" (Šuvaković, 2000: 163). Drugim rečima, bilo bi problematično govoriti, u kontekstu 19. veka, na primer, o minijaturama kao o 'ženskom žanru' ili o klaviru kao 'ženskom instrumentu'. Iako u ovom periodu žene jesu bile upućene i na ovaj žanr i na instrument, to svakako nije bila stvar izbora ili izvesne 'prirodne' predodređenosti, već društvena norma. Takođe, i što je verovatno važnije, žene svoje rodne uloge nisu problematizovale komponujući, na primer, minijature za klavir, već su, upravo suprotno, tim postupkom potvrđivale svoju ulogu u buržoaskoj kulturi.

12. EKSKURS II: ŽENSKO PISMO U MUZIKOLOGIJI

Kao još jedno važno polje u okviru kog se može otvoriti pitanje ženskog pisma, jeste oblast muzikologije.[1] Kako je ova zamisao odnosi pre svega na umetničke prakse i njihovo razmatranje, primena ovog termina na neki muzikološki tekst bi svakako bila podložna raspravi koja ovom prilikom neće biti zaključena. Tako bi se moglo reći da bi, analogno ženskom pismu u književnosti, muzikološko žensko pismo bilo vezano za tekst kojim muzikološkinja nastoji da svoje iskustvo bivanja ženom 'izvede' tekstom koji piše. U tom smislu se tekstovi autorki, predočeni u prethodnom segmentu teksta ne bi mogli nazvati 'ženskim', budući da, kako je istaknuto, dodatno afirmišu univerzalnost i homocentričnost. Takođe, važno pitanje u ovom kontekstu jeste i da li se tekst muzikološkinje koji se ne bavi striktno njenim iskustvom ženskosti, ali iz nekog drugog ugla kritikuje koncepciju univerzalnosti, može nazvati ženskim. Ovom prilikom bih se ponovo pozvala na stanovište Ivane Velimirac po kome se feminističko[2] može „pročitati u tekstu koji želi da iskaže i ispiše sopstvenu želju i zadovoljstvo [...] U tekstu čija autorka nije feministkinja iako tekst jeste. U tekstu u kojem se piše ženskim pismom iako je autor rođen u muškom polu" (Velimirac, 20007: 265). Jer, stav da je žensko pismo isključivo vezano za izvođenje ženske telesnosti kroz umetničku ili spisateljsku praksu, implicitno podrazumeva i to da je emancipovanje od univerzalističke kategorije za ženu moguće jedino u slučaju kada insistira na svojoj ženskosti. S obzirom na to da je, kako je navedeno na početku teksta, bivanje nekim rodom samo jedan od aspekata svake ličnosti, problematično je uvek ga posmatrati samostalno i izdvojeno od drugih aspekata kao što su rasa, klasa, religijska pripadnost itd. Drugim rečima, ovakvom esencijalizacijom se negira mogućnost da se, na primer muzikološkinja,

[1] Na sličan način se može razmatrati i pitanje ženskog pisma u bilo kojoj drugoj nauci bila ona humanistička, društvena ili prirodna.

[2] U ovom kontekstu izjednačavam termine 'žensko' i 'feminističko', kao što je to često slučaj prilikom govora o ženskom pismu. Naime, epitet feminističko se najčešće daje praksama (umetničkim, teorijskim itd.) koje imaju izražen aktivistički aspekt, odnosno, praksama koje za cilj imaju neku vrstu promene u dotadašnjem položaju žena, različitim shvatanjima vezanim za njih ili stereotipima koji ih okružuju. Kako žensko pismo upravo ima za cilj problematizaciju bivanja ženskim rodom u patrijarhalnom društvu, u ovom slučaju može postojati znak jednakosti između termina 'feminističko' i 'žensko'. Ipak, ovakvo izjednačavanje nije univerzalno primenjivo, te sve što je žensko nije i feminističko.

bavi i pitanjima koja nisu vezana isključivo za rod i muziku, na način koji nije univerzalistički/univerzalizujuć. Tako bi se ženskim pismom mogao nazvati tekst u kome autorka svoje zaključke ne nastoji da prikaže kao 'objektivne', zaključke koji nemaju veze sa njenim društvenim i kulturnim položajem. Drugim rečima, ukoliko postoji svest autorke o (između ostalog i) rodnoj obeleženosti svakog, pa i njenog teksta, pismo kojim je napisan može biti žensko (feminističko), bez obzira da li se njime razmatra neko od rodnih pitanja ili ne. Drugim rečima, može se reći da muzikološkinje svoju ženskost mogu izvesti i bez direktnog pozivanja na specifično žensku telesnost ili seksualnost.

13. 'ŽENSKO'/'MUŠKO' PISMO II

Za razumevanje pitanja vezanih za žensko kompozitorsko pismo u okviru domaćeg sveta muzike, bilo bi značajno razmotriti neka dela naših kompozitorki, izvedena na Tribini, u kojima bi se mogao prepoznati odnos kompozitorke prema rodnim pitanjima. Prvo takvo delo na koje bih želela da ukažem se ne može okarakterisati kao 'žensko' budući da ne problematizuje, već afirmiše neka stereotipna shvatanja o ženi. Naime, u pitanju je *Sounds of Mama Duna* Dragane Jovanović, kompozicija izvedena u okviru 20. Tribine. U delu, kako i sam naslov implicira, Jovanović prikazuje „Dunav koji postaje Duna (žena), vodena pra-majka – od koje smo potekli, kojoj pripadamo, od koje zavisimo".[1] Autorka u ovom slučaju, upotrebljava jedan od najstarijih stereotipa o ženi – ženi kao majci, sa misterioznim potencijalom za stvaranje života, ženi (majci) kao utočištu, mestu sigurnosti itd. Mama Duna tako „diše: rađa novi život; šapuće, govori i vrišti; peva i vodi u novi život čak i nakon sopstvenog završetka" (podvukla A.S.).[2] Kompozicija je zamišljena kao predstava reke koja teče kroz različite zemlje i usput upija i prisvaja različite muzičke tradicije. Tako je akcenat dela zapravo na predstavljanju različitih uticaja koje prisvaja reka, što je postignuto upotrebom određenih rečenica na stranim jezicima, te samim muzičkim materijalom čije karakteristike odgovaraju muzikama različitih zemalja. Tako hor i etno pevačica dočaravaju ove različite umetničke uticaje, dok je Mama Duna okarakterisana različitim šumovima i šuštanjima koje izvodi hor, te zvucima 'bućke', „naprave koju ribari koriste za lov na somove",[3] a koju je, u okviru izvođenja na Tribini, 'svirala' sama kompozitorka. Delo je koncipirano tako da je lik Mama Dune predstavljen kao ono što se podrazumeva, ono neupitno, 'normalno' i 'prirodno'. S obzirom na to da je reka određena kao žena, na osnovu autorkinog komentara se čini 'prirodnim' da bude shvaćena i kao pra-majka. Na osnovu takve polazne pretpostavke je zatim izgrađen i sam muzički tok koji opisuje njeno 'putovanje'. Drugim rečima, sama kompozicija ne dovodi u pitanje stereotip o

[1] Preuzeto iz komentara uz delo sa programa koncerta održanog 13.11.2011. godine u Velikoj sali Doma omladine Beograda, u okviru 20. *Međunarodne tribine kompozitora*.
[2] Isto.
[3] Isto.

ženi-majci, već ga, upravo suprotno, afirmiše.

Kompozicija koja bi se, nasuprot *Zvucima Mama Dune* eventualno mogla približiti epitetu ženskog pisma jeste *Ona* Ivane Stefanović. Možda upravo paradoksalno, delo je izvedeno kao prva kompozicija u okviru 17. Tribine čiji je slogan bio „Nove Minijature". Komponovano za ženski govorni glas, flautu, klavir, violončelo i elektroniku, na segmente teksta iz drame *Hasanaginica* Lubomira Simovića, delo predstavlja prikaz monotonije i praznine života jedne žene. Naime, kompozicija započinje snimkom otkucavanja sata, čija se ravnomerna pulsacija, dva puta brža od pulsacije kazaljke koja otkucava sekunde, čuje tokom čitave kompozicije, a koja svakako simbolizuje neprestani protok vremena i ponavljanje. Tok kompozicije je koncipiran kroz smenu instrumentalnih odseka i segmenata u kojima ženski glas šapatom izgovara reči iz drame, uz povremene 'upadice' nekog od instrumenata. Kako navodi kompozitorka: „On treba da peva, ali ne peva. Ritam je tu, ali udaraljki nema".[4] Može se reći da je ponavljanje, u okviru različitih aspekata dela, u ovom slučaju ključno. Naime, pored otkucaja sata, ponavljanje se javlja i u vidu ostinata, koji je u okviru instrumentalnih odseka uvek poveren jednom od instrumenata, dok se nad njim izlaže melodija koncipirana kroz stalno variranje. Ono je ključno i u segmentima dela u kojima dominira glas. Naime, 'ona' šapatom koji se čuje iznad otkucaja časovnika, različitim redosledom ponavlja reči: „savila, složila haljine, uvila rupce, minđuše, izbrojala prstenje, ogrlice; staviš ovde, premestiš, odmotaš, zamotaš, uzmeš ostaviš, prepočneš pa oparaš, započneš...". Upravo tekst, odnosno reči koje šapatom izgovara žena, ukazuju na kolotečinu i monotoniju u kojoj protiče njen život, opisujući ženu koja najveći deo svog vremena provodi u kući – premeštajući haljine, brojeći nakit, šijući i parajući, uvek iznova i iznova, bez posebnog razloga ili smisla. Tekst takođe ukazuje na neke stereotipne aspekte vezane za ženstvenost, poput nošenja nakita ili šivenja, te na prazninu koju upućenost žena samo na ove 'poslove' izaziva. Važno je naglasiti da su iz drame o Hasanaginici – ženi koju karakterišu izuzetna snaga i hrabrost, a koju su zadesile sve strahote patrijarhalnog društva – za ovu kompoziciju preuzeti segmenti teksta koji ne ukazuju na njenu hrabrost ili odvažnost već isključivo oni koji ukazuju na

[4] Preuzeto iz opisa kompozicije objavljenog u programskoj knjižici 17. Tribine kompozitora.

teskobu njenog postojanja. Tako, bez uvida u komentar kompozitorke, slušalac ostaje uskraćen za one osobine ove žene koje je čine jedinstvenom i drugačijom, dok referenca na Hasanaginicu otvara novu dimenziju ispraznosti života jedne žene koja je, uprkos svojim emocijama i željama, primorana da igra tradicionalnu ulogu koju joj dodeljuje društvo. U ovakvom kontekstu se i instrumentalni odseci, u kojima se intenzitet muzičkog toka povećava pomoću dinamike, ostinatnih figura i razvojne melodije koju 'ispresecano', na smenu donose različiti instrumenti iz ansambla, mogu tumačiti kao odraz unutrašnjih, uzburkanih emocija. Na taj način, Ivana Stefanović je u ovom delu napustila sferu autonomno muzičkog, koristeći muzički medij kako bi problematizovala položaj žene u patrijaralnom društvu. Kako kaže, „*Ona* je zamišljena kao osvetljeni, zaustavljeni trenutak, trenutak jake unutrašnje teskobe. Treba li reći ženske?".[5] Ipak, treba istaći da se i u ovoj kompoziciji mogu prepoznati neki aspekti univerzalnosti, premda oni u ovom delu svakako nisu zastupljeni na isti način, i u podjednakoj meri kao što je to bio slučaj u, na primer, *Mementu*, *Diptihu* ili *Torzu*. Naime, Stefanović je ovom kompozicijom ponudila sliku neke ili bilo koje žene, sliku mnogih žena koje žive u patrijarhalnoj sredini. Ono što ovu predstavu čini drugačijom od one u kompoziciji Dragane Jovanović, jeste očigledno kritički stav Ivane Stefanović prema stereotipnim opisima žene i tradicionalnim 'ženskim' poslovima. Ipak, i u ovom delu se može prepoznati elitistički karakter muzike koju neguju naši savremeni stvaraoci, budući da su, na primer, instrumentalni odseci građeni po modernističkim principima, uz neke aspekte kolažnosti karakteristične za postmoderni muzički milje. Drugim rečima, autorka nije pokušala da, na osnovu sopstvenog iskustva bivanja ženom izgradi muzički jezik drugačiji od onog opšteprihvaćenog ili akademskog, da upiše svoje lično i jedinstveno telo u muzički tok i da muzički prikaže sopstveno iskustvo. Takođe je važno istaći da je žena čiji život opisuje Stefanović, pripadnica više klase, svakako ne žena sa sela, čiji kućni poslovi podrazumevaju nešto više od šivenja ili slaganja haljina, što ponovo afirmiše elitistički karakter muzike koju stvara kompozitorka. Ipak, ovo delo svakako predstavlja važan primer otklona od autonomno muzičkih ideja koje zastupa jedan deo naše muzičke produkcije.

[5] Preuzeto iz opisa kompozicije objavljenog u programskoj knjižici 17. Tribine kompozitora.

Prethodno navedeni primer je samo jedan od mogućih načina emancipovanja od ideja autonomije muzike i univerzalnosti. U tom smislu bih naglasila da je i ideja ženskog pisma samo jedan od načina na koji se može prevazići ideja univerzalnosti, snažna ideologija koja briše sve pojedinačne razlike, te uzrokuje i neravnopravnost u odnosima moći između kompozitorki i kompozitora. Takođe bih istakla da se kritikom univerzalizma, muzički kanon otvara za brojna druga stvaralačka stremljenja, te bi takva kritika trebalo da bude sprovedena iz mnogo različitih aspekata, od kojih je rodni samo jedan. S tim u vezi se poststrukturalistički pojam mnoštva, koji je između ostalih razradio i Žak Derida (Jacques Derrida), čini veoma korisnim. Naime, ovim radom i kritikom univerzalističkih ideja, nisam nastojala da ponudim jedinstveno, alternativno rešenje pomoću kojeg bi se one prevazišle, s obzirom na to da bi takav postupak bio ponavljanje univerzalizujućeg gesta koji sam kritikovala. Dakle, moj cilj nije bio koncipiranje metodologije kojom će se rod 'detektovati' u konkretnoj muzici. Kritikom sam nastojala da podstaknem otvaranje zvaničnog i akademskog muzičkog diskursa ka najrazličitijim sferama koje ne podrazumevaju autonomnost muzičkog dela i njegovu transcedentalnost. Ovakvo otvaranje ka mnoštvu različitosti može dovesti i do emancipacije naših kompozitorki, premda se takav ishod naravno nikada ne može predvideti.

Tako bi se, kao još jedan mogući način emancipacije od akademskih ideja univerzalnosti i autonomnosti, moglo navesti i interesovanje za elektronsku i primenjenu muziku ili multimedijalnu umetnost koje se posebno ispoljava u stvaralaštvu naših kompozitorki od kojih mnoge stvaraju u inostranstvu. Naime, veoma mali broj kompozitora, trenutno zaposlenih na Katedri za kompoziciju i orkestraciju FMU, obraća se elektronskom mediju kao samostalnom. Tako su Srđan Hofman i Zoran Erić jedini profesori kompozicije koji u svom stvaralaštvu koriste ovaj medij, premda najčešće kao 'dodatak' tradicionalnom instrumentalnom sastavu. Drugim rečima, tehnologija u slučaju njihovih dela,veoma često ima funkciju proširenja palete zvučnosti već poznatih instrumenata, premda u opusima ovih autora ne izostaju i 'čisto' elektronska dela. O mestu elektronske muzike u okviru domaćeg sveta muzike svedoči i činjenica da se u kurikulimu za studijski program Kompozicija na FMU rad u elektronskom studiju, te komponovanje ove vrste

muzike, posebno ne izučava.[6] Takođe je važno primetiti da je nagrada Mokranjac dodeljena samo jednom elektroakustičkom delu – *Gledajući u ogledala Aniša Kaupra* Srđana Hofmana – i to tek za 2010. godinu. U okviru Tribine su mahom izvođena dela za tradicionalne instrumente, uz pojedine, važne izuzetke koje treba istaći. Na koncertnim večerima ovog festivala, izvođena su dela u kojima je elektronika imala, uslovno rečeno, sporednu ulogu, pre svega kao dodatno ozvučenje tradicionalnim instrumentima (kao što je to bio slučaj sa, na primer *Sjajem Betelgeza* Tatjane Milošević, za četiri ozvučena violončela, ozvučeno čembalo i klavir). Takođe, kompozitori su često, kao ravnopravnog 'učesnika' u izgradnji muzičkog toka koristili i traku – na primer, u delu Srđana Todorovića pod naslovom *Duh fantazma*, psihološko viđenje alhemije za hor i magnetofonsku traku ili u *Sažetom prikazu neumitnog i tragičnog toka sudbine koji je krhko biće male sirene odveo u totalnu propast* za dva soprana, flautu, klarinet/basklarinet, fagot, violu, kontrabas, klavir i traku Gorana Kapetanovića. U okviru druge, četvrte, pete i sedme Tribine održanisu koncerti elektroakustičke muzike koji su obuhvatili dela Ivana Božičevića, Predraga Repanića, Miroslava Štatkića, Srđana Hofmana, Tatjane Milošević i Borisa Despota – autora koji se, uz važan izuzetak Hofmana i Tatjane Milošević, ne nalaze u samom centru akademskog kanona, mada su mu svakako priklonjeni. Takođe je važno istaći da je koncert u okviru sedme Tribine bio posvećen elektroakustičkoj i solističkoj muzici, te su na njemu izvedena samo dva dela sa elektronikom, od kojih je jedno proizašlo iz pera domaćeg autora – u pitanju je *Tango* za harmoniku i traku Borisa Despota. Važno je napomenuti da su u okviru ovih, mahom žanrovski koncipiranih koncerata, dominirali oni posvećeni kamernoj i orkestarskoj muzici. Pored već navedenih autora, u okviru Tribina su, nakon 2000. godine 'samostalno' izvedena i

[6] U okviru studijskog programa Kompozicija, od studenata se u formi ispitnog zahteva očekuje da komponuju instrumentalnu kompoziciju za neki od harmonskih instrumenata, zatim kompozicija za glas i pratnju, horska kompozicija i različite 'varijante' višestavačnih kompozicija za kamerne sastave ili orkestarski medij. Takođe, u zavisnosti od godine studija, od studenata se očekuje ovladavanje različitim formalnim obrascima poput trodelne pesme, sonatnog oblika, ronda itd (http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/_files/Knjiga%20predmeta.pdf, pristupljeno 23.8.2012). Dakle, ovaj studijski program usmeren je na izučavanje isključivo tradicionalnih oblika, dok su studenti slobodni da na polju sopstvenog muzičkog jezika eksperimentišu sa različitim kompozicionim tehnikama. Osim ovog ukratko analiziranog kurikuluma, dobar uvid u način rada sa najmlađim generacijama domaćih stvaralaca pruža i festival KOMA (Kompozicije mladih autora) u okviru kog se izvode ostvarenja još uvek neafirmisanih mladih kompozitora.

dela Milice Paranosić (15. Tribina, *Al' Airi Lepo Sviri* za violinu, traku i video), Svjetlane Bukvić Nichols (15. Tribina, *Before and After the Tekke* za solo violinu i traku), Srđana Hofmana (19. Tribina, *Gledajući u Ogledala Aniša Kapura* za dve ozvučene harfe i procesore zvuka programa *Logic Pro*), Ivane Stefanović (17. Tribina, *Ona* za glas, flautu, violončelo, klavir i elektroniku), Katarine Miljković (18. Tribina, *Beli grad* za violinu, elektroniku i video) i Svetlane Savić (20. Tribina, *Soneti* za sopran, violončelo, klavir i elektroniku). Među navedenim autorima, upadljiv je broj kompozitorki od kojih mnoge stvaraju u inostranstvu.

U kontekstu kakav je upravo opisan, u kome dominantna i prihvaćena stvaralačka poetika podrazumeva komponovanje za tradicionalne instrumente i ansamble, posvećenost elektronskoj muzici ili višemedijskoj umetnosti svakako predstavlja čin emancipacije. U tom smislu treba posebno izdvojiti radove Milice Paranosić, Svetlane Maraš i Svetlane Maksimović, na primer, koji se ne uklapaju u postojeći akademski kanon, a čije su autorke svoje uspehe mahom ostvarile u inostranstvu. Najveći broj njihovih dela iz oblasti elektronske muzike ili mešanih medija nastaje nakon 2000. godine, čemu svakako doprinosti i nagli razvoj tehnologije do kog je došlo tokom poslednjih desetak godina. Ipak, treba naglasiti da je naveći broj ostvarenja ovih autorki (pored već navedenih izuzetaka) publici predstavljen u okviru koncerata koji nisu bili deo Tribine. Ova činjenica govori u prilog dominaciji tradicionalnih izražajnih sredstava, medija i kompozicionih tehnika u okviru naše najznačajnije smotre domaćeg stvaralaštva. Među brojnim delima naših savremenih autorki se, kao posebno interesantno izdvaja delo *Confessions* (*Ispovesti*, 2007) Milice Paranosić, zamišljeno kao multimedijalni šou sastavljen od „skupa originalnih, aranžiranih i improvizovanih kompozicija inspirisanih srpskim narodnim nasleđem i mojim istinitim životnim pričama, ispričanim kroz istraživanje novih tehnologija koje uključuju elektroniku, narodne instrumente, vokale, pokret, govorenu reč i vizuelni aspekt [...] *Confessions* sam ja; ranjiva i izložena, moj muzički dnevnik, moj muzički blog".[7] Transformišući najrazličitije vrste tematskih materijala pomoću tehnologije, a zatim ih 'lepeći' i kombinujući sa pokretom, slikom i govorom, Paranosić jeste prekoračila granicu

[7] Tekst je preuzet sa sajta milicaparanosic.com>shows>confessions>description

autonomno muzičkog, uvodeći konkretno telo u delo i izvodeći sopstveno iskustvo na sceni. Tako bi se ovo delo moglo okarakterisati i terminom 'žensko pismo', budući da je njegov tok izgrađen na osnovu (telesnog) iskustva kompozitorke i predstavlja njen pokušaj da svojim posebnim kompozitorskim izrazom na sceni 'izvede sebe'. Drugim rečima, svi aspekti kompozicije su formirani na osnovu autorkine svesti o društvenom kontekstu u kome stvara.

Svojim delima u oblasti elektronske muzike, Svetlana Maraš je na svoj način istupila iz konvencija akademskog kanona, obrajaćući se pre svega mediju koji nije instrumentalni i, u pojedinim kompozicijama, takođe iskoračujući iz polja autonomije muzike ili, u ovom slučaju, zvučnosti. Delo *Bourgeois* (2012) zamišljeno je kao zvučna improvizacija na temu segmenta buržoaskog života. Autorka navodi sledeće: „Šest gostiju sedi za stolom, noseći poveze preko očiju i slušalice. Na stolu je raspoređeno nekoliko ozvučenih objekata. Ja sam u pozadini, semplujem a zatim puštam zvukove koje gosti proizvode ispitujući predmete ispred sebe. Na slušalicama, gosti čuju samo zvuke koje oni proizvode. Publika čuje samo zvukove koja ja puštam".[8] Inspirisana nadrealističkim filmom *Diskretni šarm buržoazije* (*Le charme discret de la bourgeoisie*) Luisa Bunjuela (Luis Buñuel Portolés) koji prati neuspele pokušaje grupe pripadnika buržoazije da obeduju, kompozicijom je ostvaren specifičan zvučni pejzaž jednog obeda. Slobodno semplujući zvuke koje proizvode gosti, kompozitorka ostvaruje posebnu vrstu slobode u izgradnji muzičkog toka kompozicije, čiji krajnji 'izgled' nikada nije jedinstven i dovršen. Iako ova dela nisu deo 'opusa' *Međunarodne tribine kompozitora* koja je ovom prilikom u fokusu moje pažnje, njihovim predstavljanjem sam nastojala da ukažem na neke moguće načine stvaranja koji odstupaju od onih akademskih i tradicionalnih.

Jedan primer dela sličnog prosedea, izvedenog u okviru 18. Tribine, jeste *Beli grad* za violinu, elektroniku i video Katarine Miljković. Naime, i u ovom ostvarenju se može uočiti nastojanje autorke da se udalji od ideja komponovanja muzike univerzalističkog karaktera. Tako osnovu dela čini elektronski obrađen „dvanaestominutni snimak Terazija napravljen u leto 2007. [...]",[9] a forma dela je

[8] http://www.svetlanamaras.com/bourgeois.html (pristupljeno 4.8.2012)
[9] Preuzeto iz opisa kompozicije objavljenog u programskoj knjižici 16. Tribine kompozitora

uslovljena spontanim pokretom „oka koje posmatra pejzaž, prolaznike, saobraćaj i zgrade bez određenog cilja".[10] Drugim rečima, formalno uređenje kompozicije uslovljeno je pokretima konkretnog tela (Katarine Miljković) koje stoji na konkretnom mestu (Terazije). Video koji je integralni deo ovog ostvarenja slušaocu daje jasan signal da je pred njima zvučno-vizuelni doživljaj grada jedne individue. Treba naglasiti i činjenicu da je zvučni doživljaj Belog grada u delu Katarine Miljković dopunjen i fragmentima srpskog duhovnog pojanja spojenih sa „prirodnim zvukom grada".[11] Različitim načinima rada sa materijalom, fragmenti su temeljno modifikovani, te u konačnom zvučnom rezultatu gube na prepoznatljivosti i stapaju se gotovo u potpunosti sa bukom Terazija. Pre svega melodijski aspekti pojanja, uočljivi su i u pojedinim segmentima deonice violine, premda je se i ovaj instrument u konačnom zvučnom utisku stapa sa elektronski modifikovanim zvucima Terazija. Izvesna sličnost između snimljene podloge i zvuka violine, postignuta je pomoću različitih načina sviranja, pre svega u visokom registru instrumenta, uz smenu brzih tremola i držanih tonova. Kako je delo komponovano povodom koncerta violinistkinje Ane Milosavljević u Tajms Centru u Nju Jorku, očigledno je da je ovaj 'duhovni' materijal odabran sa jasnom svešću autorke o mestu na kome će delo prvi put biti predstavljeno publici. Takođe, može se očekivati da će ovakva kompozicija, posvećena glavnom gradu Srbije svakako naići na odobravanje domaće javnosti, što *Beli grad* čini adekvatnim delom za izvođenje u okviru jednog domaćeg festivala na kome se predstavlja savremena kompozitorska produkcija. Drugim rečima, pozivanje na srpsko duhovno pojanje, uprkos njegovoj neupadljivosti u delu, jeste kompromis koji jednu ovakvu višemedijsku kompoziciju čini prihvatljivom za domaći akademski kanon i, kao pravi primer egzotizma, atraktivnom za američki milje.

Ipak, činjenica da je ovakvo delo izvedeno u okviru Tribine, važna je za razumevanje promena koje se dešavaju u okviru domaće muzičke scene. Naime, tokom devedesetih godina prošlog veka, kada su elekronska/elektroakustička dela izvedena na Tribini bila komponovana mahom od strane kompozitora (uz izuzetak

[10] Isto.
[11] Isto.

Ivane Stefanović, Tatjane Milošević i Milice Paranosić, na primer), ona su mahom, uprkos upotrebi različitog medija, ostajala u okvirima ispitivanja nekih od specifično muzičkih aspekata dela. Upadljivo je da su, nakon 2000. godine, kompozicije pisane za neki od elektronskih medija mahom potekle iz pera domaćih autorki. U najvećem broju ovih dela se ne može uočiti njihova težnja da svoju muziku prikažu kao da transcendira društvene okolnosti, već je u njima izražen upravo aspekt 'uvođenja' konkretnog/ih tela u kompoziciju. S tim u vezi se može doći do zaključka da oblast novih i mešanih medija predstavlja jedan od aktuelnih načina subverzije akademskog kanona kojima su naklonjene naše autorke.

14. ZAKLJUČAK

Na osnovu do sada izloženog, može se zaključiti da u okviru domaćeg sveta muzike kojim dominira pre svega akademski diskurs u službi očuvanja elitističkog i univerzalističkog karaktera muzike, još uvek postoji neravnopravnost između kompozitora i kompozitorki. U periodu socijalizma je, uprkos proklamovanoj jednakosti i borbi za ostvarenje prava žena, u svetu muzike postojao izuzetno mali broj žena koje su se bavile komponovanjem. Kako se ova situacija menja tokom devedesetih godina prošlog veka, pre svega pod uticajem krize, ali i zahvaljujući pozitivnim merama preduzetim za emancipaciju žena u SFRJ, domaći svet muzike postepeno dobija sve veći broj kompozitorki. Ovaj pozitivan trend se nastavlja i nakon 2000. godine, kada se dodatne, pre svega pravne mere za postizanje ravnopravnosti preduzimaju po uzoru na zemlje EU. Ipak, uprkos svim ovim očiglednim promenama, konkretna moć se, u domaćem svetu muzike, još uvek nalazi u rukama kompozitora. Ovoj tvrdnji u prilog govori i činjenica da se domaći autori još uvek nalaze na položajima moći domaćeg sveta umetnosti, kao šefovi Katedre za kompoziciju i orkestraciju FMU, selektori Tribine, šefovi upravnih odbora Udruženja itd. Drugim rečima, kako se pokazalo, brojčano stanje kompozitorki ne govori i o njihovoj stvarnoj ravnopravnosti. U tom smislu, *Međunarodna tribina kompozitora* se pokazala kao festival koji, osim neupitnog značaja koji ima za savremeno kompozitorsko stvaralaštvo u Srbiji, predstavlja i snažno uporište akademskog kompozitorskog kanona. Veliki broj dela izvedenih na ovom festivalu komponovan je na osnovu shvatanja muzike kao elitističke i autonomne umetnosti. U tom smislu je, zahvaljujući težnji da se očuva, može se reći uzvišeni karakter muzike, Tribina imala veoma značajnu ulogu u prikrivanju društvene uslovljenosti umetničke muzike i potencijalnih načina za njenu primenu. Tako se domaći svet muzike pokazao kao veoma hermetičan i zatvoren, o čemu svedoči i činjenica da je veliki broj (eksperimentalnih) višemedijskih ostvarenja na primer, koja predstavljaju važan aspekt kompozitorske delatnosti mnogih naših autorki koje stvaraju u inostranstvu, izveden 'izvan' Tribine. Drugim rečima, čini se da je tokom poslednjih dvadesetak godina oko ove manifestacije stvorena aura tradicionalnosti i

konzervativnosti.

Ovakva 'zatvorenost' govori i o postojanju različitih ideologija koje se ne moraju odnositi direktno na konkretan muzički materijal ostvarenja. Naime, u domaćem svetu muzike se još uvek može uočiti postojanje stereotipa koji žene ograničavaju na privatnu sferu i negiraju im sposobnost bavljenja kreativnim, stvaralačkim poslom, a kako su ovakvi stavovi bili veoma rasprostranjeni u vreme socijalizma, njihovo prevazilaženje neminovno zahteva vreme. Takođe, s obzirom na to da su ugrađeni u brojne ideologije koje funkcionišu u okviru domaćeg sveta umetnosti, ovakvi stereotipi se, zahvaljujući radu kompozitora i kompozitorki neminovno reprodukuju i učvršćuju.

Još jedan od suštinski važnih razloga za opstanak neravnopravnosti kompozitorki uprkos njihovoj sve većoj uključenosti u savremene stvaralačke tokove, jeste i kategorija univerzalnosti. Naime, kako je pokazano u prethodnim poglavljima, ona čini osnovu domaćeg akademskog diskursa i može se uočiti u velikom broju kompozicija domaćih autora. Takođe, univerzalnost jeste i društvena norma koju stvaraoci moraju ispuniti, ponavljati i afirmisati kako bi u okviru domaćeg sveta muzike bili prepoznati kao kompozitori. Ona predstavlja produkt ili manifestaciju moći koju imaju određeni domaći stvaraoci, a kako je univerzalistički karakter muzike normativan, on se, u delima autora i autorki koji pretenduju na neke od pozicija u okviru domaćih struktura moći, može čitati i kao njihov odgovor na zahteve moći. Drugim rečima, univerzalnost je postavljena kao uslov za ulazak u strukture moći i na taj način se reprodukuje i afirmiše kroz generacije stvaralaca. Institucije domaćeg sveta umetnosti, među kojima se posebno izdvaja Katedra za kompoziciju i orkestraciju FMU, veoma doprinose normiranju ovakvog načina mišljenja, o čemu svedoči i kurikulum studijskog programa kompozicije na ovoj ustanovi. S obzirom na to da se putem ove kategorije prikrivaju pojedinačne karakteristike kompozitora, univerzalnost predstavlja ideologiju koja ima suštinski važnu ulogu u očuvanju neravnopravnosti, uprkos brojčanoj izjednačenosti kompozitora i kompozitorki. Kako je u ovom trenutku, prvi put u istoriji Fakulteta, njihov broj na Katedri za kompoziciju jednak, čini se da bi udaljavanje od ove kategorije doprinelo ostvarenju zaslužene ravnopravnosti naših autorki.

U tom smislu muzikologija, u sprezi sa feminizom može dati veoma značajan doprinos. U ovom radu sam nastojala da, preuzimajući kritičke stavove koje nudi feministička teorija, sagledam određene muzikološke probleme. Tako su se ove teorije pokazale operativnim prilikom razmatranja neravnopravosti muškaraca i žena koji se bave kompozitorskim poslom i mapiranja ideoloških mehanizama koji, u okvru domaćeg sveta muzike, tu neravnopravnost podržavaju. Takođe, feministički koncepti umetnosti (poput ženskog pisma, na primer), kao i ideje o egzistiranju velikog broja pojedinačnih različitosti, iskristalisali su se kao mogući načini udaljavanja od akademskog kanona kojima bi se mogle kretati kompozitorske i muzikološke prakse.

15. LITERATURA

Altiser, Luj (2009): *Ideologija i državni ideološki aparati*, Beograd, Karpos.

Batler, Džudit (2010): *Nevolja s rodom* (prev. Adriana Zaharijević), Beograd, Karpos.

Batler, Džudit (2005): *Raščinjavanje roda* (prev. Jasmina Husanović), Sarajevo, TKD Šainašić.

Bowers, Jane M. (1989): „Feminist Scholarship and the Field of Musicology I", in *College Music Symposium*, Vol. 29, 81–92. http://www.jstor.org/stable/40373950 (pristupljeno u decembru 2012.)

Božinovič, Neda (1996): *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Beograd, devedesetčetvrta, žene u crnom.

Cixous, Helene (1976): „The Laugh if the Medusa", in: *Signs* Vol. 1, No. 4, 875–893.

Cusic, Suzanne G (1994): "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem", in: *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 1, 8 – 27.

Čubrilo, Jasmina (1998): *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd, Radio B92.

Čubrilo, Jasmina (2011): *Symptom DJ, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Beograd, Vujačić Kolekcija

Danto, Arthur (1987): "The Artworld" in: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks At The Arts – Contemporary Readings in Aestetics*, Philadelphia: Temple University Press.

Dickie, George (1969): "Defining Art" in: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6 No. 3, 253 – 256, http://www.jstor.org/pss/20009315 (pristupljeno u decembru 2011)

Đurić Klajn, Stana (2000): „Uloga žene u muzici", u: Svetlana Slapšak (ur), *ProFemina* br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 170–171.

Foucault, Michael (1994): *Power, Essential Works of Foucault (195 –1984)*, New York, New York Press.

Fuko, Mišel (2011): „Odnosi moći prožimaju telo", u Dušan Maljković, *Časopis za kvir teoriju i kulturu*, br. 5 – 6, 192–201.

Janković, Ivana (2000): „Od Igre tonova do igre polova", u: Svetlana Slapšak (ur), *ProFemina* br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 142–147.

Kolin, Marija, Ljiljana Čičkarić (2010): *Ekonomska i politička participacija žena u Srbiji u kontekstu evropskih integracija*, Beograd, Institut društvenih nauka.

Levitsky, Steven, Lucan A. Way (2002): „The Rise of Competitive Authoritarianism" in, *Journal of Democracy* Vol.13, No. 2, 51–65.

Makević, Zorica (2007a): „Sjaj Betelgeza – O kompoziciji Tatjane Milošević *Sjaj Betelgeza ili tajna crvenog džina* za četiri ozvučena violončela, ozvučeno čembalo i klavir", Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 116–118.

Makević, Zorica (2007b): „*Torzo* – Klavirski trio Ljubice Marić", Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 118–119.

McClary, Susan (1990): *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Medić, Ivana (2010): „'Drugarice Ustvolska i Gubajdulina: o statusu kompozitorki u Sovjetskom Savezu", u Marina Simić (ur.), *Genero* br. 14, Beograd, Centar za ženske studije, 69–92.

Mekleri, Suzan (2000): „Seksualna politika u klasičnoj muzici", u Svetlana Slapšak (ur), *Pro Femina*, br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 172–196.

Marks, Karl (1985): "Nemačka ideologija" u Karl Marks, Fridrih Engels, *Rani radovi*, Zagreb, Filozofska biblioteka.

Mijatović, Branislava (2007): „Kristali sećanja: *Memento* Milana Mihajlovića", u: Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 113–116.

Mikić, Vesna, Ivana Ilić (prir) (2007): *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije.

Микић, Весна (2009): „Семпл *Дуела* једнаких – Срђан Хофман: *Музичке играчке* за виолончело и контрабас", у: *Нови Звук* бр. 33, 50–57.

Milošević, Predrag /ur/ (1970): *SAKOJ*, 1950–1970, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije

Николић, Маја (2009): „Нове минијатуре. 17. међународна трибина композитора", у: *Нови Звук* бр. 33, 105–111.

Novak, Jelena (2011): „Mapiranje kulturalne istorije kompozitorki u Srbiji – vrisak preko asimptote, u *Žene i muzika u Srbiji*, Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica.

Pantelić, Ivana (2011): *Partizanke kao građanke*, Beograd, Institut za savremenu isotriju, Evoluta.

Papić, Žarana (1993): „Patrijarhat", u *Enciklopedija političke kulture*, Beograd, Savremena administracija, 815–819.

Pejić, Bojana (2009): "Proleterians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Easter European Art" in: BojanaPejić (ed), *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien, Museum ModernerKunst, 19–29.

Penn, Shana, Jill Massino (2009): *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*, New York, Palgrave Macmillan.

Peričić, Vlastimir /ur/ (1988): *50 godina fakulteta muzičke umetnosti*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Popović, Dragana, Duhaček, Daša (2009): „Od Ciriškog kruga do studija roda: rodna ravnopravnost i visoko obrazovanje u Srbiji", *Godišnjak FPN*, III/3, 697–713.

Popović, Dragana (2005): Nauka, rod i moć – slučaj Srbija, Genero 4/5, 123–133.

Premate, Zorica (2007): „O Protejskom stanju muzike. Četiri kompozicije nagrađene na Tribini kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad", u: Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 99–111.

Savić, Svenka, Marijana Čanak idr. (prir) (2009): *Rod i jezik*, Novi Sad: Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja.

Stamatović, Ivana (2000): „Animula Vlagula Blandula", u: Svetlana Slapšak (ur), *ProFemina* br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 148–154.

Stefanović, Pavle (1958): "Odblesci narodne revolucije u bezidejnim arabeskama tona", u *Tragom tona*, Sarajevo: Svjetlost, 208–249.

Šuvaković, Miško (2000): „Fatalni 'rod' muzike", u: Svetlana Slapšak (ur), *ProFemina* br. 21/22, Beograd, Intrafeng group, 161–169.

Šuvaković, Miško (2006): *Diskurzivna aaliza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti.

Šuvaković, Miško (2007): „Umetnost i kultura u tranziciji", u: Vesna Mikić, Ivana Ilić

(prir.), *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 17–22.

Томашевић, Катарина (2007): „Награда 'Стеван Мокрањац' за 2005. годину. Дејан Деспић: *Диптих*", у: *Нови Звук* бр. 29/I, Београд, СОКОЈ МИЦ, 42–51.

Velimirac, Ivana (2007): Žene i književnost", u Adriana Zaharijević (prir), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Beograd, Žene u crnom, Centar za ženske studije, Rekonstrukcija ženski fond, 258–267.

Verderi, Ketrin (2005): „Šta je bio socijalizam i zašto je pao", u: *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, Beograd, Fabrika knjiga, 39–77.

Vuksanović, Ivana (2007): „*Kaleidoskop* Milane Stojadinović-Milić", u: Vesna Mikić, Ivana Ilić (prir.), *…under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 130–132.

Waylen, Georgina (2007): *Engendering Transitions. Women's Mobilization, Institutions, and Gender Outcomes*, Oxford University Press.

Котевска, Ана (2009): „СОКОЈ – МИЦ (Музички информативни центар СОКОЈ-а) на путу од пропаганде ка промоцији и дифузији савремене српске музике", у: Микић, Весна, Тијана Поповић-Млађеновић (ур), Београд, Факултет музичке уметности, 103–114.

Маринковић, Соња (2009): „Историјат Факултета музичке уметности: развој студијских програма", у Микић, Весна, Тијана Поповић-Млађеновић (ур), Београд, Факултет музичке уметности, 61–70.

Шуваковић, Мишко (2009): „Институционална теорија музике", у Микић, Весна, Тијана Поповић-Млађеновић (ур), Београд, Факултет музичке уметности, 9–16.

Indeks imena

A
Altiser, Luj (Louis Altusser) 538, 539

B
Babić, Konstantin, 548, 571
Babović, Milka, 554
Babović, Spasenija, 554
Batler, Džudit (Butler, Judith), 574 (fn), 576
Bergamo, Petar, 559
Bogojević, Nataša, 572
Botorić, Stanica, 558
Božičević, Ivan
Božinović, Neda, 551, 552, 553
Brkljačić, Ivan, 568, 571, 597

D
Danon, Oskar, 557
Derida, Žak (Jacques Derrida), 581 (fn), 610
Despić, Dejan, 545, 568, 569, 571, 584, 585, 586
Despot, Boris, 611

Đ
Đorđević Šistek, Mirjana, 535
Đorđević, Aleksandra, 569
Đurić Klajn, Stana, 535 (fn), 555, 557, 561, 562

E
Erić, Zoran, 548, 559, 568, 570, 572, 610
Engels, Fridrih (Friedrich Engels), 551

F
Frajt, Lida, 536
Fuko, Mišel (Michael Foucault), 538, 562, 576

G
Graić, Vladimir, 571

H

Hofman, Srđan, 545, 559, 565, 568, 569, 570, 572, 598, 610, 611, 612
Hristić, Stevan, 557, 558

J
Janković, Ljubica, 535 (fn)
Jevtić, Ivan, 547, 568
Jovanović, Dragana, 571, 607, 609
Jurković, Beti, 554

K
Kapetanović, Goran, 569, 611
Karaklajić, Radmila, 554
Knežević, Nada, 554
Konjović, Petar, 558
Koren, Marija, 535 (fn)
Krstić, Jelica, 558
Kulenović, Vuk, 545, 547, 569, 581, 582, 583, 584, 587

L
Logar Mihovil, 557, 559, 564,

M
Makević, Zorica, 588, 589, 591, 592, 593
Maksimović, Rajko, 546, 547, 559
Maksimović, Svetlana, 572, 598, 612
Maljoković, Jovan, 571
Maraš, Svetlana, 572, 573, 612, 613
Marić, Ljubica, 535, 557, 559, 568, 569, 571, 590, 591, 592, 594, 595
Marinković, Milorad, 571
Marjanović, Srđan, 571
Marković, Tatjana, 598
Marks, Karl (Karl Marx), 551
Matić Marović, Darinka, 558
Matz, Rudolf, 557
Mihailović Milošević, Olga, 558
Mihailović, Marija, 558
Mihajlović, Ana, 565, 572
Mihajlović, Milan, 565, 568, 569, 571, 578, 579, 580, 584
Mijatović, Branislava, 578, 579, 580, 581 (fn)
Milojković Đurić, Jelena, 535
Milosavljević Pešić, Milena, 557

Milošević, Predrag, 555, 557, 559
Milošević, Tatjana, 548, 565, 569, 570. 586, 587, 588, 590, 593, 611, 615
Miljković, Katarina, 571, 572, 612, 613, 614
Mirović, Mitra, 554
Mokranjac, Stevan, 568, 578, 584, 611
Mokranjac, Vasilije, 559
Mosusova, Nadežda, 535
Mujanović, Razija, 554

N
Neimarević, Ivana, 540
Nikolajević, Snežana, 571
Nikolić, Marija, 593, 597
Novak, Gabi, 554
Novaković, Lola, 554

O
Obradović, Aleksandar, 548, 559
Ozgijan, Petar, 559

P
Paranosić, Milica, 565, 569 (fn), 572, 612, 615
Pavlović, Mirka, 535 (fn), 557
Pejić, Bojana, 551, 552
Peričić, Vlastimir, 559, 571
Petrić Lalić, Nevenka, 552
Petrović, Miloš, 547
Petrović, Radmila, 535 (fn)
Popović, Berislav, 571
Popović, Branka, 540, 569 (fn), 570
Popović, Irena, 569 (fn), 598
Popović-Mlađenović, Tijana, 571
Premate, Zorica, 581, 582, 583

R
Radenković, Milutin, 571
Radivojević, Rade, 571
Raicki, Slobodan, 571
Rajičić, Stanojlo, 557, 559
Repanić, Predrag, 571, 611
Ristić, Tatjana, 598

S
Sabo, Anica, 548, 559, 571
Savić, Svetlana, 570, 612
Siksu, Elen (Hélène Cixous), 601, 602, 603
Slavenski, Josip, 558
Stefanović, Ana, 571
Stefanović, Ivana, 545, 547, 557, 565, 569, 571, 573, 608, 609, 612, 615
Stefanović, Pavle, 590
Stepančić, Teodora, 572
Stojadinović Milić, Milana, 548, 569, 571, 595, 596

Š
Štatkić, Miroslav, 572, 611
Šuklar, Slavko, 569

T
Tajčević, Marko, 558
Tereškova, Valentina Vladimirova (Валентина Владиимировна Терешкова), 552
Todorović, Srđan, 611
Tomašević, Katarina, 584, 585, 586, 596
Tošić, Vladimir, 547, 571, 598
Trajković, Vlastimir, 559, 568, 569, 570

V
Veličković, Jasna, 548, 572
Velimirac, Ivana, 601, 602, 605
Veselinović Hofman, Mirjana, 580 (fn), 593
Vrebalov, Aleksandra, 547, 569, 572, 598
Vukdragović, Mihailo, 546, 557
Vuksanović, Ivana, 595, 596, 597
Vulf, Virdžinija (Virginia Woolf), 601

Z
Zaharijević, Adriana, 540, 541, 594 (fn)
Zatkalik, Miloš, 548, 549, 571

Ž
Žebeljan, Isidora, 562, 569, 570, 572
Živković, Milenko, 557, 558
Živković, Mirjana, 535, 559, 571, 580 (fn), 593

Summary

The principal goal of this paper was to offer a (rough) "map" of the discourses and ideologies that influence and are in turn being created by contemporary female composers in Serbia. My focus is, in this case, placed on the so-called artistic music, that is, on the "official", "mainstream" contemporary classical music that is being (re)presented to the public each year, during the International Review of Composers (organized by the Composers' Association of Serbia). By attempting to map and explain the position that female composers have within the local world of music, I reached for Judith Butler's theory of gender performativity which, simply put, states that gender "appears" through reiteration of ever-changing social norms that each individual accepts, repeats, changes or refuses to accept. Viewing music as one of these norms, I tried to shed light on some circumstances that influence the creation of female composers as subjects, thus revealing one aspect of their identities that is constantly being (re)formed through processes of composition, performance and reception. Thus, the paper focused on the era that preceded the time when the Review of Composers began its life (the first Review was organized in 1992), detailing the position of women and female composers in the context of SFRY and the communist demand for general equality, as well as on the so-called post-socialist contexts of transition, that again brought radical changes to the position of women, as well as artistic music within the society. In other words, this paper represents an attempt to view women's identities and the identities of their music within the complex and always fluctuating web of ideologies, institutional policies, social, political and economic factors, as well as different artistic and musicological discourses that constantly – though not always openly – define what is music, who is the composer and what should a woman (composer) be.

Beleška o autorki: Adriana Sabo je rođena 1989. godine u Beogradu, gde je 20 7. godine završila srednju muzičku školu „Mokranjac“, a zatim i osnovne i master studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (2011, odnosno 2012. godine). Na Fakultetu političkih nauka u Beogradu, 2015. godine je završila i master studije roda (odsek za Kulturologiju). Doktorsku tezu pod naslovom „Performativnost muzike i roda u Srbiji posle 1989. godine“, prijavila je 2016. godine, na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Tokom završne godine osnovnih studija (2010/2011), bila je stipendistkinja Ministarstva Omladine i Sporta (stipendija Dositeja). Od 2014. godine (zaključno sa 31.3.2018.), stipendistkinja je Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, kao i članica Muzikološkog društva Srbije i saradnica Centra za istraživanje popularne muzike iz Beograda. Radove je izlagala na konferencijama u zemlji i inostranstvu i održala nekoliko javnih predavanja/izlaganja – u okviru seminara za Društveno-humanističke nauke u Istaživačkoj stanici „Petnica“ (2015), ciklusa predavanja „Muzika i politika“ (Kulturni centar „Reks“, 2015) i „VEK AVANGARDE – povodom stogodišnjice dadaizma (1916-2016). Tekstove je objavljivala u zbornicima sa naučnih skupova (Beograd, Niš, Banja Luka, Opatija, Sofija, Istanbul), časopisima „Novi zvuk“, „Mokranjac“, “TheMA”, „Genero“, „Muzika Klasika“, u okviru emisije “Hronika” III Programa Radio Beograda i podlistka “Beton”.

Njena interesovanja i istraživanja su fokusirana pre svega na savremenu, popularnu i eksperimentalnu muziku, sa akcentom na razmatranju odnosa muzike i različitih politika i identiteta, te na mogućnošću primene feminističkih teorija na polje muzičkog stvaralaštva i izvođaštva.

Note on the author: Adriana Sabo was born in 1989 in Belgrade. She completed the bachelor and master studies of musicology at the Faculty of Music in Belgrade (in 2011 and 2012). In 2015, she also finished the master studies program of gender studies at the Faculty of Politicals Scineces in Belgrade. During the final year of her bachelor studies, she received a scholarship from Serbian Ministry of Youth and Sports (“Dositeja” scholarship), and form 2014 – 2018, she was a recipient of the scholarship for PhD students awarded by the Serbian Ministry of Education, Science

and Technological Development. Adriana is a member of the Serbian Musicological Society, as well as a collaborator with the Center for Popular Music Research. She presented papers on a number of conferences in Serbia and abroad and gave public lectures – as part of the Seminar for Social sciences and humanities of the research center "Petnica" (2015), cycle of lectures titled "Music and Politics" (Cultural centre "Rex", 2015) and as part of the lecture cycle titled "ONE CENTURY OF THE AVANTGARDES – for the centennial of dadaism (1916 – 2016). Her papers were published in conference proceedings (from Belgrade, Niš, Banja Luka, Opatija, Sofia), collections of papers (Belgrade, Ljubljana), journals such as "New Sound", „Mokranjac", "TheMA" (Vienna), „Genero", "Porte Akademik" Journal of Music and Dance Studies (Istanbul), magazine "Muzika Klasika" and her concert reviews were aired on the III Program of Radio Belgrade. She mostly writes about issues of contemporary, popular and experimental music, issues of music and gender, politics and performativity, focusing also on music and art of SFRY.

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

MUZIKOLOŠKE STUDIJE – STUDENTSKI RADOVI – MASTER RAD

Bojana Radovanović

Nauka kao umetnost – interdisciplinarnost u naučnim radovima Dragutina Gostuškog

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autorke / 632

1. Uvod / 633

2. Interdisciplinarnost – prostor između / 637

    2. 1. Interdisciplinarnost / 637

    2. 2. Interdisciplinarnost i muzikologija / 641

    2. 3. Gostuški o muzikološkoj interdisciplinarnosti / 643

    2. 4. Model muzikološke interdisciplinarnosti / 647

3. Postavka i razvoj muzikologije u Srbiji / 653

    3. 1. Adlerovski model muzikologije / 653

    3. 2. Muzikologija u Srbiji / 654

4. Mesto Gostuškog u srpskoj nauci o umetnosti / 659

    4. 1. Vreme umetnosti / 661

        4. 1. 1. Teza / teorema / 662

        4. 1. 2. Argumentacija – Deo prvi / 664

        4. 1. 3. Argumentacija – Deo drugi / 670

        4. 1. 4. Komparativna estetika, muzikološki rezultat? / 674

    4. 2. Trodimenzionalnost poetskog izraza / 676

    4. 3. Realnost, muzika, jezik / 679

        4. 3. 1. Teza / teorema / 680

        4. 3. 2. Argumentacija / 681

        4. 3. 3. Holografija – umetnost – muzika / 684

        4. 3. 4. Predlog teorije / interdisciplinarnost / 687

5. Vreme nauke i umetnosti / 689

6. Prilog / 694

7. Literatura / 697

Indeks imena / 702

Summary / 707

Beleška o autorki/Note on the author / 709

Reč autorke

Monografska publikacija *Nauka kao umetnost – interdisciplinarnost u naučnim radovima Dragutina Gostuškog* nastala je na osnovu master rada koji je pisan pod mentorstvom prof. dr Vesne Mikić tokom akademske 2014/2015. godine i odbranjen 22. septembra 2015. godine pred komisijom koju su činili red. prof. dr Mirjana Veselinović-Hofman (predsednica komisije), red. prof. dr Miško Šuvaković i red. prof. dr Vesna Mikić (mentorka).

Imajući u vidu uticaj Dragutina Gostuškog na muzikološku misao u Srbiji, dalekosežnost njegovih ideja i istančano umeće pisanja, posebno me raduje kada mogu da kažem da je ovaj master rad prva monografska studija koja se bavi naučnim opusom naučnika, mislioca, kritičara i figure javnog života koja je umnogome obeležila drugu polovinu 20. veka u srpskom i jugoslovenskom muzičkom životu. Njegov naučni muzikološki opus, iako sažetiji od onog kritičarskog, obeležio je vreme u kom je nastao – njegov naučni *glas*, iako usamljen, bio je prominentniji od svih drugih.

Upravo zbog toga mi je drago što je, u godinama značajnih jubileja kao što su 80 godina Fakulteta muzičke umetnosti (obeleženo 2017. godine) i 70 godina Katedre za muzikologiju i Katedre za etnomuzikologiju, (osnovane kao Odeljenje za istoriju muzike i muzički foklor 1948. godine), doprinos studenata koji su se bavili problematikom u okviru nacionalne i jugoslovenske istorije muzike prepoznat kao važan muzikološko-stvaralački impuls.

Posebno sam zahvalna svojoj mentorki, prof. dr Vesni Mikić na uloženom trudu i vremenu, podršci u svakom stadijumu rada i uvek inspirativnim i podsticajnim diskusijama. Dragocene sugestije i smernice članova komisije, prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman i prof. dr Miška Šuvakovića, doprinele su boljem razumevanju ove problematike i jasnijem uobličavanju teksta.

Naposletku, zahvalnost dugujem urednici edicije *Their Masters' Voice* i ovog izdanja, prof. dr Vesni Mikić, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti, koji su omogućili da se čuju naši muzikološki glasovi.

1. UVOD

Muzikološka delatnost Dragutina Gostuškog (1923–1998), kompozitora i istoričara umetnosti po obrazovanju, predstavlja intrigantno i bogato polje za istraživanje, najpre zbog njegovog delovanja u različitim oblastima predodređenim donekle njegovim obrazovanjem, a najvećim delom radoznalim naučničkim duhom. Ipak, uprkos bogatoj bibliografiji koju je Gostuški za sobom ostavio, srpskoj muzikologiji i danas, gotovo dve decenije nakon njegove smrti, nedostaju ozbiljnija sagledavanja delatnosti jedne od najaktivnijih ličnosti u srpskoj i jugoslovenskoj muzikologiji i muzičkoj kritici u drugoj polovini 20. veka.[1] Uzimajući u obzir navedene okolnosti, cilj ove studije je doprinos lociranju pozicije koju je Dragutin Gostuški zauzimao u okvirima srpske muzičke nauke.

Nakon Drugog svetskog rata, u vreme kada srpska muzikologija dobija svoje temelje u vidu institucionalnih okvira Odseka za istoriju muzike i muzički folklor Muzičke akademije u Beogradu (osnovanog 1948. godine) i Muzikološkog instituta SANU (osnovanog, takođe, 1948. godine), Gostuški se, početkom šeste decenije, pojavljuje na muzičkoj sceni najpre kao kompozitor.[2] Međutim, u isto vreme on započinje i svoj naučni rad utemeljen na nekoliko srodnih disciplina, u kome se bavi različitim pitanjima koja se, pre svega, tiču muzičke umetnosti i estetike. Takođe, tih godina će se Dragutin Gostuški beogradskoj javnosti predstaviti i kao muzički kritičar, a muzička kritika će i ostati jedno od najvažnijih polja njegovog delovanja.[3]

---

[1] O Dragutinu Gostuškom i njegovim napisima u poslednjih nekoliko godina pisale su Katarina Tomašević u nekoliko navrata (vidi u spisku literature) i Roksanda Pejović u monografiji o Gostuškom i Pavlu Stefanoviću (*Музичари-писци у београдском музичком животу друге половине 20. века – Комплексно посматрање музике:критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгутин Гостушки*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2012).

[2] Gostuški je bio prvi mladi kompozitor koji je priredio samostalno autorsko veče na Kolarčevom narodnom univerzitetu 12.11.1953. godine. Upor. Катарина Томашевић, „Драгутин Гостушки (1923–1998)“, *Нови звук*, бр. 13, 1999, 125–131.

[3] Katarina Tomašević navodi da je Gostuški tekstove najpre objavljivao u listovima kao što su *Republika*, *Borba*, *Politika* i *NIN*, zatim, da je vodio rubriku muzičke kritike u *Borbi* u dva navrata (1957–1960; 1967–1970), a početkom sedamdesetih godina je postao i stalni saradnik *NIN*-a. Gostuški je za novine napisao oko 400 (objavljenih) tekstova o aktuelnim muzičkim, likovnim i pozorišnim događajima, kao i o umetničko-teorijskim i estetičkim temama. Prema: Катарина Томашевић, „др Драгутин Гостушки“, *Музикологија*, бр. 10, 2010, 211–222, 212.

Iako po obrazovanju nije bio muzikolog, Gostuški je veći deo svog radnog veka posvetio muzičkoj nauci, estetici, teoriji i filozofiji umetnosti, kao i muzičkoj kritici. Već 1952. godine Petar Konjović, kompozitor, osnivač i prvi direktor Muzikološkog instituta, predložio je Gostuškog za saradnika Instituta. Sedamdesetih godina prošlog veka Gostuški je obavljao funkciju direktora Instituta, nasledivši na tom mestu muzikološkinju Stanu Đurić-Klajn.[4] Takođe, nastavio je da se bavi kritikom i učestvuje u javnom životu.[5]

Početkom šezdesetih godina prošlog veka Gostuški prestaje da komponuje i potpuno se okreće naučnom radu i kritičkoj delatnosti u prestižnim dnevnim listovima i časopisima (*Borba*, *Politika*, *NIN*, *Književne novine*, *Zvuk*, *Danas*, *Kultura* i drugi). Budući da je kao muzički kritičar oštro iznosio svoje stavove o savremenoj muzici, Katarina Tomašević pretpostavlja da je jedan od razloga za napuštanje kompozitorskog poziva bila upravo ta „dvostruka pozicija kompozitora i kritičara", koja bi ga u budućnosti odvela u kontradikciju mišljenja kao autora koji stvara uslovljen svojom unutrašnjom poetikom i kao muzičkog pisca koji žustro brani svoje stavove o savremenoj umetnosti i kulturi.[6] Napisima Dragutina Gostuškog bavila se i Roksanda Pejović, opisujući njegove eseje i kritike kao tekstove koji su „služili muzici i estetici" a usput poprimali razne 'oblike', „od humoreski i kozerija pred imaginarnim auditorijumom, do intimnih ispovesti".[7] Sa druge strane, prema njenom mišljenju, njegova naučna istraživanja su rezultat komparativnog proučavanja nauke i umetnosti, gde se Gostuški koristio metodama i znanjima istorije umetnosti i muzike, estetike, filozofije i teorije umetnosti. Bibliografija radova Dragutina Gostuškog broji nekoliko stotina jedinica, među kojima su brojni naučno-teorijski radovi, muzičke i druge kritike, rukopisi, prepiske, separati, isečci iz štampe, pisma-pozivnice za Razgovore o nauci i umetnosti, itd.

---

[4] Podaci o godinama razlikuju se na nekoliko mesta. Na sajtu Muzikološkog instituta možemo videti godine 1974–1979. (na spisku direktora Instituta) i 1974–1978. (u biografiji). Upor.: http://www.music.sanu.ac.rs/
Sa druge strane, Sonja Marinković kao godine koje je Gostuški proveo na funkciji direktora navodi 1975–1979. Upor.: Соња Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 64.

[5] Između ostalog, Gostuški je 1987. godine bio autor i voditelj serije televizijskih emisija *Rađanje srpske kulture*, čiji je urednik bila Snežana Nikolajević.

[6] Катарина Томашевић, nav. delo, 126.

[7] Роксанда Пејовић, *Комплексно посматрање музике*..., нав. дело, 105.

Predmet mog interesovanja i tema ove studije jesu naučni doprinosi Dragutina Gostuškog u sedmoj i osmoj deceniji 20. veka. Zajednička karakteristika ovih radova (ali i Gostuškovog naučnog i esejističkog jezika uopšte) jeste svojevrsni interdisciplinarni pristup koji omogućava Gostuškom da se slobodno kreće u različitim naučnim oblastima, da metodologiju i zaključke jedne nauke primeni na drugu blisku nauku i da na taj način, postavljajući „originalne i smele" hipoteze i zaključke, ostvari u godinama objavljivanja ovih naučno-teorijskih radova i osnovni kriterijum naučne aktuelnosti.[8]

Postavljajući pitanje prirode interdisciplinarnosti u naučnim napisima Dragutina Gostuškog, okrećem se i problematici interdisciplinarnosti muzikologije na prelasku iz modernističkog u postmodernistički način mišljenja nauke i u periodu neposredno pre njega. Razmatrajući interdisciplinarnost u nauci uopšte, osloniću se na istraživanja i određenje interdisciplinarnih studija kakvo su postavili Alen Repko (Allen F. Repko) i Rik Šostak (Rick Szostak). Kako bi se sagledao interdisciplinarni pristup odabranih tekstova Gostuškog predviđen je model muzikološke interdisciplinarnosti koji je postavila Mirjana Veselinović-Hofman.[9]

Pre svega, u razmatranje je uzeta doktorska disertacija *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, odbranjena na Filozofskom fakultetu 1965, a objavljena 1968. godine, u kojoj se Gostuški, kao i u nekim dotadašnjim studijama,[10] bavio pitanjima evolucije umetnosti, smene stilskih epoha, simetrijom prostora i vremena, i muzičkim ritmom u psihološkom, istorijskom i morfološkom aspektu. U određenoj meri, doktorska disertacija obuhvata i ranije objavljene tekstove i razmatranja, te će u ovom istraživanju biti korišćena kao reprezent ideja koje je Dragutin Gostuški razradio tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka. Dalje,

[8] Upor.: Катарина Томашевић, nav. delo, 129.

[9] Tekstovi Mirjane Veselinović-Hofman u kojima se autorka bavi ovim interdisciplinarnim modelom jesu „Контекстуалност музикологије", у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук*, специјално издање, 1998, 13–20, i „Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic" u: Schüler, Nico (Ed.), *On Methods of Music Theory and (Ethno)Musicology: From Interdisciplinary Research to Teaching*, Frankfurt, New York, 2005, 9–38.

[10] Neke od tih studija su: „Problem vremena i muzike", *Život*, IX, 11–12, Sarajevo, 1960; „Време, стил и музика (I)", *Савременик*, VIII, књ. XVI, 12, Београд, 1962, 459–471; „Време, стил и музика (II)", *Савременик*, IX, књ. XVII, 1, Београд, 196, 67–77, itd. Prema: Катарина Томашевић, „др Драгутин Гостушки", nav. delo, 215–218.

Gostuški 1969. godine objavljuje tekst *The Third Dimension of Poetic Language* u kome predstavlja svoj rad u oblasti komparativne estetike, konstatujući analogije između muzike, vizuelnih umetnosti i poezije poredeći harmoniju, perspektivu i rimu. Na dva teksta iz 1973. godine, *Realnost, muzika, jezik. Prilog proučavanju problema značenja* (saopšten na Prvoj međunarodnoj konferenciji o muzičkoj semiotici u Beogradu iste godine) i *Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja*, obratiću u svom radu posebnu pažnju zbog problematike koje obrađuju i načina na koji to čine. Naime, tekst *Realnost, muzika, jezik. Prilog proučavanju problema značenja* predstavlja svojevrstan doprinos Dragutina Gostuškog muzičkoj semiotici u ranom periodu razvoja ove discipline. Sagledavajući opravdanost primene lingvističih metoda na interpretaciju muzike, Gostuški se nadovezuje na neke od svojih razmatranja iz ranijih tekstova, preciznije, iz pomenutog *The Third Dimension of Poetic Language*. Najzad, napisom *Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja*, kako ističe Roksanda Pejović, muzika konačno postaje „centar proučavanja", a nauka o muzici konačno deluje kao „sintetska nauka koja objedinjuje najširi spektar specijalnih istraživanja".[11]

Na neki način, pitanju interdisciplinarnosti u naučnim radovima Gostuškog ću u hronološkom pogledu prići 'od kraja', odnosno, vođena idejom koju je Gostuški jasno artikulisao u poslednjem od napisa koje uzimam u razmatranje (*Muzičke nauke*...). S obzirom na to da je „individualna i snažna ličnost"[12] Dragutina Gostuškog ostavila značajan trag u nauci i muzičkoj kritici i da su njegovi naučno-teorijski radovi u periodu objavljivanja imali naučnu aktuelnost, te da su u godinama koje su usledile neke njegove ideje o interdisciplinarnosti muzičke nauke imale uticaj na muzikološke interpretacije i razmišljanja, pokušaću da sagledam jedan istorijski važan period srpske muzikologije na osnovu delatnosti jednog od njegovih istaknutih aktera, a kroz prizmu muzikološke interdisciplinarnosti.

[11] Роксанда Пејовић, nav. delo, 129.
[12] Isto, 105.

2. INTERDISCIPLINARNOST – PROSTOR 'IZMEĐU'

2. 1. Interdisciplinarnost

Veliki broj savremenih naučnika obraća se konceptu interdisciplinarnosti. Pokušaji da se interdisciplinarnost precizno definiše predstavljaju spektar različitih viđenja naučnika koji dolaze čak i iz vrlo udaljenih disciplina. Samim tim, ovaj koncept istovremeno nudi suptilnije ili drastičnije razlike pri njegovom čitanju i praktikovanju.

Prefiks *inter* ukazuje na nekolicinu važnih aspekata; on označava prostor *između*, *među*, *usred/u sredini*. U slučaju interdisciplinarnosti, ovaj prefiks ukazuje na prostor između različitih naučnih disciplina. Prefiks može da se odnosi na (1) prostor između disciplina koje one u toku istraživanja 'osvajaju' za sebe, (2) proces integracije uvida pojedinačnih disciplina, i (3) rezultat integracije koja konstituiše kognitivni napredak (sveobuhvatno razumevanje/sagledavanje).[1] Da bi se opisao interdiscipinarni rad uopšte, često se koriste sintagme kao što su 'prevazilaženje granica', 'građenje mostova', 'mapiranje' i 'bilingvalnost', u smislu vladanja sa (najmanje) dva kompletna jezika, odnosno, vičnosti i uspešnosti u (najmanje) dve discipline koje se koriste u interdisciplinarnom procesu.[2] Međutim, discipline nisu u glavnom fokusu naučnika koji se odlučuje za interdisciplinarni pristup. U fokusu je upravo objekt koji se izučava, a discipline su „samo sredstva kojima se stiže do cilja".[3]

Pored interdisciplinarnosti, moderna nauka iznedrila je pristupe kao što su *multidisciplinarnost* i *transdisciplinarnost*, koji imaju izvesne sličnosti, ali i određene karakteristike koje ih razlikuju u odnosu na interdisciplinarnu praksu.[4] Osnovna

---

[1] Upor. Allen F. Repko, *Interdisciplinary Research: Process and Theory*, Thousand Oaks CA, Sage Publications, 2008, 6.

[2] Upor. isto.

[3] Isto.

[4] Multidisciplinarnost bi podrazumevala istovremeno postojanje različitih znanja i argumentacija u neposrednoj blizini; ovaj koncept često se opisuje kao aditivni proces u kome se udružuju različite discipline, nekada i samo 'na papiru'. Dakle, jedna naučna teza istražuje se iz ugla različitih disciplina, ali bez tendencija da se njihovi uvidi integrišu – dominira ona metodologija koja potiče iz primarne discipline samog naučnika. Sa druge strane, transdisciplinarnost računa sa onim što se u isto vreme dešava u prostoru *između*, *preko*, i *izvan* disciplina sa ciljevima razumevanja sveta u kome je ujedinjenje sveukupnog znanja jedan od imperativa i rešavanja 'mega' i složenih problema integrisanjem disciplinarnih i vandisciplinarnih pogleda na osnovi jedne teorije koja sve to uokviruje.

karakteristika interdisciplinarnosti ogleda se u izučavanju kompleksnih problema oslanjanjem na uvide različitih disciplina i integrisanju tih uvida u jednu celinu. Pri tome ne dolazi do favorizovanja metodologije ili teorije specifične za neku od disciplina, što dalje vodi do zaključka da interdisciplinarnost predstavlja onu vrstu integracije znanja iz pojedinačnih discipina u kojoj se stvara nova sinteza znanja.[5]

Interdisciplinarnost se može opisati na dva načina – (1) kao proces u koji su integrisani elementi različitih disciplina čije su granice tom prilikom pređene, ali bez namere da se one na bilo koji način dovedu u pitanje i (2) kao proces u kome se, sa kritičke pozicije, ispituju granice disciplina koje su uključene u istraživanje (na taj način interdisciplinarnost se približava ideji transdisciplinarnosti).[6] Interdisciplinarnost se takođe može sagledati i kao *instrumentalna* ili *kognitivna*, u zavisnosti od strategija za potraživanje znanja. Instrumentalna interdiscipinarnost koristi se pri rešavanju nekog problema – kao „primenjena nauka" ili, pak, „multidisciplinarnost", a kognitivna rešava pitanja osnovnog razumevanja, te se zbog toga o njoj često govori kao o obliku „inter-" ili „transdisciplinarnosti".[7]

Takođe, kao i u dosadašnjem toku teksta, pri opisu interdisciplinarnog rada često se sreće pojam *integracije*. Integracija, u ovom kontekstu, jeste proces tokom koga ideje, činjenice, metode, instrumenti, koncepti i teorije dveju ili više disciplina dolaze u sintezu ili se mešaju. Rezultat integracije je „nešto potpuno novo, osobeno, nalazi se izvan granica disciplina i stoga je *dodatak* znanju".[8] Takođe, rezultat podrazumeva i *interdisciplinarno razumevanje* problematike koja se proučava, a koje se u daljim istraživanjima može koristiti za formulisanje novih teorija i pitanja, kao i za nove zaključke i trasiranje novih naučnih puteva. Alen Repko ističe da je moguće uočiti da određeni broj naučnika zastupa stav da integracija nije neophodan (ili je čak nepoželjan) proces u interdisciplinarnom radu – za njih interdisciplinarnost

---

U odnosu na multidisciplinarnost i interdisciplinarnost, transdisciplinarnost je koncept više kritičkog usmerenja, koji zahteva ispitivanje disciplinarnih perspektiva i teži ka proizvodnji znanja izvan disciplinarnog razmišljanja. Prema: Tijana Popović Mladjenović, Blanka Bogunović and Ivana Perković, *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*, Belgrade, Faculty of Music, University of Arts in Begrade, 2014, 9.

[5] Upor.: Isto, 10.

[6] Upor.: Isto.

[7] Isto, prema: Griffin, G., Medhurst, P. And Green, T. *Interdisciplinarity in Interdisciplinary Research Programmes in the UK*, Hull, The University of Hull, 2006.

[8] Allen F. Repko, nav delo, 6.

predstavlja „bilo kakav oblik dijaloga između dveju ili više disciplina“.[9] Neki od njih koriste termine *integracija*, *interdisciplinarnost* i *timski rad* kao sinonime za međudisciplinarnu komunikaciju tokom istraživanja. Repko je načinio podelu prema kojoj naučnike koji zastupaju ovaj stav u manjoj ili većoj meri naziva *generalistima*. Sa druge strane nalazi se kategorija *integracionista*, u koju spadaju naučnici posvećeni razvijanju i objašnjavanju teorijski zasnovanog interdisciplinarnog procesa.[10] Integracionisti Džuli Tompson Klajn (Julie Thompson Klein) i Vilijam Njuvel (William H. Newell) definišu interdisciplinarnost kao „proces odgovaranja na pitanje, rešavanja problema ili sagledavanje teme koja je preširoka ili previše kompleksna da bi se adekvatno sagledala iz jedne discipline ili profesije, koji, oslanjajući se na perspektive različitih disciplina i vršeći integraciju njihovih uvida, produkuje polje za sveobuhvatnije sagedavanje“.[11] Dakle, interdisciplinarno istraživanje podrazumeva integraciju informacija, činjenica, instrumenata, perspektiva, koncepata i/ili teorija dve ili više disciplina specijalizovanog znanja kako bi se unapredilo razumevanje određene problematike ili rešio problem čiji je domet izvan polja jedne discipline.[12]

Repko takođe uočava razliku između nauke/disciplina i interdisciplinarnih *studija*. Ovaj autor smatra da je prikladnije koristiti termin *studija* za interdisciplinarno istraživanje zato što se ono ne odnosi na univerzalno, jedinstveno znanje, kao što to čini, na primer, nauka kao što je fizika, nego se, putem integracije, oslanja na postojeća disciplinarna znanja. Dalje, u interdisciplinarnim studijama naučnik prati proces istraživanja svojstven ovakvom usmerenju, ali ne preza od pozajmljivanja metoda iz drugih disciplina ukoliko je to u skladu sa njegovim radom. Cilj proizvođenja novog znanja svojstven je i samostalnim disciplinama i interdisciplinarnim studijama, međutim, potonje do novog znanja dolaze upravo procesom integracije elemenata iz različitih disciplina. Rik Šostak, razmatrajući

[9] Allen F. Repko, *Integrating Interdisciplinarity: How the Theories of Common Ground and Cognitive Interdisciplinarity Are Informing the Debate on Interdiscilinary Integration*, Issues in Integrative Studies, Vol. 25, 2007, 1–31, 2. https://www.oakland.edu/upload/docs/AIS/Issues%20in%20Interdisciplinary%20Studies/2007%20Volume%2025/03_Vol_25_Integrating_Interdisciplinarity_How_the_Theories_of_Common_Ground_and_Cognitive_Interdisciplinarity_Are_Informing_the_Debate_on_Interdisciplinary_Integration.pdf

[10] Isto.

[11] Isto, 2–3.

[12] Isto, 3.

proces interdisciplinarnog istraživanja, postavlja nekoliko pitanja koja se odnose na izvodljivost, fleksibilnost i samu potrebu za takvim procesom: da li struktura koja je inherentna u takvom procesu ometa naučnika u pokušaju da sledi svoju radoznalost?; da li jedno interdiscplinarno istraživanje treba da oponaša disciplinarni proces rada?; da li je interdisciplinarno istraživanje revolucionarno?; i, praktičnije, da li bi postojanje univerzalnog interdisciplinarnog istraživačkog procesa poboljšalo kvalitet interdisciplinarnih traganja uopšte?[13]

U poslednjih nekoliko decenija, granice između disciplina i interdisciplinarnosti počele su da blede. Naučnici su 'presudili' u korist interdisciplnarnog pristupa – ova nova polja, inter/među polja, koja prevazilaze disciplinarne granice, podrazumevaju raznovrsne oblike saradnje, od neformalnih grupa naučnika pa do zvaničnih istraživačkih i pedagoških zajednica. Interdiscipline se od disciplina razlikuju po poreklu, karakteru, statusu i nivou razvoja.[14]

Naime, u okviru jedne discipline naučnik je obavezan nekolikim elementima – određenim fondom tema, određenim brojem teorija i metoda koji su na te teme primenljivi (takođe i određenim fondom pretpostavki na koji način bi te teorije i metode trebalo primeniti), određenim fondom epistemoloških pretpostavki koje se odnose na to šta i u kolikoj meri može biti poznato i istraženo, a često i određenim etičkim pretpostavkama šta je „dobro" i u kojoj meri se uklapa u određene ideološke postavke discipline.[15] Od naučnika koji se određenom temom bave u okviru jedne discipline se ne očekuje da posebno opravdavaju predmet svog istraživanja, kao ni primenjene teorije i metode, upravo zato što su ti elementi unapred pretpostavljeni i institucionalno opravdani. Šostak smatra da 'disciplinarni' naučnici, koristeći jednu teoriju ili metod, obavezno ignorišu konkurentske metodologije i teorije, kao i povezane fenomene koji mogu na neki način da ugroze njihove pretpostavke ili osvetle neki deo problematike kojom oni nisu nameravali da se bave.[16] Sa druge strane, interdisciplinarnost pruža naučniku mogućnost slobode (ali ga ujedno i

[13] Rick Szotsak, "The Interdisciplinary Research Process" in: Allen F. Repko, William H. Newell, & Rick Szostak, (Eds), *Case Studies in Interdisciplinary Research*, Thousand Oaks CA, Sage Publications, 2011, 4.
[14] Tijana Popović Mladjenović, Blanka Bogunović and Ivana Perković, nav. delo, 11.
[15] Upor.: Rick Szosak, nav. delo, 4.
[16] Isto.

obavezuje) da primeni bilo koju teoriju ili metodologiju na predmet koji, po proceni naučnika, zahteva takav vid ispitivanja. Iz tog razloga brojni istraživači koji primenjuju interdisciplinarne vidove naučnog rada smatraju da bi iznalaženje univerzalnog modela interdisciplinarnog istraživanja ograničilo slobodu koju ono po sebi podrazumeva, a kao takvo je neophodan „protivotrov" disciplinarnim istraživanjima.[17]

2.2. Interdisciplinarnost i muzikologija

Ne postoji opšta saglasnost oko pitanja predmeta, tema, teorija i metoda istraživanja koji su odlika muzikologije kao naučne discipline. Sonja Marinković izdvaja dva osnovna tipa definicija muzikologije – određenje prema *Grouvu* i, sa druge strane, prema Hansu Tišleru (Hans Tischler). Naime, prema definiciji iz *Grouva*, muzikologija podrazumeva „naučno istraživanje muzike", dok je Tišler muzikologiju definisao kao „saznanje o muzici".[18] Pored ovih, Sonja Marinković izdvaja još dve definicije koje se mogu shvatiti kao njihova razrada. Prva od njih jeste definicija koju je usvojilo Američko muzikološko društvo gde se muzikologija određuje kao „naučna oblast koja za predmet istraživanja ima muzičku umetnost kao fizički, psihološki, estetički i kulturni fenomen".[19] Lojd Hiberd (Lloyd Hibberd), sa druge strane, definiše ovu disciplinu kao naučno istraživanje predmeta razmatranih iz muzičkog aspekta koje u značajnoj meri obuhvata zbir svega što je o muzikologiji poznato.[20] Izdvojene definicije, kao i mnoge koje su njima srodne, predstavljaju deo brojnih pokušaja određivanja muzikologije i, kao takve, one reprezentuju dva aspekta razmatranja muzikologije. Naime, prva linija definicija posmatra muzikologiju kao naučnu disciplinu prema metodu istraživanja, a druga prema predmetu koji se proučava. Ova dva aspekta, međutim, ne moraju međusobno da se isključuju, a, prema mišljenju Vinsenta Daklsa (Vincent Ducles), treći ugao gledanja treba da se zasniva ne na pručavanju muzike, nego na Čoveka, tj.

[17] Isto.
[18] Prema: Соња Маринковић, *Методологија*... nav. delo, 22.
[19] Isto.
[20] Isto.

da se težište pomeri sa dela na stvaraoca ili primaoca.[21] U sovjetskoj *Muzičkoj enciklopediji* muzikologija je definisana kao humanistička ili društvena nauka koju čini niz subdisciplina, a koja „izučava muziku kao osobeni vid umetničke spoznaje sveta i njenu konkretnu društveno-istorijsku uslovljenost".[22] Takođe, prema ovoj definiciji, muzikologija proučava muziku u odnosu prema drugim oblastima umetničke delatnosti i prema duhovnoj kulturi društva u celini. Stoga, muzikologija ima u vidu kontekst u kome nastaje muzika koju ona proučava, te smatra da ta muzika na svojevrstan način odražava stvarnost.[23]

Savremene definicije muzikologije uglavnom ukazuju na njenu interdisciplinarnu osnovu, a kao ključna disciplina se izdvaja istorija muzike. Ona se definiše kao samostalna naučna oblast koja „kritički proučava izvore, tumači i razjašnjava funkcionisanje istorije, sjedinjuje istorijska istraživanja sa teorijom muzike",[24] pri tome podrazumevajući i poznavanje i pomoć ostalih muzikoloških disciplina kao što su analiza, akustika, organologija, notacija, ikonografija, bibliografija, leksikografija, a takođe se obraća i vanmuzičkim disciplinama kao što su opšta istorija i istorija umetnosti i književnosti, filozofija, estetika, psihologija, arheologija, sociologija, socijalna psihologija i druge.[25]

Muzikologija, dakle, jeste disciplina čije su granice otvorene i propustljive za druge naučne discipline. Interdisciplinarna postavka nesumnjivo omogućava šire kreativne zamahe naučnika, bez obzira na to da li je objekat istraživanja muzičko delo u svojoj istorijskoj ili formalnoj perspektivi, umetnik ili neki drugi aspekt delatnosti muzičara, kompozitora ili muzičkih naučnika. Mirjana Veselinović-Hofman ističe da se komunikacija između muzikologije i drugih disciplina odvija „dvosmerno", tako da svaka od nauka ili disciplina uključenih u interdisciplinarni proces daju svoj doprinos temama, metodima i uglu posmatranja, te na taj način šire polje koje je obuhvaćeno istraživanjem. To dalje uzrokuje nastanak brojnih novih 'međudisciplina' sa različitim 'akcentuacijama'. Ukoliko je, pri tom, muzikologija ona disciplina čiji metodi i teorije preovlađuju, možemo reći da se interferencija

[21] Isto, 22–23.
[22] Isto, 22.
[23] Isto, 22.
[24] Isto, 23.
[25] Isto.

primarno odvija na području muzikologije.[26] U zavisnosti od predmeta istraživanja i ličnih afiniteta naučnika, korišćene discipline usitnjavaće se do određenog stadijuma u kome je gotovo bespredmetno njihovo razdvajanje (barem kada je reč o muzikologiji).[27]

2.3. Gostuški o muzikološkoj interdisciplinarnosti

U tekstu *Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja* (1973) Gostuški je takođe ukazao na interdisicplinarnost koja stoji u osnovi muzikologije. Naime, sagledavajući ukratko istorijat i poreklo discipline, Gostuški se osvrće na postavku kakvu je 1885. godine formulisao Gvido Adler (Guido Adler), koja ću razmotriti kasnije u ovoj studiji. Posao istoričara, smatra on, postaje mnogo „suptilniji i širi" ukoliko se biografskim podacima, statistikama i hronikama dodaju znanja iz oblasti teorije, estetike, psihologije, sociologije, pa i mnogih drugih oblasti. Iz takvog shvatanja proizlazi definicija da je „muzikologija, nezavisno od svoje specifičnosti, (...) sintetična nauka koja objedinjava najširi spektar specijalnih istraživanja da bi pribavila potrebne argumente za svoje generalne zaključke".[28]

Pod pretpostavkom da u ovakvom tipu istraživanja nijedna nauka ne ostaje u 'čistom' stanju, kao i da su prožimanja i između najudaljenijih disciplina moguća (fizika i sociologija, matematika i estetika, astronomija i sociologija), pa čak stalna i neizbežna, Gostuški u ovoj studiji ispituje kompetencije muzikologije u dvema osnovnim grupama nauka – prirodno-matematičkim i društvenim, odnosno, humanističkim.

Polazeći od veze muzike sa fizikom i matematikom, Gostuški je najpre postavio neke od osnovnih tačaka istorijskog pregleda razvoja akustike, te i muzičke akustike kao samostalne discipline. Posmatranje umetnosti kroz prizmu egzaktnih nauka (fizika, matematika, teorija o proporcijama, itd) odlika je antičkih, srednjevekovnih i renesansnih kultura, koje u svakom slučaju daje podlogu

[26] Tako dolazi do interferencije između muzikologije i brojnih drugih disciplina – biologije, zoologije, neurologije, neuropsihologije, kognitivnih nauka, geografije, teologije, informatike i drugih. Prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 46.
[27] Upor.: isto, 47.
[28] Драгутин Гостушки, „Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања", *Српска музика кроз векове*, Београд, Галерија САНУ, књ. 22, 1973, 9–61, 12.

izučavanju (psiho)akustičkih osobina muzike kroz istoriju, pa i u 20. veku. Dalje, ispitujući istoriju disciplina koje su se bavile muzikom u nekom njenom obliku, još u istoriji antičke Grčke i nadalje, nailazi se na postavku da su matematički zakoni u osnovi svakog stvaralačkog akta. Brojevi i proporcije se pritom ne odnose samo na tonove i njihove karakteristike, nego i na čitavu praksu italijanskih graditelja gudačkih instrumenata u 17. i 18. veku. Na tom mestu, Gostuški je podvukao značaj primenjene fizike i matematike u svakom istorijskom razdoblju pri izradi muzičkih instrumenata – od primitivnih naprava, pa sve do instrumenata korišćenih u savremenoj elektronskoj muzici. Fizičko-matematički principi leže i u osnovi dodekafonske tehnike Šenberga (Arnold Schönberg), četvrttonskoj muzici Aloisa Habe (Alois Hába), pa i u muzici „profesionalnog arhitekte i muzičkog diletanta", Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis).[29] Savremeni kompozitori i muzikolozi su, stoga, sve više vezani za pitanja fizike i matematike i od muzikologa se, posledično, očekuje kompetencija na ovim poljima kako bi išli 'u korak' sa razvojem umetnosti u kojoj se stvaraoci sve češće obraćaju principima ovih prirodnih nauka, smatra Gostuški.

Nakon matematike i fizike, muzika i muzikologija dovode se u vezu sa fiziologijom i medicinom, ili, rečju, „psihofiziologijom".[30] Donekle povezana sa fizikom i akustikom, fiziologija se pokazuje kao značajna u ispitivanju funkcija čulnih aparata i nervnog sistema, kako bi se utvrdio način percepcije zvučnih stimulacija. Gostuški navodi značajna istraživanja na ovom polju koja uključuju studije o fizikalnim uslovima harmonije, muzičkoj temperaturi, fizikalnim aspektima konsonantnih i disonantnih tonova, itd. Sa druge strane, korišćenje muzike u medicinske i terapijske svrhe ima svoje korene još u primitivnim zajednicama, gde su muzika, medicina i magija činile jedinstvo. Gostuški, pored isticanja procvata ove grane psihoteparije u 20. veku, pruža i istorijski pregled razvoja muzikoterapije kroz različite istorijske kontekste. Zaključujući, on konstatuje da muzika predstavlja potencijal koji može poslužiti u svrhe terapijskog lečenja (što najpre i sa većom sigurnošću mogu da uvide stručnjaci medicine, a ne muzičari i muzikolozi), te da

[29] Isto, 22.
[30] Isto.

savremena umetnost i muzika ne pružaju dovoljno emocionalnog kvaliteta kako bi se mogli primeniti u psihoterapiji.

Na metodološki sličan način Gostuški je ispitao udeo muzike u humanističkim disciplinama – psihologiji i jeziku, filozofiji i estetici, etnologiji i sociologiji. Kompetencije nekih od ovih disciplina, poput, na primer, filozofije i psihologije, nekada su tako tesno isprepletene kada je reč o muzici, da je teško odrediti jasnu granicu između njih. Naravno, to je i logično, budući da je „muzika stimulacioni sistem izvesnih šema psihičkog ponašanja i da je sva intelektualna potencija uložena u istraživanja na prividno nesrodnim, naučnim područjima, imala sasvim celishodnu težnju da se (...) što bolje potčini zahtevima duhovne konstitucije čoveka“.[31] Dakle, ta „prividno nesrodna“ područja ujedinjena su u (interdisciplinarnom) nastojanju da sagledaju muziku i njeno delovanje na čoveka. Polje na kom se susreću muzika i jezik, tačnije, muzika i poezija, jedna je od oblasti kojom se Gostuški bavio u svojim naučnim radovima. I u ovoj studiji on je ukazao na neke od ključnih tačaka istorije međusobnog odnosa muzike i jezika, sa posebnim osvrtom na pojavu lingvistike kao autonomne nauke u 19. veku. Tokom 20. veka, počevši sa pojavom strukturalističkog pokreta, došlo je do približavanja lingvistike i muzikologije u cilju proučavanja muzike. Šezdesete i sedamdesete godine 20. veka obeležila je i pojava muzičke semiologije, kao krajnje konsekvence saradnje lingvistike i muzikologije. Gostuški u ovoj studiji ističe da je muzička semiologija još uvek u „stadijumu programiranja“, kao i da je „izvesna konfuzija u pristupu, metodu i zaključcima za sada dosta primetna“.[32]

Razmatrajući vezu filozofije i estetike sa muzikom, Dragutin Gostuški ističe da je sasvim prirodno i logično da je u različitim istorijskim periodima muzika bila jedna od glavnih tema filozofskih razmišljanja i diskusija. Kao što je slučaj i sa ostalim naučnim disciplinama sagledavanim u ovom tekstu, Gostuški je sa kritičkim stavom odredio ključna mesta u istoriji razvoja i ovih dveju disciplina. Posebna pažnja posvećena je komparativnoj estetici i njenim stručnjacima i dostignućima,

[31] Isto, 32.
[32] Isto, 36.

među koje je Gostuški, pored Šelinga (Schelling), Šilera (Schueller), Saksa (Sachs), i drugih, svrstao i svoj lični doprinos ovom polju, svoju knjigu *Vreme umetnosti*.

Poslednje dve humanističke discipline razmatrane u ovom tekstu jesu etnomuzikologija i sociologija, discipline koje daju doprinose izučavanju muzike u određenom društvenom kontekstu. Pritom, etnomuzikologija kao mlada disciplina širi vidike muzičke nauke u pravcu muzičkog folklora i istorije muzičkih instrumenata, muzičke tradicije svih naroda sveta uopšte. Sa druge strane, sociologija muzike izučava spoljne, vanestetske sadržaje koji utiču na formiranje fizionomije umetnosti i muzike (u tehničkom, pa i stilskom pogledu). Problemi kojima se ova, takođe mlada, disciplina bavi nisu novi, ali ih je trebalo otkriti, sistematizovati i aktuelizovati. „Muzički sociolog" ima dva ugla gledanja – prvi je istoriografski, kada se analizirajući jedan muzički stil interpretira jedno društvo; drugi, podrazumeva analizu društvene situacije koja utiče na stvaraoca i njegov rad, kao i na muzički život uopšte.[33] Gostuški kao neke od najboljih primera zavisnosti muzike od činjenica socijalnog reda navodi kinesku, japansku, indijsku, pa i evropsku muziku srednjeg veka, a kroz te primere pokazuje da postavka prema kojoj ljudi stvaraju samo u direktno određenim uslovima predodređenim tradicijom važi i za sociologiju muzike.[34]

Zaključujući, Gostuški je konstatovao da je, pored tada (pa i sada) savremenih trendova u nauci uopšte, muzikologija zaista pruža dobre metode i primer efikasnosti povezivanja različitih oblasti upravo zato što jeste *multidisciplinarna nauka* (istakla B. R).

Dakle, možemo da konstatujemo da Gostuški sagledava interdisciplinarnost kao proces u kome se integrišu znanja dveju ili više disciplina, a za primer uzima muzikologiju. Takođe, može se reći da je on interdisciplinarnom metodologijom sagledao na koje je sve načine muzika bila izučavana i kojim je sve naukama bila predmet istraživanja kroz istoriju nauke i umetnosti. Kako ćemo uočiti u daljem tekstu, Gostuški u svojim studijama prednost daje muzici, kao što je to u ovoj studiji slučaj sa muzikologijom, smatrajući da potonja pruža dobar primer integracije

[33] Isto, 48.
[34] Isto, 49.

znanja u svojoj osnovi. Takva percepcija muzikološke interdisciplinarnosti slaže se sa našom postavkom da je muzikologija disciplina koja je otvorena ka drugim naukama u cilju što preciznijeg sagledavanja svog objekta.

Ukoliko muzikologiju postavimo kao polaznu disciplinu, te od interdisciplinarnog istraživanja očekujemo prevashodno muzikološki rezultat, potreban nam je sistem kako bismo mogli da razlikujemo vrste postavke i izrade muzikoloških tekstova te vrste. Model muzikološke interdisciplinarnosti koji je postavila Mirjana Veselinović-Hofman, a koji ću predstaviti u narednom segmentu teksta, poslužiće, kako je u Uvodu i rečeno, kao instrument za ispitivanje interdisciplinarnog pristupa u tekstovima Dragutina Gostuškog.

2.4. Model muzikološke interdisciplinarnosti

Mirjana Veselinović-Hofman je, u tekstovima *Kontekstualnost muzikologije* i, opširnije, *Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic*,[35] postavila svojevrstan *model muzikološke interdisciplinarnosti* sa ciljem sagledavanja mogućih tipova interdisciplinarnosti u muzikološkom tekstu. Tačnije, model predstavlja instrument istraživanja vidova međusobnih odnosa muzikologije i drugih nauka pri izradi jednog u biti muzikološkog teksta. Veselinović-Hofman smatra da je 'metamuzikološko' pitanje saradnje muzikologije i drugih disciplina aktuelnije od „registrovanja umnoženih disciplina u okviru muzikologije, i više-manje pozitivističkih napora da se one definišu i objasne".[36]

U studiji *Musicology vs. Musicology*… Mirjana Veselinović-Hofman nastojala je da odgovori na pitanja da li je muzikologija sposobna da sama sagleda svoje metode, te da se sama *kritički razmotri*. Ukoliko jeste, piše autorka, postavlja se pitanje da li je takav metod već poznat ili ga je potrebno ustanoviti. Pronalaženje teorijske postavke za analizu muzikološke interdisciplinarnosti predstavlja u ovom svetlu nadgradnju analitičkog aparata i veština, koja nam omogućava „uspešnije fokusiranje naše analitičke pažnje na muzikološke napise, kakvo je već dostignuto u polju čiste

[35] Takođe, ovaj model razmatran je i u tekstu „The Ethical Nature of Musicological Fractals", *Tijdschrift voor Muziektheorie*, Jaargang 7 nnummer 3, November 2002, 202–206.
[36] Мирјана Веселиновић- Хофман, nav. delo, 47.

muzičke analize".[37] U osnovi ove teorijske postavke nalazi se teza da je proširenje polja medija muzike od sredine pedesetih godina 20. veka, uzrokovano inovativnim kompozicionim tehnikama i rešenjima, generisalo nove umetničke žanrove, te da je takav pristup umetnosti ostavio dubok trag u svesti kako umetnika tako i analitičara, što dalje može da dovede do metodoloških reinterpretacija i u samoj nauci, konkretno u ovom slučaju, muzikologiji.[38]

Tokom druge polovine sedamdesetih i početkom osamdesetih godina 20. veka, primena proširenih medija u srpskoj umetnosti i muzici dala je brojnije i zrelije rezultate. Ovaj period u srpskoj muzici može da se označi kao period *posle modernosti*,[39] odnosno, kao doba u kome postmodernizam već počinje da se razvija, donoseći nove pristupe umetnosti i naukama o umetnostima. Upravo se u takvom okruženju, koje, kako navodi Mirjana Veselinović-Hofman, podstiče i stimuliše proširenje medija, javljaju težnje ka žanrovima *mikstmedija*, *polimedija* i *intermedija*, čije unutrašnje hijerarhijske relacije zavise od odnosa između različitih medija uključenih u realizaciju određenog dela. Ovi žanrovi nastaju na polju avangardnih ideja srpskih umetnika i u najvećem broju slučajeva predstavljaju vrstu proširenja muzičkog medija u polje drugih – verbalnih, vizuelnih, taktilnih i kinetičkih.[40] Minucioznom analizom „ogromnog broja muzikoloških radova domaćih i inostranih pisaca", autorka je došla do zaključka da se tipovi odnosa između muzikologije (istorije muzike) i drugih disciplina koje stoje izvan nje zapravo mogu posmatrati i proučavati kao analogni odnosima između različitih umetnosti i medija u okviru navedenih žanrova.[41]

---

[37] Mirjana Veselinović-Hofman, *Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic*, nav. delo, 9.
[38] Upor.: Isto, 9–10.
[39] Mirjana Veselinović-Hofman termin *modernost* u srpskoj posleratnoj muzici tumači u smislu *avangarde*.
[40] Mirjana Veselinović-Hofman, nav. delo, 10–11.
[41] Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност музикологије", у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук*, специјално издање, Београд, Савез организација композитора Југославије – Музички информативни центар – Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 1998, 13–2017.

Žanr *mikstmedija*[42] specifičan je po relacijama između umetnosti koje kolažno oblikuju dramaturgiju dela, dok jedna ima vodeću ulogu. U toku dela, mikstmedij „računa sa promenljivim hijerarhijskim relacijama između medija odnosnih umetnosti", a „kompetencije i argumentaciju" koje su odlika pojedinačnih medija moguće je prepoznati, locirati i identifikovati u bilo kom trenutku izvođenja dela (govorimo o vremenskoj dimenziji dela, budući da razmatramo proširenje medija iz aspekta muzičke umetnosti).[43] Prateći postavku mikstmedija u umetnosti, možemo reći da je muzikološki tekst koji je pisan po principu mikstmedijalne celine onaj u kome odnos istorije muzike i drugih disciplina sledi istu logiku. Dakle, disciplinu koja saučestvuje u kreiranju teksta moguće je prepoznati i locirati u toku teksta, a pored toga, uzimajući u obzir da sagledavamo postavku naučnog teksta, istorija muzike i druga disciplina (ili više njih) prelaze „principijelno isti put". Taj put podrazumeva najpre hipotezu, odnosno, teoremu rada, zatim argumentaciju i završni, tj. zaključni nivo. Značajno je napomenuti da, u muzikološkom tekstu koji prati logiku mikstmedija, karakteristike jedne discipline koje se ispoljavaju kroz principe postavljanja teze, argumentacije i zaključivanja, ostaju prepoznatljive po svojim specifičnostima i onda kada se uodnošavaju sa istorijom muzike.[44]

Sagledavajući tekst Roksande Pejović *Ruganje Hristu i druge scene iz ciklusa Hristovog stradanja u južnoevropskoj umetnosti ilustrovane muzičkim instrumentima* (1993) kao jedan od primera *mikstnaučnog* principa u muzikološkim napisima, Mirjana Veselinović-Hofman načinila je nekoliko mogućih grafičkih prikaza 'glavnih' i 'sporednih' disciplina i njihovih doprinosa u pomenutom tekstu, međutim, kako i sama navodi, skiciranjem mogućih hijerarhija disciplina ne dobija se ništa drugo do nepreciznih i nepotpunih shema koje su produkt interpretacije onoga ko tekst proučava. Studija Roksande Pejović je primer teksta u kome istorija muzike i istorija likovnih umetnosti i teatra (u nešto manjoj meri zastupljene su još neke discipline poput opšte istorije, etnomuzikologije, istorije književnosti i socijalne psihologije)

[42] Kao primer mikstmedija u umetnosti, Veselinović-Hofman navodi delo kompozitora Dušana Radića (1929–2010) *Oratio profano* iz 1975. godine.
[43] Isto.
[44] Vidi Prilog, shema 1.

grade tkivo u kome istorija umetnosti „metodološki interveniše po čitavoj vertikali studije" i zajedno sa istorijom muzike prolazi kroz sve faze naučnog rada.[45]

Kako bi se u muzikološkom tekstu prepoznao uticaj *polimedijske* logike stvaranja, potrebno je uočiti da u okviru ispitivanja i izlaganja jedne teze muzikologija i izvanmuzičke discipline ostvaruju jednak intenzitet učešća.[46] Na taj način, discipline kreiraju svojevrsnu polifonu fakturu, u kojoj svaka od njih pristupa problematici sa svog stanovišta i podjednako doprinosi naučnoj argumentaciji.[47] Sve discipline uključene u proces rada imaju podjednak značaj, tj. ne uočava se njihova hijerarhija. Polimedijski način sagledavanja materije i pisane reči naročito naglašava gotovo „renesansnu sintezu znanja" kakvu naučnik treba da poseduje, kako bi „*esenciju* fenomena koji je predmet proučavanja 'preveo' u *metod* svog rada".[48]

Kao jedan od najboljih primera ovakve vrste muzikološkog teksta, Mirjana Veselinović-Hofman predlaže tekst *Josip Slavenski i njegova 'astroakustika'*[49] Vlastimira Peričića. Naime, u ovoj studiji Peričić razmatra vezu između „protonaučnog" i umetničkog rada Josipa Slavenskog (1896–1955) prilazeći joj iz dva smera – sa stanovišta sistemske muzikologije, sa jedne, i astronomije i fizike, sa druge strane.[50] Teza studije, argumentacija i zaključivanje polifono/kontrapunktski su vođeni iz ova dva ugla, pri čemu muzikološki uvid ostaje tokom čitavog teksta prepoznatljiv i autonoman koliko i uvid drugih, vanmuzičkih disciplina. Stoga, može se reći da polimedijalna logika nekog teksta jeste podvrsta mikstmedija, koja se izdvaja upravo po „polifonosti postupka i ukupnog muzikološkog ishoda".[51]

Pored mikstnaučnih i polinaučnih koncepata, Mirjana Veselinović-Hofman locira i sagledava još jednu vrstu muzikološkog teksta i njene karakteristike. U pitanju je *intermedijalni/internaučni* koncept,[52] koji je specifičan po tome što u okviru njega predmet koji se izučava, način elaboriranja i žanrovi kojima pripadaju i jedno i

[45] Upor.: Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност...", nav. delo, 17.
[46] Vidi Prilog, shema 2.
[47] Upor.: Mirjana Veselinović-Hofman, „Musicology vs. Musicology...", nav. delo, 30–34.
[48] Isto, 34.
[49] Tekst je objavljen 1984. godine u časopisu *Zvuk*, 4, 5–14, i u časopisu *Musiktheorie*, 3, Jg. 1988, Heft 1, 55–69. Prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност...", nav. delo, 18.
[50] Upor.: Isto.
[51] Isto.
[52] Vidi Prilog, shema 3.

drugo postaju „jedinstvena celina u kojoj muzikološki rezultat (sa svim svojim mikstmedijalnim i polimedijalnim pretpostavkama) postaje deo objekta kao što i taj objekat postaje deo tog rezultata“.[53] Da bi se krajnji rezultat smatrao muzikološkim, ovaj proces se dešava namerom i realizacijom samog autora, muzikologa, koji svojom polaznom opzicijom ’osvaja’ raznolika disciplinarna polja.

Primer ovakvog teksta jeste deo knjige *Umetnosti i izvan nje. Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića* (1991) Mirjane Veselinović-Hofman u kome se tumači Radovanovićev projekat Četiri pričinjavanja. U studiji *Musicology vs. Musicology...* autorka detaljno obrazlaže na koji način je njeno tumačenje kompozitorovog ostvarenja ujedno postalo i moguć način funkcionisanja tog ostvarenja, te je izlaganje o ostvarenju o projektu *Četiri pričinjavanja* ujedno postalo još jedno 'pričinjavanje', baš kao što je i projekat deo tog izlaganja, nazovimo ga još i muzikološkim pričinjavanjem. Ukoliko bismo pokušali da odvojimo tekst od objekta, piše autorka, „ne bi nam ostalo ništa ni od jednog ni od drugog“. Za razliku od mikstnaučnog i polinaučnog teksta, u internaučnom nije moguće identifikovati discipline pojedinačno, već svaki segment naučnog odseka komunicira sa „istraživačkim 'zracima' iz svakog od uglova drugih disciplina“ i njemu se i vraća. Takav tip izlaganja i veze između izlaganja i objekta ispitivanja jasno ukazuju na intermedijalnost koja je analogna stvaralačkoj ideji pri širenju medija u umetnosti u žanru intermedija. Pažljivo odabranim primerima iz srpske muzikološke literature, Mirjana Veselinović-Hofman je simbolično postavila tačke oslonca i razvoja muzikološke misli u Srbiji. Na osnovu, pre svega, kompozitorske prakse druge polovine 20. veka, izgrađen je model muzikološke interdisciplinarnosti kakav ćemo pokušati da primenimo u razmatranju tekstova koji stoje za neke od najreprezentativnijih primera interdisciplinarnog načina razmišljanja i naučnog rada.

Pre nego što se upustim u primenu modela muzikološke interdisciplinarnosti u analizi naučnih tekstova Dragutina Gostuškog, ukratko ću sagledati na koji način se muzikologija kao naučna disciplina razvijala u

[53] Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност...“, nav. delo, 18.

Srbiji tokom 20. veka. Pri tome, obratiću pažnju na poziciju koju je Gostuški imao u procesu institucionalizacije muzikološke discipline tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, kako bih potom temeljnije prišla analizi samih tekstova.

3. POSTAVKA I RAZVOJ MUZIKOLOGIJE U SRBIJI

3.1. Adlerovski model muzikologije

Ukoliko pođemo od pretpostavke da je muzikologija u Srbiji sazrevala po adlerovskom modelu,[1] onda najpre moramo ukratko da se osvrnemo na osnovne postavke tog modela. Jedno od ključnih mesta u razvoju muzikološke discipline jeste tekst Gvida Adlera *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Opseg, metod i cilj muzičke nauke) iz 1885. godine, u kome su muzičke nauke podeljene na istorijsku i sistemsku muzikologiju. Adlerovo razmatranje istraživačkog pristupa muzici i žanra naučnog teksta koji se njom bavi, osim toga što je i danas aktuelno, posebno nam je interesantno upravo zato što je muzikologija postavljena kao u osnovi interdisciplinarna nauka. Naime, Adler je koncipirao muzikologiju kao nauku koja ne polazi od idealističkog koncepta, koji podrazmeva deduktivno usmeravanje ka muzičkom delu, nego polazi od dela i kreće se ka estetičkim i teorijskim normama i eksplikacijama.[2] Adler takođe određuje i pomoćne naučne discipline za istorijsku i sistemsku oblast muzikologije: za istorijsku bi to bile opšta istorija, paleografija, hronologija, diplomatika, bibliografija, bibliotečka i arhivska nauka, istorija književnosti i jezika, liturgika, istorija glume i igre, biografija, statistika udruženja, institucija i izvođenja, a za sistemsku oblast akustika i matematika, fiziologija, psihologija, logika, gramatika, metrika i poetika, pedagogija, estetika i druge.[3] Adlerovi naslednici, među kojima su Glen Hajdon (Glen Haydon), Hajnrih Husman (Heinrich Husmann), Valter Viora i Hans Albreht (Hans Albrecht), prihvatili su osnovne kriterijume njegove klasifikacije, dalje razrađujući podele na različite načine.

---

[1] Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред...*, nav. delo, 43.

[2] Adlerovo utemeljenje muzikologije deo je jednog šireg konteksta, pogotovu u pogledu filozofkih razmišljanja toga doba. Karakteristična su razmatranja Herdera, Herbarta, Hanslika i drugih; Alder je, na primer, kao i Herder, smatrao da je umetničko delo poseduje bogat i složen potencijal koji estetika treba da iskoristi. To je takođe značilo da muzičke nauke treba da budu usmerene na *iščitavanje* problema *iz* dela, nasuprot dotadašnjem *učitavanju u* njega. Mirjana Veselinović-Hofman ističe da su nastojanja muzikologije još od 18. veka bila da sagledava muziku u vremenu i prostoru (prema definiciji Viore /Walter Wiora/), te da je među pitanjima kojima su se naučnici bavili preovlađivalo pitanje stila – od stilskih obeležja stvaralaštva pojedinačnih autora, preko kompozitorskih, izvođačkih i drugih škola, sve do etničkih ili administrativnih regiona ili čitavih epoha. Upor.: Isto, 42–43.

[3] Соња Маринковић, *Методологија...*, nav. delo, 33.

Sonja Marinković ističe da je na razvoj srpske muzikologije uticala i struja koja dolazi sa istoka, tačnije iz Sovjetskog saveza.[4] Naime, sovjetski muzikolozi kritikovali su Adlerovu klasifikaciju kao prekrutu i mehaničku, smatrajući da je istraživanju muzike potrebna gipkija i šira podela. Tako, iako i u sovjetskoj muzičkoj nauci postoji podela (na istorijsku i teorijsku oblast), ona se posmatra kao uslovna jer se metode jedne oblasti retko primenjuju u čistom vidu. Nužno je, dakle, sjediniti logički i istorijski model i, sa tako prepletenim metodama, prići predmetu istraživanja.

3.2. Muzikologija u Srbiji

Počeci muzikoloških aktivnosti u Srbiji vezuju se za prve godine 20. veka. Već tada su postojale namere za pisanje istorijskog pregleda razvojnih tendencija u srpskoj muzici,[5] a treba napomenuti da su kritičarska i publicistička pisana reč o muzici u to vreme bile na vrlo visokom nivou. Petar Konjović, kompozitor i muzički pisac, jedna je od najznačajnijih ličnosti srpske pisane reči o muzici u prvoj polovini 20. veka. Pored brojnih članaka, kritika i eseja u raznim časopisima, Konjović je 1919. godine sačinio svoj pregled dotadašnjeg razvoja srpske muzike. Važna je činjenica da su najistaknutiji muzički pisci u Srbiji prve polovine 20. veka, bilo da je reč o kraćim člancima, kritikama ili nešto dužim pregledima i knjigama, bili pretežno kompozitori, koji su, pored svog stvaralačkog rada, osećali dužnost da za sobom ostave i trag pisane reči, te da na neki način obrazuju publiku zainteresovanu za umetničku muziku. U periodu između dva svetska rata povećava se broj specijalizovanih časopisa (*Muzički glasnik*, *Muzika*, *Glasnik muzičkog društva Stanković – Muzički glasnik*, *Zvuk*, itd), a studije i članci o muzici objavljuju se češće i u književnoj periodici.[6] Objavljuju se, takođe, i prva istorija muzike na srpskom jeziku (*Istorija muzike* Ljubomira Bošnjakovića), kao i prvi prevod *Istorije muzike* Karla Nefa

[4] Jedan od vodećih naučnika sa kraja 19. i početka 20. veka koji se smatra utemeljivačem dijalektičkog materijalizma sovjetske muzikološke škole jeste Romen Rolan (1866–1944). On je u svojim radovima isticao značaj izučavanja veze muzike i ekonomske, političke i kulturne istorije naroda, smatrajući da je moguće uočiti odraz političkih i ekonomskih procesa i u umetnosti. Upor.: Isto, 49.

[5] Reč je o *Spomenici Beogradskog pevačkog društva* Spire Kalika, u kojoj je autor izneo svoje viđenje istorije srpske muzike od osnivanja prve pevačke družine u novosadskom pozorištu (1828) i delovanja pozorišne trupe Joakima Vujića, pa sve do Mokranjca. Upor.: Isto, 56–57.

[6] Isto, 60.

(Karl Nef) sa francuskog jezika. Tokom prve polovine 20. veka započeta su, dakle, istraživanja srpske muzičke prošlosti i postavljeni su temelji za razvoj istorijske i sistemske muzikologije u Srbiji koji će uslediti nakon Drugog svetskog rata.

Ipak, razvoj muzikologije nije mogao otpočeti u punom sjaju pre osnivanja određenih institucija neophodnih za osamostaljivanje ove naučne discipline. To se dogodilo, ponavljamo, 1948. godine, kada su osnovani Odeljenje za istoriju muzike i muzički folklor na Muzičkoj akademiji u Beogradu i Muzikološki institut Srpske akademije nauka. Generalno, stav posleratne Jugoslavije o umetnosti podrazumevao je stvaranje „nove umetnosti" prožete „novim, zdravim mislima" za „novog čoveka", ali bez odbacivanja onih vrednosti koje su i pre rata bile aktuelne i cenjene.[7] Osnivane su i obnavljane institucije koje su bile neophodne za stabilizaciju i razvoj umetničkog života (npr, 1945. godine osnovano je Udruženje kompozitora Srbije), a stvaranjem uslova za naučno proučavanje tih delatnosti otvoreno je sasvim novo poglavlje u istoriji jugoslovenske i srpske umetnosti i nauke.

Na stvaralačkom polju u prvoj deceniji posle rata susreću se različite struje umetnika, pisaca i muzičara koje su zastupale pretežno različita stanovišta, a koja su se kretala u obimu od socrealizma, preko realizma do umerenog modernizma.[8] U sferi pisane reči o muzici, značajnu ulogu su i dalje imali kompozitori; gotovo svi srpski kompozitori bar u nekom momentu oprobali su se kao muzički pisci, a nesumnjivo su neki od njih i pre rata dali značajan doprinos zasnivanju naučnog pristupa istorijskim i teorijskim pitanjima o muzici.[9] Posle rata se kompozitorima priključuju muzički pisci različitih profila – istoričari umetnosti, estetičari, književnici i prve generacije diplomiranih istoričara muzike školovane na Muzičkoj akademiji, kao i njihovi profesori.[10]

Osnivanjem Odeljenja zvanično je na Muzičkoj akademiji otpočelo izučavanje jugoslovenske, srpske i svetske muzičke istorije, a nakon 1961. godine, diferenciraju se studije glavnih predmeta na istoriju muzike i muzički folklor. Još jedan značajan

[7] Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009, 108.
[8] Upor.: isto, 109.
[9] Upor.: Соња Маринковић, nav. delo, 61.
[10] Prvi nastavnici na Katedri su bili muzikološkinja Stana Đurić-Klajn, Petar Konjović, kompozitor i muzički pisac Nikola Hercigonja, etnomuzikolog Miodrag Vasiljević, i, nešto kasnije (1969–1972) muzikološkinja Marija Koren. Prema: Соња Маринковић, nav. delo, 63.

korak načinjen je 1973. godine, kada je Muzička akademija promenila ime u Fakultet muzičke umetnosti i zajedno sa drugim umetničkim akademijama dobila status samostalnog beogradskog Univerziteta umetnosti.[11] U međuvremenu, Odeljenje je preraslo u Odsek za muzikologiju i etnomuzikologiju, a od 1985. godine bilo je moguće sticati stepen doktora nauka iz oblasti muzikologije, kao i etnomuzikologije i muzičke teorije. Budući da je intenzivniji razvoj Odseka otpočeo sedamdesetih godina kada je katedra značajno kadrovski ojačana,[12] može se reći da je upravo tih godina otvorena mogućnost potpunog utemeljenja muzikologije kao discipline.

Dok je Odsek za muzikologiju i etnomuzikologiju školovao mlade naučnike i prve generacije muzikologa u Srbiji, te činio prodore u naučno-istraživačkom radu, Muzikološki institut bio je institucija koja je od svog osnivanja kontrapunktirala značajnim istraživačkim projektima iz oblasti srpske muzičke prošlosti (kasnije i muzičke teorije, etnomuzikologije i estetike).[13] Pored istraživanja, Institut je u svoje redovne aktivnosti ubrajao publikovanje rezultata istraživanja, organizaciju naučnih skupova, međunarodnu saradnju, rad na materijalu u biblioteci i fonoteci i drugo. Već 1949. godine ustanovljen je plan rada Instituta, široko postavljen, ali sa jasnom društvenom osvešćenošću. Naime, direktor Petar Konjović i saradnici su uvideli potrebu za uređenjem arhiva, biblioteka, publikovanjem udžbeničkih izdanja, rečnika i leksikona, kao i za povezivanjem sa srodnim institucijama u zemlji i inostranstvu.[14] Dakle, od samog početka rada Instituta utvrđene su osnovne oblasti naučnoistraživačkog rada, koje su i danas okosnica projekata na kojima se radi u Institutu. Tri oblasti na koje su saradnici fokusirali svoje istraživačke napore jesu (1)

---

[11] Promena koja se desila 1973. godine nije bila samo puka promena naziva i organizacije rada na Univerzitetu: ona je označavala suštinsku transformaciju u kojoj je ključno bilo uspostavljanje novog statusa teorijskog rada na svim fakultetima Univerziteta. Uvedene su magistarske studije za naučne i umetničke, a doktorske, nešto kasnije, samo za naučne odseke. Upor.: Sonja Marinković, „Mesto teorijskog rada na Univerzitetu umetnosti: Aktuelna pitanja statusa nauka o umetnicima 1", *Art+Media, Časopis za studije umetnosti i medija*, br. 1, 2012, 25–35, 26.

[12] Tada se na predmetima koji su se bavili izučavanjem opšte i jugoslovenske istorije muzike, nakon muzikološkinje Stane Đurić-Klajn (1950–1971), kompozitora i muzičkih pisaca Petra Konjovića i Nikole Hercigonje (1949–1974) i muzikolškinje Marije Koren, angažovani Vlastimir Peričić, Mirjana Veselinović-Hofman, Roksanda Pejović, Nadežda Mosusova, Sonja Marinković, i drugi. Prema: isto, 62.

[13] Isto, 64.

[14] Даница Петровић, „Музиколошки институт српске академије наука и уметности (1948–2010)", *Музикологија*, бр. 10, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности 2010, 11–34, 16–17.

istorija srpske muzike od srednjeg veka do kraja 19. veka, (2) novija srpska muzika i opšta muzikološka problematika i (3) muzički folklor.[15]

Bogatu aktivnost ove institucije pokretali su svi njeni saradnici, a posebno su zaslužni istaknuti naučni radnici koji su se nalazili na čelu Instituta. Nakon Konjovića (1948–1955) na ovu poziciju na kratko su došli kompozitori Stevan Hristić (1955–1958) i Stanojlo Rajičić (1958–1962). U periodu od 1962. do 1975. godine, na poziciju direktora dolazi Stana Đurić-Klajn, profesor na Muzičkoj akademiji, osnivač i vlasnica časopisa Zvuk (1932) i pionir istoriografskog rada u srpskoj muzikologiji.

Nakon nje, na čelo Instituta dolazi Dragutin Gostuški, prvi doktor nauka koji se našao na ovoj poziciji. U to vreme njegova naučnoistraživačka pregnuća su utihnula, zamenjena muzičkom kritikom i organizacijom muzičkog života. Postao je, još šezdesetih godina, medijski istaknuta ličnost, traženi kritičar i komentator muzičkog i kulturnog života. Kao direktor Muzikološkog instituta organizovao je Utorničku akademiju (1974–1980), Razgovore o nauci i umetnosti – brojne debate na kojima su učestvovali istaknuti slikari, istoričari umetnosti, lingvisti, etnolozi, fizičari, matematičari, biolozi, psiholozi, filozofi... Kako ističe Katarina Tomašević, bila je to svojevrsna obnova ideje renesansne Camerate sa ciljem da se, po rečima D. Gostuškog:

> (...) изгради некакав homunculus universalis – један човечуљак који би, у принципу, поседовао сва знања доступна свима. Разговарало се о пореклу и судбини уметности, суштини Бића, хуманој генетици, менталитету нашег народа, о црним рупама, о обртљивости смера времена и другим невероватним стварима која на жалост допуштају и научна и филозофска мисао упркос схватањима нормалних људи. (...) *изгради некакав* homunculus universalis – *један човечуљак који би, у принципу, поседовао сва знања доступна свима*. Разговарало се о пореклу и судбини уметности, суштини Бића, хуманој генетици, менталитету нашег народа, о црним рупама, о обртљивости смера времена и *другим невероватним стварима која на жалост допуштају и научна и филозофска мисао упркос схватањима нормалних људи*.[16]

[15] Isto, 18.
[16] Катарина Томашевић, „Драгутин Гостушки...“, nav. delo, 131.

Jedan takav poduhvat može se posmatrati kao kulminacija stremljenja i interesovanja Gostuškog koji su decenijama pre toga gradili njegovu muzikološku, estetičarsku i istoričarsku misao. Upravo je takav, interdisciplinarni prilaz rešavanju problema, doveo do toga da na Gostuškog danas gledamo kao na specifičnu figuru koja je obeležila drugu polovinu 20. veka u srpskoj muzikologiji i muzičkom životu uopšte.

4. MESTO GOSTUŠKOG U SRPSKOJ NAUCI O UMETNOSTI

Vrednost rezultata opravdava sve puteve koji do njega vode.[1]

Dragutin Gostuški

Gostuški je doktorski stepen obrazovanja stekao na Filozofskom fakultetu u Beogradu iz oblasti istorije umetnosti, odbranivši disertaciju Umetnost u evoluciji stilova koju je radio bez mentora. Razmatrajući probleme oblasti teorije ritma, Gostuški je 1961. godine napisao obiman tekst, *Kontrola muzičkog vremena*, kojim je nameravao da stekne zvanje doktora nauka.[2] Međutim, kao što je već naglašeno, sve do 1985. godine nije bilo moguće ostvariti to zvanje na Fakultetu muzičke umetnosti, te je studija *Kontrola muzičkog vremena* iste godine prihvaćena kao habilitacioni rad od strane specijalno formirane Komisije (Milenko Živković, Bogdan Milanković), što je značilo da je Gostuški unapređen u zvanje naučnog saradnika Muzikološkog instituta. Nastavljajući istraživanja u oblasti muzičkog vremena i evolucije stilova, Gostuški je 1965. godine odbranio pomenutu diseraciju, koja je potom, 1968. godine, objavljena pod nazivom *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*.

Već sam naglasila da je Gostuški po obrazovanju bio kompozitor i istoričar umetnosti koji se interesovao za razna pitanja muzike. Prateći liniju još iz prve polovine 20. veka, može se reći da on nastavlja liniju srpskih kompozitora koji su dali najveći doprinos pisanoj reči o muzici na ovim prostorima. Međutim, u njegovom radu jasne su indikacije o naučnom usmerenju u mnogo većoj meri nego što je slučaj sa njegovim prethodnicima. Napomenuto je i da su ta naučnička i kritičarska strana ličnosti Gostuškog u jednom momentu prevagnula u odnosu na kompozitorsku. Predani naučnik, autor brojnih kritika, eseja, humoreski i napisa,

---

[1] Драгутин Гостушки, „Реалност, музика, језик. Прилог проучавању проблема значења“, u: *Интердисциплинарност теорије књижевности*, прир. К. Томашевић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2001, 233–251, 233.

[2] Katarina Tomašević navodi da je manje poznato kako je Gostuški početkom šezdesetih godina imao opsežnu korespondenciju sa katedrom za filozofiju na Sorboni, te da je verovatno razmišljao o mogućnosti prijavljivanja i izrade doktorske disertacije na Sorboni sa Surioom (Etienne Souriau) i Šajijem (Chailley). Prema: Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti Dragutina Gostuškog: Odnos prema filozofiji i estetici Etjen Surioa“, u: Zurovac, Mirko (ur.), *Srpska estetika u XX veku*, Beograd, Estetičko društvo Srbije, 2000, 137–148, 140.

Gostuški je tokom pedesetih, šezdesetih i početkom sedamdesetih godina bio vrlo aktivan pisac.

Razmatrajući naučne radove Dragutina Gostuškog koji su nastali u periodu pre objavljivanja knjige *Vreme umetnosti*, Roksanda Pejović ističe da oni predstavljaju njenu najbolju najavu. U njima se Gostuški bavio problemima vremena, stila i muzike, a o potrebi za interdisciplinarnim pristupom u proučavanju ovih problema možda najbolje svedoče njegove reči o muzici. Posmatrao ju je: „(...) kao umetnost, nauku, napravu ili prirodnu pojavu sa sastojcima ritma, brzine, simultanosti, dimenzije, kontrakcije, dilatacije, mase i energije".[3] Najraniji naučni radovi okrivaju ideje i teme koje su obeležile naučni rad Gostuškog u narednim decenijama. Simptomatično je, što je i karakteristika interdisciplinarnih naučnika, da je tim istim temama i problemima prilazio iz različitih uglova, osvajajući različite discipline i oblasti znanja.

Prve decenije nakon Drugog svetskog rata u srpskoj muzikologiji obeležio je istorijski pristup nauci. Takođe, tadašnji muzikolozi su, shodno duhu vremena, zastupali ili nacionalnu ideologiju ili savremene trendove u umetnosti[4] – međutim, Gostuški se, karakterističnim pristupom nauci i problemskim mestima koji su išle u korak sa savremenim evropskim trendovima, uzdigao nad standardnim rečnikom i idejama tadašnjih srpskih muzikologa i „obeležio njihovo vreme".[5]

Kako bi naučni tekstovi Dragutina Gostuškog bili sagledani u maniru jednog zaokruženog poteza, potrebno je ovde na trenutak zastati. Naime, sintagma „njihovo vreme", koju upotrebljava Roksanda Pejović, ukazuje na sasvim specifično vreme srpske (i jugoslovenske) umetosti i nauke o umetnostima. Dok je pedesetih i šezdesetih godina srpska muzikologija stasavala, u umetnosti i muzici može se ispratiti niz događaja koji su usmerili i obeležili ovaj period kao primarno umerenomodernistički, budući da je umetnička/muzička produkcija bila rezultat debate tradicije i modernizma.[6] To je doba kada se preklapaju težnje ka

[3] Isto.
[4] Isto.
[5] Isto.
[6] Upor. Vesna Mikić, „Prakse umerenog modernizma u posleratnoj srpskoj muzici: subverzija/akademizacija", u: Šuvaković, Miško (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek II / Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Beograd, Orion Art, 2012, 711–717, 711.

funkcionalizaciji umetnosti i muzike u isto vreme sa zahtevima za njihovom autonomijom.[7] Upravo u tim decenijama Gostuški je formulisao svoj naučni izraz, najsnažnije koncentrisan u studiji Vreme umetnosti. Kraj šezdesetih i sedamdesete godine, koje su takođe važne u ovom tekstu, označavaju poslednje godine modernističkih tendencija.

Postavlja se, dakle, pitanje na koji način je takav kontekst u umetnosti uticao na naučni diskurs, pogotovu na govor o samoj umetnosti. Pored ustanovljavanja modela interdisciplinarnosti u tekstovima Gostuškog, cilj mi je ispitam razloge zbog kojih se njegovi napisi prisvajaju i posmatraju kao muzikološki. Konačno, pokušaću da se približim odgovoru na pitanje: na koji način je Gostuški obeležio posleratnu naučnu misao o muzici u Srbiji?

4.1. Vreme umetnosti

Vreme umetnosti je, prema mišljenju mnogih, najstudioznije i najtemeljnije ostvarenje Gostuškog, koje je ostavilo trag kako u muzikološkim,[8] tako i u estetičkim krugovima.[9] Iako je *Vreme umetnosti* dosta dugo čekalo na neku vrstu rekognicije među estetičarima (tek trideset godina po objavljivanju, knjiga se po prvi put našla na listi značajnih ostvarenja srpske estetičke misli, u *Istoriji srpske estetike* Milana Rankovića), Katarina Tomašević ističe da je, u nesrazmeri sa kvantitetom i vrstom kritičke reakcije, knjiga ubrzo po izlasku iz štampe stekla gotovo kultno mesto u beogradskim intelektualnim krugovima.[10]

Studija *Vreme umetnosti* sadrži na jednom mestu jezgro tema i ideja o kojima je Gostuški razmišljao pre disertacije i koje je nakon nje razrađivao u naučnim radovima i esejima. Kao njegov najznačajniji naučni doprinos, ova studija obeležila je i usmerila naučni rad Gostuškog, karakterističan po kritičkom odnosu prema

[7] Isto.
[8] Roksanda Pejović smatra da domet ove studije Gostuškog nije dostignut u južnoevropskoj muzikologiji. Prema: isto, 114.
[9] Nakon izlaska knjige, izašle su tri recepzije – pisali su ih Sveta Lukić, Ivan Foht i Milan Damnjanović. Foht i Damnjanović pohvalili su erudiciju, originalnost, veliki trud i znanje Gostuškog, ali su mu zamerili, npr, to što se nije više pozabavio preciznim definisanjem samog pojma umetnosti ili je problematičan bio način na koji je definisao i postavio kriterijume metode komparativne estetičke morfologije. Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti Dragutina Gostuškog...“, nav. delo, 138.
[10] Upor.: Isto, 139.

literaturi i posmatranju epoha, stilova, etapa u umetnosti u širokim potezima.[11] Obim korišćene literature i problematika koju ona obuhvata daje podlogu Gostuškom za taj karakteristični kritički odnos prema brojnim pročitanim napisima, što rezultira njegovom sposobnošću da prihvati ili odbaci određene stavove u skladu sa sopstvenim uverenjima. U cilju razumevanja umetnosti kroz nauku, Gostuški 'aktivira' razne discipline kojima je ovladao kako u toku školovanja, tako i samostalnim radom.

Da bi odgovorio na pitanja koja postavlja u ovoj studiji, Gostuški je materiji pristupio sa stanovišta interdisciplinarnog naučnika. Primarno polje njegovog razmišljanja jeste polje istorije umetnosti, što podrazumeva kompetencije istorije arhitekture, slikarstva, književnosti i, naročito, istorije muzike. Metodologija komparativne estetike kojom se Gostuški vodio neizbežno otkriva i veliko znanje u poljima filozofije i estetike. Proučavanje vremena, osim kroz sagledavanje tokova istorije umetnosti i muzike, Gostuški je vršio koristeći domete prirodnih nauka kao što su fizika, matematika, biologija, uočavajući pritom objektivno i subjektivno vreme, matematičko vreme, vreme fizičara, biološko vreme, itd. Takođe, vreme je sagledano i iz ugla psihologije, teorije ritma i teorije akcenta. Kako bi u jednom delu studije problematizovao odnos između muzike i poezije, odnosno, harmonije i poezije, Gostuški se upustio i u problematiku muzičke semiotike i međusobnog odnosa muzikologije i lingvistike, kojoj će se, videćemo u daljem tekstu, ponovo vraćati.

4.1.1. Teza / teorema

Već u predgovoru knjige *Vreme umetnosti* Gostuški piše:

> U samom početku, moje interesovanje za teorijske probleme umetnosti delilo se na dva područja koja sam po tradiciji smatrao manje ili više nezavisnim. Kao istoričar imao sam utisak da razvoj pojedinih umetničkih vrsta mora biti prikazan u jednoj jedinstvenoj slici, drugačijoj od one koja nam se obično nudi; pokušao sam da stvorim šemu jedne takve slike. S druge strane, kao estetičar rukovođen iskustvom profesionalne umetničke prakse osećao sam

[11] Upor.: Роксанда Пејовић, nav. delo, 114–115.

> razumljivu potrebu da rešim – makar samo za sebe lično – neke od onih mnogih problema unutrašnje konstitucije umetničkog dela i odnosa te kompleksne strukture prema savremenom čoveku kome je namenjena.[12]

Gostuški polazi od uverenja da se svi produkti ljudskog delovanja, zajedno sa svim prirodnim pojavama, mogu u krajnjoj liniji svesti na isti nivo analize, a potom i na zajedničke zakone.[13] Smatrajući da je neophodno i „jedan od najvažnijih zadataka koji stoje pred savremenom teorijom umetnosti" da se materija sistematski obradi kroz metodologiju komparativne estetičke morfologije, on naročito značajno mesto daje muzičkoj umetnosti. Razlog za to, pored ličnih afiniteta, leži u činjenici da uloga muzike nije često bila istaknuta u napisima ovakve vrste. Gostuški, dakle, daje svoj doprinos „adekvatnom uključenju muzike u istoriju umetnosti", uz jasan stav da muzika „sadrži skoro svu supstancu potrebnu za jednu kompletnu psihološku i morfološku umetničku analizu, nezavisno od svog kapitalnog značaja za svaku integralnu koncepciju istorije umetnosti".[14]

Potrebno tematsko jedinstvo ovoj studiji daje ideja o periodičnom spiralnom povratku klasicizma – povratak klasičnih vrednosti je izvestan, ali one svaki put imaju i neke nove odlike koje impliciraju dalji razvoj. Pored toga, Gostuški je problematizovao ideju desinhronizacije umetničke forme, odnosno, „zaostajanja muzike za drugim umetnostima", kao i teoriju o ubrzanju istorijskih procesa i bržem smenjivanju epoha, oslanjajući se na postavke teorije o evoluciji umetnosti Tomasa Manroa (Thomas Manro). Dalje, sagledavane su stilske karakteristike, kako različitih umetnosti u jednoj epohi, tako i iz obratne pozicije, jednog stila u različitim umetnostima.

Da bih utvrdila na koji način discipline i nauke u ovoj studiji 'sarađuju' i koji je rezultat te 'saradnje' i integracije, najpre moram da sagledam iz kojih naučnih uglova i kako Gostuški argumentuje svoje pretpostavke i teze.

---

[12] Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd, Prosveta, 1968, 1.
[13] Isto, 2.
[14] Isto, 3.

4.1.2. Argumentacija – Deo prvi

„Umetnost ne postoji u prirodi; ona postoji u istoriji. A ta je istorija komentar ljudske prirode."[15]

U uvodnom poglavlju studije Gostuški daje uvid u svoje viđenje „jednog od najaktuelnijih problema" u teoriji umetnosti, a to su pitanja odnosa prirode i umetnosti, i posledično realizma u umetnosti. Shvatajući umetnost kao „izraz jedne kontra-prirode", a umetnika kao proizvod prirode koji želi da, kroz svoje delo, bude njen proizvođač, Gostuški kritički posmatra postojeće definicije i shvatanja realizma u umetnosti, te kritikuje podelu umetnosti na predstavne i nepredstavne. „Svako delo bilo koje umetnosti može potencijalno biti i reprezentativno i nereprezentativno" u zavisnosti od ugla proučavanja ili datog konteksta, međutim, ovakva kategorizacija se sasvim isključuje kada je u pitanju muzička umetnost.[16] Kada je reč o ostalim umetnostima, prvenstveno slikarstvu i skulpturi, „pojam realizma dobija jedinu moguću interpretaciju: *saglašenje sa predstavom koju imamo o jednoj stvari uz puno poštovanje datog sistema*".[17] Na taj način Gostuški ističe svoj stav da se realizam može ostvariti samo u odnosu na primenjeni sistem u okviru koga umetnik stvara. Ideja o sistemu pravila u određenom kontekstu, jeste „zametak, inicijalna klica" Gostuškove *teorije ekrana* koju će on razviti u članku *Realnost, muzika, jezik*,[18] a koji će biti predmet mog razmatranja nešto kasnije.

Osnovna misao prvog poglavlja (*Istorijska desinhronizacija umetničke forme*) temelji se na postojanju desinhronizacije u nastupanju jedne stilske epohe u različitim umetnostima. Ovaj problem, smatra Gostuški, moguće je ispitati na dva načina – posmatranjem (pojedinačnih) umetnosti u kontinuiranoj evoluciji (gde se utvrđuje da „svaka umetnost u jednoj stilskoj etapi zauzima podjednako dug istorijski period"[19]) i vertikalnim posmatranjem više umetnosti u datom istorijskom trenutku. Tako, vertikalnom analizom postaje vrlo lako uočljivo da različite umetnosti u različito vreme usvajaju nove stilske odlike.

---

[15] Isto, 7.
[16] Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti...", nav. delo, 141.
[17] Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, nav. delo, 13.
[18] Upor.: Katarina Tomašević, „Vreme...", nav. delo, 142–143.
[19] Dragutin Gostuški, nav. delo, 30.

Postavlja se pitanje koja umetnost ima prednost, odnosno, prva pokazuje znake novog načina razmišljanja. Gostuški smatra da je za komparativnu analizu pojava u umetnosti potrebno iznaći zajednički jezik na koji bi one mogle da se svedu. Međutim, takav zadatak je gotovo nemoguć, jer svođenje književnosti, likovnih umetnosti i muzike na zajedničku platformu uslovljava isvesne gubitke u procesu i dalje bi rezultiralo stvarnom i prividnom neusaglašenošću:

> Čim se, međutim, pristupi bilo kakvoj komparativnoj analizi, hronološka inkompatibilost odmah se pokazuje. Istovremeno se otkriva i klasični nedostatak estetike, statistički nedovoljna obrada muzičke umetnosti. (...) Rešiti pitanje odnosa muzike i ostalih umetnosti znači rešiti glavne probleme komparativne analize.[20]

Ukoliko je misao jedne istorijske epohe obeležena stilom, stil tada može biti definisan kao određena misao koja predstavlja jednu epohu.[21] Posmatrajući književnost kao umetnost koja je, zahvaljujući jeziku kao mehanizmu kojim se služi, svakako najbliža ljudskoj potrebi da se misao, odnosno, stil jedne epohe izrazi, Gostuški je kritički razmotrio ulogu jezika u književnosti i filozofiji kroz istoriju.

Kako bi još više 'učvrstio temelje' svog polazišta, Gostuški u narednom potpoglavlju (*Elementarni uslovi pozicija*), daje pregled istorije i teorije arhitekture, kao umetnosti u kojoj se najpre vidi (istakla B. R.) stilska promena. Naime, „ukoliko su sredstva izražavanja jedne umetničke vrste bliža najneophodnijim aktivnostima, nametnutim potrebama egzistencije i svakodnevnim iskustvom (kao što je to jezik, prim. aut) – utoliko forme te umetnosti ranije dobijaju svoja tipična stilska obeležja“,[22] međutim, samim tim što misao kroz jezik mora da „pređe kraće rastojanje“ do književnosti, ona gubi na stepenu estetske autonomije i u njoj se, za razliku od vizuelnih umetnosti, teže primeti promena tehničkih sredstava izrade dela. Skulptura i slikarstvo nastupaju približno u istoj ravni sa književnošću i arhitekturom.

Komparativnim pregledom istorije i teorije književnosti i arhitekture Gostuški je došao do zaključka da muzika „nikad nije dala ime nijednom stilu“, što uzrokuje

[20] Isto, 31.
[21] Upor.: isto.
[22] Isto, 36.

određena kolebanja pri pokušajima da se u klasifikacije istorije umetnosti uključi i muzika.[23] Na ovom mestu, Gostuški primenjuje hipotezu o zaostajanju stilskih epoha, koja je zapravo i najprimenjivija u slučaju muzičke umetnosti.

Sagledavajući periode *Od Rima do Gotike* i *Od Gotike do Renesanse* kroz komparaciju evropske književnosti, istorije umetnosti, istorije muzike i filozofije (sa osvrtima na antičku tradiciju, vizantijski uticaj, orijentalnu inspiraciju, itd), Gostuški prilazi centralnom problemu prvog dela svoje studije – vremenskom pozicioniranju renesanse u muzici.

Jedna od karakteristika ove studije, po kojoj je ona upečatljiv primer muzikološko-estetičkih razmatranja u srpskoj muzikologiji, jeste način na koji je Gostuški sagledao period od 12. do 16. veka u muzici. Naime, on je kao prvi autentičan, moderni stil u evropskoj muzici prepoznao romaniku, za kojom sledi gotički period. Upravo je gotiku Gostuški 'smestio' u okvir od druge polovine 12. do kraja 16. veka. Smatrao je da se u tom periodu razvijala „umetnost jednog jedinstvenog i vrlo određenog načina mišljenja".[24] Muzička umetnost kasnila je za gotičkom arhitekturom gotovo sto pedeset godina, te su analogije između vokalne polifonije, čiji se vrhunac smešta u 16. vek, i „plastičnog kontrapunkta gotičke građevine" više nego opravdane, smatrao je Gostuški.

Na početku poglavlja naslovljenog kao *Renesansa* Gostuški daje tabelarni prikaz nekolicine procena granica muzičke renesanse, koji se razlikuju prema godinama i kriterijumima pozicioniranja ove epohe u muzici. Pojam muzičke renesanse ostaje „iracionalan pojam" za muzikologiju, kao i za istoriju umetnosti i estetiku – „posle romanskog, ovo je dakle već drugi period sa kojim muzikologija manje-više ne zna šta da učini".[25] Teškoće u stilskoj analizi počivaju na dva osnovna problema. Naime, ukoliko bi period renesanse, kao i u svim drugim umetnostima, značio povratak na antičke vrednosti, muzika najpre ne bi bila u mogućnosti da se ugleda na antičku praksu jer je ona praktično nepoznata. Drugi razlog, takođe razmotren u uvodnom i prvom poglavlju, bio bi tehničkog reda i podrazumevao bi teškoće u promeni i adaptiranju mehanizma i 'jezika' muzike.

[23] Isto, 45.
[24] Isto, 55.
[25] Isto, 61.

Međutim, Gostuški se vraća na jedan kriterijum koji bi, prema analognim dešavanjima u drugim umetnostima, trebalo da označi prekretnicu između gotike i renesanse. U pitanju su konstrastne supstance uočljive u svakom istorijskom povratku na antičke vrednosti u umetnosti. Komparativnom analizom one su uočene u slikarstvu i arhitekturi, dok u muzici tog perioda Gostuški nalazi kontinuitet, odnosno, pravolinijsko razvijanje jednog istog principa.

> Ta linija nije ovde izmišljena da bi se opravdala jedna muzikološka teorija. Ona je već u arhitekturi prošla apsolutno isti put da obeleži isti proces. (...) »Engleska je jedna od zemalja gde se najranije manifestuje gotička arhitektura, jer je ovde zajednička normandijska tradicija – i sama kći francuske gotike – veoma živa. Ali gotički stil dobija brzo originalne crte, različite od francuske umetnosti... Umetnost Turnea (Tournai), jako podložna uticaju umetnosti Il de Fransa, inspiriše tokom celog 13. veka arhitekturu Flandrije i doline Eskoa (Escaut)... Reakcije protiv ekonomije konstrukcije ostvariće se u 15. i u početku 16. veka, težeći ponekad neobuzdanom bogatstvu linija i dekora.«
>
> Pomerimo ove događaje za 100–150 godina unapred i dobićemo tačan opis muzičke gotike.[26]

Povratak antičkoj misli i rađanje humanističke ideje desiće se tek kada se poslednji dah srednjeg veka ugasi sa Palestrininom (Giovanni Pierluigi da Palestrina) smrću. Prema mišljenju Dragutina Gostuškog, ukoliko je Palestrina zaista kompozitor čiji opus označava kraj jedne epohe, onda to svakako nije epoha renesanse.

Nakon što je argumentovao smeštanje početka renesanse u sam kraj 16. veka, Gostuški je, vođen idejom humanizma i „najdirektnijom muzičkom analogijom“ sa antičkom idejom, postavio pojavu opere za označitelja novog, renesansnog stila u muzici. Prvom operom ispunjeni su 'antički uslovi' literarnog motiva i asimilacije reči i zvuka. Uvidom u istoriju teatra u Italiji u 15. i 16. veku, Gostuški zaključuje da italijanskoj publici pozorišna umetnost nije bila nepoznata, a takođe su mogli da uživaju u muzičkom pozorištu koje je nastalo u okviru Crkve. Međutim, humanisti su težili drugačijoj vrsti pozorišta, kakvo je ostvareno sa pojavom prve opere.

[26] Isto, 70.

Ako bismo mogli da kažemo da je u dosadašnjem delu teksta 'glavnu reč' vodio glas Gostuškog kao istoričara umetnosti akcentujući istoriju arhitekture, slikarstva i književnosti, sve do kraja drugog i trećeg (*Od renesanse do baroka*) poglavlja Gostuški progovara glasom muzikologa, tj. istoričara muzike. Svakako, materiji se i dalje pristupa sa pozicije komparativne estetike koja i omogućava različite akcentuacije u vođenju teksta. To je naročito izraženo u potpoglavljima *Dva toka inspiracije* i *Palestrina i nova pravila igre* u drugom poglavlju, *Muzička istorija i definicija Renesanse* i *Paradoksi analize Baroka u likovnim umetnostima i muzici* u trećem poglavlju u kojima sagledavanje i teorijska problematizacija istorije muzike i kompozitorskih opusa (npr. Palestrina) izlazi u prvi plan.

Iako je u prethodnom poglavlju razmatrao ideju periodičnih povrataka antičkih postulata u umetnosti, u četvrtom poglavlju, *Klasicizam kao istorijski simptom*, Gostuški se detaljnije pozabavio Klasicizmom u evropskoj umetnosti. Naime, on je razmotrio klasicizam kao pojam i kao pojavu koja ima poreklo u antičkoj civilizaciji. U okviru sagledavanja istorije i filozofskog okruženja klasicizma kao takvog, Gostuški ispituje emocionalne vrednosti koje je mogla da ima umetnost, a pogotovu muzika tog doba.

> Uprkos veoma razvijenim naporima najkompetentnijih ispitivača, stara grčka a s njom i rimska muzika ostaju zagonetne. Ne postoji gotovo nijedna činjenica objektivnog reda koja bi se mogla smatrati utvrđenom, niti je mogućno dovesti u sklad različite naučne hipoteze koje se tiču žive prakse. (...) Odatle već neminovno izlazi sumnja u sigurnost kojom interpretiramo estetske vrednosti antičke umetnosti uopšte.[27]
>
> Dakle, ako je estetičar ili istoričar likovnih umetnosti samo delimično ovlašćen da u grčkoj umetnosti vidi liniju identičnu svojoj, jedan istoričar pozorišta morao bi da izrazi izvesne jače rezerve; jedan muzikolog već u prvoj aproksimaciji gubi svaku sigurnost.[28]

Odbacujući pretpostavke savremene estetike da je pridavanje emocionalnog efekta jednom estetskom sudu ograničeno, Gostuški opravdava važnost emocionalne vrednosti kroz vezu medicine i muzike. Pored terapeutske vrednosti

[27] Isto, 124.
[28] Isto, 125.

koja se vezuje za grčku umetnost, insistira se na njenoj ravnoteži, stabilnosti i proporciji. Sa druge strane, Gostuški ističe afektivnu, dionizijsku dimenziju antičke umetnosti, kakvu je moguće suprotstaviti formalno uravnoteženoj umetnosti kakva se očekuje. Iz toga i proizlazi njegova teza o antici kao fiksnoj ideji, odnosno, pravilnoj smeni približavanja i udaljavanja u odnosu na antički model umetnosti.

> Promena stava zapadne kulture vrši se, kao što smo već primetili, na dva alternativna načina: evolucijom i reakcijom. Ovaj drugi fenomen pojavio se do sada tri puta u novoj istoriji Evrope. U početku romanskog doba, sa humanizmom Renesanse i sa Klasicizmom 18. veka. (...) istorijski momenti obeleženi (između ostalog) povratkom klasičnim oblicima bili su uvek istovremeno i periodi najvećih potresa, najsudbonosnijih devijacija akcionog programa Evrope u svim tačkama, u politici, privredi, filozofiji, nauci, umetnosti, u načinu života i u odnosu prema njemu.[29]

Konačno, nakon postavljanja teze o smeni evolutivnih i reakcionih epoha, Gostuški se dotiče fenomena ubrzanja istorijskih procesa, što, već je naglašeno, podrazumeva sve kraće vremensko rastojanje između dve smene stilskih perioda. Ako postoji razlog za to što zakoni desinhronizacije i ubrzanja nisu opšteprihvaćeni, to je zato što se sa 19. vekom stilske tendencije sve brže smenjuju, smatra Gostuški. Teoretizacija istorije umetnosti na ovaj način dovela je Gostuškog do tri zaključka – da povratak grčko-rimskim formama nalazi određeno mesto u procesu istorijske evolucije, da se svaki pseudoklasični pokret pojavljuje pri završetku perioda koji je imao potpuno suprotne tendencije i karakteriše se žestokom reakcijom na udaljavanje od klasičnog duha, i da renesansa antičkih formi na taj način postaje pravilan i periodičan fenomen u istoriji Zapadne Evrope.[30]

U poslednjem potpoglavlju prvog dela svoje studije, Gostuški raspravlja ideju evolucije koja je potekla iz istraživanja u biologiji i antropologiji, te konfrontira svoje stavove onima koje je u svojoj studiji Evolucija umetnosti postavio Tomas Manro. Teoriju evolucije zatim ponovo vraća u istoriju umetnosti i muzike kako bi potvrdio ili stavio pod znak pitanja neke od stavova koje je izneo u dosadašnjem delu studije:

---

[29] Isto, 133.
[30] Upor.: isto, 137.

> Od Šenbergovih (Schönberg) *Gurre-Lieder* (1901) do njegovih *Klavierstücke*, op. 11 rastojanje iznosi svega 8 godina. Samo toliko vremena da se u delu jednog jedinog čoveka pređe od monstruoznog razvijenog izdanka izumiruće vrste Romantizma na mikroskopski embrion novog stila. Dakle u jednom od odlučujućih momenata za sudbinu evropske umetnosti 20. veka, možemo videti jedino protivargument klasičnoj definiciji evolucije.[31]

Kao pobornik univerzalnog znanja do kog predstoji dug put, Gostuški se upušta u 'raspravu' sa teoretičarima evolucije na način na koji je pre toga kritički posmatrao napise istoričara umetnosti, muzike i napise filozofa. Izjavom da pluralistički pristup teorijama u današnje vreme možda izgleda „najrazumniji", ali da svakako ne pruža zamenu nijednoj od starijih teorija, on potvrđuje svoju modernističku poziciju.[32]

4.1.3. Argumentacija – Deo drugi

Drugi deo studije *Vreme umetnosti* nadovezuje se i nadgrađuje na prvi. Biću slobodna da kažem da je prvi deo knjige obeležila umetnost u vremenu, dok se u drugom, Gostuški bavi vremenom u fizikalnom, psihološkom i biološkom smislu koje potom opet primenjuje u posmatranju zakonitosti u muzičkoj umetnosti. Na kratko se napušta metodologija komparativne estetike i analogije među pojavama u istoriji umetnosti, a zamenjuju ih razmatranja o problematici prostor-vreme, dimenziji vremena, teoriji akcenta i ritma. Roksanda Pejović ističe da je ovaj deo studije dostigao domen kome se nijedan srpski muzikolog nije približio, te da je svakako manje pristupačan muzikološkoj praksi i da je njegov uticaj primetan samo u razmišljanjima i tekstovima nekolicine estetičara i muzikologa koji su se zainteresovali za ovu problematiku.[33]

Dakle, osnovno polazište jeste da se ritam (u užem smislu reči) pronalazi kao konstitutivni element u svakom pojedinačnom fenomenu – biološkom, fizičkom ili estetičkom.[34] Praćenje razvoja različitih ritmičkih sistema u drugom delu studije

[31] Isto, 152.
[32] Isto, 152–153.
[33] Upor.: Роксанда Пејовић, nav. delo, 123.
[34] Upor.: Dragutin Gostuški, *Vreme*... nav. delo, 157.

proizlazi iz potrebe za opravdanjem prethodno donetih zaključaka o evoluciji umetnosti i ubrzanju smene epoha.

Najpre je sagledavana problematika prostor-vreme, tj. odnos prostora i vremena i analogije između prostornog i vremenskog sistema. Pritom, istaknut je značaj fenomena ritma i brzine.

> Jedina praktično primenjiva solidarnost manifestacija prostora i vremena data je predstavom brzine. Ili, drugim rečima: svaka interferencija prostora i vremena obavezno daje jednu od varijanata brzine, bez obzira na terminološko određenje ovog pojma u datom slučaju. Ali ni tada se prostor i vreme ne asimiluju, ne stapaju u kategoriju višeg reda (...) Tako i brzina postaje posebna kategorija u kojoj se naizmenično nalaze prostorne i vremenske veličine.[35]

Vreme, ritam i muzičko delo koje traje u vremenu Gostuški je sagledao iz ugla fizike i, komparativno, sa određenih filozofskih stanovišta. U potpoglavlju *Superpozicija i neobrljtivost* ispituje se Aristotelova definicija vremena kao pokreta i mogućnost njegove obrtljivosti. Pozivajući se na dostignuća kvantne fizike i kvantne fiziologije, gde „pre" može postati „posle" kao što i „napred" može da zameni mesto sa „nazad", Gostuški je napravio analogiju sa bilo kojom diskontinuiranom pojavom koju opažamo kontinuirano; ukoliko bi to i moglo da se desi, dve identične slike našeg sveta koje nastupaju sukcesivno, zaustavile bi vreme.

Protivstavljajući istorijsko i psihološko vreme i posmatrajući ih kroz prizme fizike, biologije, istorije i psihologije, Gostuški dolazi do opravdanja za svoju tezu o „spiralnoj varijanti periodičnog povratka" misleći na istorijsku pojavnost tog principa u kojoj „ciklusi otkrivaju analogne iako ne identične manifestacije svojih struktura" – „znači: i kontinuirano i diskontinuirano, i povratak i evolucija".[36]

Dalje razmatranje fenomena vremena obeležilo je u narednom poglavlju (*Dimenzije vremena*) uočavanjem njegove podele na tri sekcije – prošlu, sadašnju i buduću, i sagledavanjem trodimenzionalnosti psihološkog vremena. U ovom delu teksta, Gostuški kombinuje stanovišta fizike, sa većim naglaskom na filozofska razmatranja ovih hipoteza.

---

[35] Isto, 160.
[36] Isto, 172.

> Svet teče iz budućnosti u prošlost (ili obratno) samo za mene. Drukčije rečeno, to *prošlo–sadašnje–buduće* ima tada subjektivnu vrednost. Objektivna je samo hipoteza da je svako Ja na isti takav način doživljavalo vreme i da će ga uvek tako doživljavati: razume se, uz punu istorijsku i antropološku relativnost.[37]

U potpoglavlju *Ekstenzija i kretanje vremena* zastupa se hipoteza o akcentu kao graničnoj vrednosti koja razdvaja prošlo i buduće vreme. Međutim, ta granica nema toliki značaj u teorijskom smislu koliko ima u subjektivnom doživljaju vremenske trisekcije:

> Postoji dakle apsolutna izvesnost da će dodir mog tela sa stranim predmetom (recimo ubod igle ili muzički akcenat) biti saopšten mom mozgu i time izazvati odgovarajuću predstavu. No mehanizam te informacije sadrži paradoksalne elemente. Na prvom mestu stoji granični efekt hronaksije kao razlika između ničeg i nečeg; objektivni fenomen dodira koji prethodi svakoj čulnoj reakciji; drugu etapu predstavlja put informacije preko nervnih impulsa; završetak procesa označava kraj toga puta i isporuku obaveštenja. Sve te tri asinhrone etape primamo kao istovremene; na isti način, primamo ih kao jedno granično *sada*, kao trenutak ili akcent.[38]

Zaključujući da, ako vreme protiče, jedno subjektivno *sada* ne može imati ekstenziju i sadašnjost ostaje samo stanje a ne i član sukcesije („Vreme se kreće jedino preko praznih intervala svesti"[39]), Gostuški prelazi na sintezu dosadašnjih pretpostavki u narednom poglavlju (*Pokušaj generalne sinteze*).

Muzika, „fizika u službi psihologije" poseduje potencijal potreban za objektivno proučavanje ritmičkih pojava, smatrao je Gostuški.[40] Stoga, on u analizi ritma polazi sa stanovišta muzičke teorije i teorije o akcentima, dopunjujući nalaze i argumente činjenicama koje dolaze iz dometa fizike i akustike. U procesu sagledavanja karakteristika ritmičkih fenomena ispituje domet akustičkih eksperimenata koje su načinili Pitagora, Hladni (Chladni), Braun (Braun) i drugi.

[37] Isto, 184.
[38] Isto, 187–188.
[39] Isto, 189.
[40] Isto, 191.

Dalje, povezivanjem akustike i teorije akcenata sa fenomenom harmonije, Gostuški istražuje i drugi, „vertikalni" smer ritma (podrazumevajući da je „horizontalni" smer pravolinijsko kretanje akustičkog fenomena). Teorija o jedinstvenoj prirodi harmonije i ritma, kakvoj se u ovom delu studije daje doprinos, potiče još iz doba Antike, što Gostuški uočava smatrajući da njegova „moderna hipoteza" ima osnovu u „staroj teoriji čija je korektnost izvan svake sumnje" samim tim što je mnogo puta kroz istoriju proverena na razne načine.[41]

Potpogavlje *Elementi komparativne morfologije* predstavlja rezultat svođenja zakona vremena i prostora na umetničku praksu. Tu se autor vraća metodologiji komparativne estetike i pronalaženju analogija među pojavama u različitim umetnostima. Da bi uspostavio potrebne analogije, on odbacuje arhitekturu (suviše kompletno data) i književnost, tj poeziju (strukturalni spektar suviše nejasan) i okreće se komparativnom ispitivanju slikarstva i muzike.

> Jedna tačka – jedan ton. Jedna prava linija – jedan protegnuti ton. Jedna melodijska linija – kontura crteža u jednom pravcu. Kompleks simultanih melodija – sistem kontura. Sistem tačaka i linija – jedna ravan.[42]

Ispitivanjem spektra harmonika jednog tona, pa zatim i celog akorda, Gostuški uspostavlja vezu između akorda i plastično predstavljenog predmeta u slikarskoj kompoziciji. „Primarni slikarski izraz" odgovarao bi „rudimentalnom muzičkom izrazu,ređanju akorada u osnovnom položaju" ako se uzme u obzir da bi akordski sled sastavljen od tonike, subdominante i dominante mogao da se uporedi sa reljefnom predstavom paralelopipeda sa tri stepena intenziteta (svetlo – srednje tamno – tamno), kao i sa trostepenim intenzitetom akorada. Na sličan način Gostuški nastavlja sa potraživanjem analogija između slikarskog i muzičkog izraza, povezujući, između ostalog, harmoniju i slikarsku perspektivu, Klangfarbe (zvučnu boju) i koloristički sistem slikarstva, itd.

Peto potpoglavlje ovog poglavlja, *Jezik i harmonija*, ističe se kao naročito značajno. Naime, pored analogija između poezije i muzike koje donose nove ideje u

[41] Isto, 205.
[42] Isto, 206.

razmatranju ovog odnosa, ovaj deo teksta važan je iz razloga što je 1969. godine, dakle, naredne godine, objavljen u međunarodnom naučnom časopisu *The Musical Quarterly*. Naravno, reč je o ovde spomenutom članku *The Third Dimension of Poetic Language*, koji ćemo naknadno detaljnije sagledati. U svakom slučaju, kao čitava njegova studija, i ovaj deo teksta vođen je idejom uporedne analize više umetnosti (književnosti, slikarstva i muzike u ovom slučaju) i odlikuje se novim i smelim idejama.

Poslednje poglavlje knjige *Vreme umetnosti*, sa naslovom *Rekapitulacija*, počinje razmatranjem o estetskoj vrednosti broja i harmonizaciji prostora, gde se Gostuški obraća matematici kako bi na još jedan način uspostavio veze između harmonije i proporcije u slikarstvu i arhitekturi. Pred zaključak, u potpoglavlju *Vreme umetnosti*, on primećuje kako je horizontalna jednosmernost oduvek predstavljala problem za evropsku muziku, problem koji je on pokušao da sagleda sa višestrukih pozicija.

Ukoliko su pretpostavke istaknute u ovoj studiji tačne, shvatajući evropsku opštu istoriju i istoriju umetnosti kao spiralnu predstavu približavanja i udaljavanja od antičkih ideala, mi možemo da, na osnovu prošllosti, ustanovimo kom delu te 'spirale' pripada sadašnji trenutak, kao što možemo da pretpostavimo šta će se desiti u budućnosti, smatrao je Gostuški. Kroz kratak pregled nekih od značajnijih dostignuća u umetnosti u 20. veku, on je ustanovio da „mi živimo u jednom prelaznom periodu koji se lomi između dve kontradiktorne alternative: između teške krize i jedne univerzalne obnove".[43] Na osnovu zaključaka koji su proizašli iz ove studije, smatrao je, možemo da kažemo da su obe opcije moguće i opravdane, ukoliko do njih dođe.

4.1.4. Komparativna estetika, muzikološki rezultat?

Studija *Vreme umetnosti* svakako je jedan od najintrigantnijih i najprovokativnijih doprinosa srpskoj nauci o muzici šezdesetih godina 20. veka. Težnja za integracijom nauke i umetnosti koja bi unapredila i jednu i drugu oblast ljudskog delovanja, kao i rad na sintezi znanja kroz interdisciplinarni pristup i komparativnu metodologiju, karakteristične su odlike modernizma u nauci, čiji je Dragutin Gostuški

[43] Isto, 309.

reprezentativni primer. Način na koji je zamišljena i ostvarena ova studija pokazuje upravo duh vremena (o kom je i sam Gostuški pisao), odnosno, modernistički način razmišljanja.

Naučni modernizam 20. veka odlikuje se, kako sam već naglasila, težnjom za sveukupnom sintezom i univerzalnim znanjem – baš kao što i Gostuški teži sintezi nauke i umetnosti. Zatim, odlikuje se pretpostavkom o neizbežnom istorijskom napretku, hipotezom kakvu i Gostuški zastupa u *Vremenu umetnosti* i uopšte naučnom radu. Automonija umetnosti takođe je jedan od zahteva modernizma. Podsetiću na polemiku o realizmu, predstavnim i nepredstavnim umetnostima, u kojoj se ukazuje na stav da je umetnost, kao komentar istorije, nezainteresovana da prikazuje, imitira ili zastupa nešto drugo od sebe. Naučnik modernizma morao je da zastupa ideju svojevrsnog „renesansnog čoveka", kakvu Gostuški opravdava sintezom, kompetencijom i korišćenjem brojnih naučnih disciplina.

Na osnovu toga što je svoje obimno istraživanje usmerio ka rešavanju problema estetike i istorije muzike, *Vreme umetnosti* možemo da okarakterišemo kao doprinos muzikologiji, pored toga što je takođe značajan rad u oblasti komparativne estetike. Pitanja desinhronizacije umetničke forme u istoriji, ubrzanja smene epoha, mesta muzičke renesanse i sva druga kojim se Gostuški ovde bavio zahtevala su integraciju znanja koja su dolazila uporedo iz polja istorije umetnosti, muzike, filozofije, estetike, pa i prirodnih nauka – fizike, matematike i drugih.

Rezultat studije, dakle, možemo da 'prisvojimo' kao muzikološki. Postavljanje hipoteza i njihova argumentacija, kao i završna razmatranja ukazuju na polinaučno, kontrapunktsko građenje tkiva. Dakle, prema modelu muzikološke interdisciplinarnosti, studija *Vreme umetnosti* je polinaučno ostvarenje,[44] u kojoj se do finalnih razmatranja dolazi ekstenzivnim sagledavanjima problema iz različitih uglova. Discipline koje su ovde više puta navedene koegzistiraju, nadopunjuju se i nadovezuju jedna na drugu poput brojnih glasova u polifonom muzičkom stavu, da bi formirale jedan koherentan muzikološko-estetički tekst.

Interdisciplinarnost koja je jedna od najizrazitijih odlika studije *Vreme umetnosti*, kao i neke od njenih osnovnih estetičkih postavki, ukazuju na snažan

[44] Vidi str. 17–18.

uticaj teorija francuskih estetičara (npr. Surio) i strukturalista na oblikovanje naučnog diskursa Gostuškog.[45] Uticaj strukturalizma uočljiv je u postavci umetnosti kao sistema odnosa koji „određuje i uslovljava značenja, izgled, materijalnu strukturu dela" u kome je umetničko delo u funkciji celine sistema kojem pripada.[46] *Vreme umetnosti* pokazuje na koji način je Gostuški postavio umetnost kao deo sistema u kome ona nastaje, težeći tome da uspostavi veze između vremenski i prostorno udaljenih ispoljavanja određenih stilova tako što ih je postavio u svojevrstan sistem uređen teorijom evolucije umetnosti. Primena strukturalističkih teorija i modela još je i izrazitija u tekstu *Realnost, muzika, jezik*.

4.2. Trodimenzionalnost poetskog izraza

Članak *The Third Dimension of Poetic Expression or Language and Harmony* višestruko je značajan i iz tih razloga i nama u ovom slučaju intrigantan. Naime, budući da sam već naglasila da je tekst pripremljen na osnovu potpoglavlja knjige Vreme umetnosti, može se tvrditi da je odabirom upravo tog dela teksta Gostuški ukazao na ono što je za njega bio jedan od značajnijih delova rasprave.[47]

Dakle, posredstvom komparativne metodologije u čije smo mehanizme napravili uvid u prethodnom delu teksta, Gostuški uspostavlja analogije između poezije i muzike. Na samom početku teksta on se poziva na svoje zaključke o „kompletnoj morfološkoj i ontološkoj" analogiji između koncepata trodimenzionalnosti, slikarske perspektive i polifonije u muzici, odnosno, između linearne perspektive i funkcionalne harmonije, koncipirane takođe u studiji *Vreme umetnosti*.

> Слажемо се са претпоставком да једном музичком тону, геометријској тачки или сликарском потезу одговара један фонем језика или, још боље, слог. Такође је нормално да звучну форму стиха упоредимо са мелодијом. Зато што метричке структуре језика – било прозе или стиха – могу бити

[45] Podsetiću da je Gostuški početkom šezdesetih godina planirao odlazak u Francusku i nastavak školovanja na Sorboni u Suriovoj klasi. Vidi fusnotu 81.
[46] Upor.: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 679.
[47] Tekst potpoglavlja *Jezik i harmonija*, treba napomenuti, preveden je u ovom članku u celini i bez izmena.

> анализиране и објашњене правилима ритмичких принципа који важе за сваку музичку секвенцу. Као главни проблем остаје питање да ли се у поетском језику може наћи добар корелат хармонског феномена. (Prev. B. R)[48]

Polazeći najpre od toga da bi odgovor na ovo pitanje na prvi pogled mogao biti odričan, Gostuški je obrazložio na koji način bi se jeziku mogla 'podariti' mogućnost polifonije. Naime, on predlaže odvajanje semantičke od fonetske funkcije poezije kako bi se jeziku omogućile „simultane akcije", odnosno, istovremena izlaganja materijala. Iako u istoriji muzike i književnosti postoje određeni primeri ovakve vrste rada sa poetskim tekstom (navode se De Kvinsi (Thomas De Quincey), Konrad Ejken (Conrad Aiken), Brauning (Robert Browning) i Džon Kejdž (John Cage)), Gostuški smatra da se ne može svaki simultani princip izlaganja izjednačavati sa kontrapunktskim, te predlaže temeljniju analizu.

Veza rime i ritmičkog faktora koju je ispitivanjima uspostavio Žorž Lot (Lote) bila je polazna tačka za dalje razrade. Kako je i „harmonija oduvek bila povezana sa ritmom", Gostuški pravi analogije između harmonije i rime preko koncepta „centra". Centar bi u klasičnoj strukturi poezije koja podrazumeva rimu označavao fokus stihova, „tačku ukrštanja melodijskih linija jezika, težište auditivno ili vizuelno ostvarene poetske forme". Daljim svođenjem Gostuški dolazi do hipoteze o rezoniranju dva monosilabična akorda na kraju stihova u rimi: identični ili komplementarni akordski sklopovi nalaze se na kraju stiha, pri čemu se poetska šema ABAB ukazuje kao šema naizmeničnog sleda tonike i dominante u muzici (TDTD).[49] Prevođenjem, dakle, poetske rime u muziku dobijaju se akordi, prema mišljenju Gostuškog.

Shodno stavu da je potrebno ispitati istorijske podatke kako bi se utvrdilo da li oni potvrđuju ili osporavaju estetičku hipotezu, Gostuški opravdava svoju

---

[48] „We agree with the hypothesis that a phoneme or a syllable corresponds to a musical tone, a geometrical point, or a stroke of the painter's brush. In a similar way, we may compare the aural aspect of verse with melody, for the metrical structure of language – whether prose or verse – can be analyzed and explained by the rules of rhythmic principles valid for each musical sequence. The problem that remains is whether or not a valid correlation of the harmonic phenomenon exits in poetry." Prema: Dragutin Gostuški, „The Third Dimension of Poetic Expression or Language and Harmony", *The Musical Quarterly*, 372–383, 373.
Vidi i: Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, nav .delo, 222.

[49] Upor.: Роксанда Пејовић, nav. delo, 127.

hipotezu o poređenju harmonije i rime tako što sagledava genezu i evoluciju ova dva principa. Aktivirajući pritom znanja istorije muzike i istorije književnosti, kao i opšte istorije, on nastoji da pokaže sledeće: da u klasičnoj grčkoj poeziji ne postoji rima; da u rimsko-helenističkoj epohi možemo eventualno potvrditi njeno provizorno postojanje; da se rima ponovo rađa u romansko doba; da se ponovo usavršava i definitivno formira u renesansi; i da u modernom dobu dolazi do njenog nestanka, te da su se u muzici dešavale promene koje možemo da povežemo sa gore navedenim. Navešćemo primer:

> Промене везане за каролиншку ренесансу означавају важну историјску прекретницу. У 9. веку наилазимо на појаву органума, први експицитни израз елементарне музичке хармоније. У истом периоду настаје чувено римовано Јеванђеље бенедиктинца Отфрида (Otfrid), мада су и раније постојали слични подухвати. Очекујемо да се исти принцип укаже у готичкој поезији, будући да је то период нових открића у музичкој полифонији. И, у 14. веку ми заиста проналазимо оба ова облика, који су у својој најтипичнијој манифестацији били повезани песником и композитором, Гијомом де Машоом (Guillaume de Machaut). Он и његови савременици започели су ватромет ингениозних, артифицијелних облика риме, потпуно аналогних са изванредно богатим реторичким репертоаром контрапунктских вештина.[50] (Prev. B. R)

Zaključci koje Gostuški iznosi u ovom članku o poređenju sleda poetske rime i muzičke harmonije u praksi nisu u potpunosti održivi. Međutim, budući da razmatranje rezultata napisa Gostuškog u tom smislu nije naš zadatak, nećemo se duže zadržavati na proveri njihove preciznosti i opravdanosti. Ostaje da se kaže da je ovakav način vođenja naučne misli karakterističan i za ostatak knjige Vreme

[50] „The changes connected with the Carolingian renaissance mark an important historical turning point. In the 9th century we first come across organum, the first explicit expression of rudimentary musical harmony. In the same period there originated the famous rhymed Gospel of the Benedictine Otfrid, although similar attepmts at rhyme had been made earlier. We should expect to find the next stage of development in Gothic poetry, since this also was a period of new discoveries in musical poliphony. And, in the 14th century we do find both these forms, in their most typical manifestation, associated with the poet and composer, Guillaume de Machaut. He and his contemporaries began an explosive, virtuoso display of ingenious, artificial forms of rhyme, completely analogous to the wonderfully diverse rhetorical repertory of contrapunctal skills." Prema: Dragutin Gostuški, „The Third Dimension...", nav. delo, 381.
Vidi i: Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, nav. delo, 228.

umetnosti, odakle je tekst i potekao. Kao integralni deo te studije, za koju smo već zaključili da pripada polimedijskom modelu muzikološke interdisciplinarnosti, ovaj tekst se ne izdvaja po načinu rada sa materijom. Konkretno, Gostuški se u ovom tekstu fokusirao na istoriju muzike i istoriju književnosti, tj. istorijski razvoj rime u poeziji. Takođe, kako bi potvrdio premise o analogijama između tonova u akordu i rime, povremeno se osvrtao na dostignuća akustike.

Odnos između poezije i muzike ostaje značajna problematika za Gostuškog, kako ćemo videti u nastavku našeg teksta. Naime, u napisu *Realnost, muzika, jezik* on se koristio određenim postavkama i rezultatima dobijenim u ovom članku, proširujući problemsko polje sa poezije i muzike na nauke o ovim umetnostima.

Višestruko je indikativno objavljivanje ovog teksta srpskog muzikologa u prestižnom međunarodnom časopisu kakav je *The Musical Quarterly*, naročito kada je u pitanju sedma decenija 20. veka. Činjenica da je tekst Gostuškog našao svoje mesto među najaktuelnijim naučnim doprinosima toga doba može biti shvaćena na više načina. Naime, mi sa jedne strane možemo primetiti značaj ovog dostignuća za srpsku muzikologiju, a sa druge, uočiti i tendencije u zapadnoevropskoj i američkoj nauci o muzici u tom periodu, koja je prepoznala i promovisala tematiku i polimedijsku koncepciju teksta. Gostuški tako, prema 'zapadnoevropskom modelu' posreduje između savremenih tendencija u nauci i srpske muzikologije, što ovu relaciju čini provokativnom za ispitivanje i sa našeg stanovišta, te ćemo je sagledati u završnom razmatranju.

4.3. *Realnost, muzika, jezik*[51]

Dragutin Gostuški je svoj tekst *Realnost, muzika, jezik. Prilog proučavanju problema značenja* izložio u oktobru 1973. godine, na uvodnom predavanju Prve međunarodne konferencije o muzičkoj semiotici u Beogradu. Gostuški je ujedno bio i inicijator i predsednik organizacionog odbora Konferencije.[52]

[51] Delovi teksta iz ovog potpoglavlja deo su studije *Da li je muzička semiotika pošla pravim putem?* – Prilog proučavanju problema značenja *Dragutina Gostuškog*, koju sam radila pod mentorstvom prof. dr Marije Masnikose, a u okviru modula *Žan Mone: Muzički identiteti i evropske perspektive: interdisciplinarni pristup*, akademske 2014/2015. godine.

[52] Za ovu priliku tekst je bio napisan na francuskom jeziku, a na srpskom jeziku prvi put je u celosti objavljen u zborniku Interdisciplinarnost muzičke teorije (2001) za koji ga je pripremila

Ukoliko najpre uzmemo u razmatranje problematiku koja je zastupljena u ovom tekstu, a kojoj je bila posvećena i čitava konferencija u Beogradu, primetićemo da se Gostuški obratio pitanjima muzičke semiotike i značenja u muzici upravo u onom trenutku kada su ona postala veoma interesantna i provokativna za brojne strane stručnjake, naročito francuskog porekla, koji svakako mnogo duguju francuskoj školi strukturalista iz prve polovine 20. veka. U svojoj knjizi *Linguistics and Semiotics in Music* (1992), Monel (Raymond Monelle) je istakao značaj velikog opusa lingvističke literature o semiotici na francuskom jeziku (počevši sa Sosirovom /Ferdinand de Saussure/ primenom tog termina), bilo da su studije originalno pisane na francuskom ili da su u pitanju prevodi tekstova američkih lingvista.[53] Ideja o primeni lingvističkih metoda u muzikologiji javila se krajem šeste decenije 20. veka, a predložio ju je renomirani etnomuzikolog Bruno Netl (Bruno Nettl).[54] Nakon toga, šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. veka, brojni teoretičari jezika, muzikolozi, etnomuzikolozi i estetičari obraćaju se ovoj disciplini – Roman Jakobson (Roman Jakobson), Nikolas Rive (Nicolas Ruwet), Etjen Surio (Etienne Souriau), Žan-Žak Natije (Jean-Jacque Nattiez) i mnogi drugi.[55]

4.3.1. Teza / teorema

Zauzimanje pozicije koja obezbeđuje potrebnu dozu 'neutralnosti' svakako je odlika naučnog i pisanog stila Dragutina Gostuškog koju smo do sada već i uočili. Zadržavajući ulogu 'posmatrača i komentatora sa strane', Gostuški postavlja čitavu problemsku mrežu koja bi trebalo da osvesti pitanje uslova i mogućnosti saradnje lingvistike i muzikologije. Tako, on markira nekoliko važnih aspekata ovog problema na koje će u daljem tekstu nastojati da odgovori.

---

muzikološkinja Katarina Tomašević. Deo teksta objavljen je pod naslovom Muzika pred jezikom i semiologijom. Prilog proučavanju problema značenja u zbirci tekstova Dragutina Gostuškog iz 1977. godine, knjizi *Umetnost u nedostatku dokaza*.

[53] Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992, 26.

[54] Isto, 28.

[55] Npr: Roman Jakobson, „Musicologie et linguistique", *Musique en Jeu*, 5, 1971; Jean-Jacque Nattiez, „Situation de la sémiologie musicale", *Musique en Jeu*, 5, 1971; Nicolas Ruwet, *Language, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972; Etienne Souriau, „La musique est-elle un Language?", *The International Review of Music Aesthetics and Sociology*, 1, 1970, i drugi.

Osnovna ideja ove studije jeste ispitivanje odnosa između muzike i jezika, odnosno, muzikologije i lingvistike. Odnosi muzike i jezika, muzike i književnosti, pa i odnos nauka o ovim poljima ljudske delatnosti već su, kako smo videli, bili tema naučnih promišljanja Dragutina Gostuškog. U ovom tekstu definiše nekoliko problemskih mesta, za koje rešenje traži u formulisanju nove teorije, teorije ekrana.

Najpre se Gostuški osvrnuo na problem „korelativnih parova", smatrajući da „iz literature činjenice nisu dovoljno jasne, pa se naročito manipuliše skokom *lingvistika-muzika*", dok se 'skok' *muzikologija-jezik* gotovo ne uočava.[56] Iz prvog problemskog mesta, Gostuški se okrenuo pitanju odnosa samih nauka, muzikologije i lingvistike. Kao jedna od osnovnih prepreka uzajamne saradnje ove dve nauke, smatra Gostuški, javlja se pojam stila, kojim se muzikologija bavi iz različitih uglova posmatranja, dok je lingvistici takav pojam „nepoznat u ekvivalentnoj formi". „Pitanje, dakle, glasi: kako lingvistika misli da pristupa nekad tako različitim strukturama kao što su stara i nova muzika sa uvek istim analitičkim aparatom?"

Sa druge strane, muzikologija se, prema mišljenju Gostuškog, takođe susreće da problemima kada je reč o muzici 20. veka. Naime, stilska nekoherentnost i „asimetričnost" stavljaju pred muzikologiju zadatke koji od nje zahtevaju širenje prostora u kome deluje. Gledajući iz tog ugla, lingvistika bi mogla muzikologiji da da „jedan ubod mamuzama, (...) opomenu da treba izaći iz okvira problema suženih na jedan uzan fokus".[57] Konačno, postavlja se i pitanje da li je moguća uzajamna analiza – da li muzikološka analiza može da se primeni na poeziju, na način na koji se to čini sa lingvističkim principima i muzikom?

4.3.2. Argumentacija

Gostuški je smatrao da je značajno na pravi način uočiti ove parove, kako bi se u bilo kakvoj komparativnoj analizi ili primeni metoda jedne nauke na objekat koji pripada drugoj vrsti umetnosti zadržao dobar fokus i način sporazumevanja između različitih disciplina. Stoga bi, kao što je i prikazano u tabeli br. 1, logični korelativni parovi bili zvuk i jezik kao referentni sistemi u kojima nastaju umetnosti – muzika i

[56] Драгутин Гостушки, „Реалност, музика, језик. Прилог проучавању проблема значења", nav. delo, 233.
[57] Isto, 235.

poezija, a one potom postaju predmet proučavanja nauka muzikologije i lingvistike. „U referentnom sistemu jezik, umetnost je zastupljena poezijom kojoj isključivo odgovara muzika, umetnost u referentnom sistemu zvuk", napisao je Gostuški, ističući da prilikom primene lingvističkih metoda analize na određeno muzičko delo „muzika ne pruža nikakav otpor", nego da je glavna prepreka zapravo poezija, umetnost najbliža jeziku.[58]

Tabela 1.

Referentni sistem	**Zvuk**	**Jezik**
Umetnost	**Muzika**	**Poezija**
Nauka	**Muzikologija**	**Lingvistika**

Dakle, poezija kao umetnost nastala u jeziku analizira se jezikom samim, što znači da ona ima svoj metajezik, za razliku od muzike koja ga nema. Proširujući Riveovo gledište na razliku između poezije i jezika (gde se običan govor gubi i zaboravlja, a poezija pamti), Gostuški razmatra i Kročeovu pretpostavku da se poezija razlikuje od običnog, referencijalnog govora po tome što u njoj nema razlike između forme i sadržaja.

Odnos između muzikologije i lingvistike nameće se u Gostuškovom razmišljanju kao centralni problem. Pre svega, Gostuški se 'obratio' postojećoj literaturi koja tvrdnjama da je lingvistika starija nauka čini „povredu činjeničnog stanja".[59] Smeštajući nastanak moderne lingvistike u 1957. godinu, on konstatuje da, u odnosu na muzičku i estetsku analizu koje razvijaju svoje instrumente odmah po nastanku umetničkog dela, nauka o jeziku nije „egzistencijalno vezana" za svoj objekat ispitivanja, kao i da nema mogućnosti da, pored formalne strukture, u analizu uključi i druge relevantne okolnosti (npr, psihološke i sociološke). Konstataciju da je nauka o muzici starija od nauke o jeziku, Gostuški je odbranio i poređenjem metodoloških aspekata analize muzičkog i poetskog dela. Muzička i estetska analiza ovde su posmatrane kao slučaj „analize unatrag", analize koja je

[58] Isto, 234.
[59] Isto.

egzistencijalno vezana za svoj objekat i može uticati na njegovu sudbinu. Sa druge strane, lingvistička analiza ne raspolaže potrebnim sredstvima za analizu unatrag budući da za svoj objekat nema umetnički fenomen nego kolektivni akt. Stoga je, smatra Gostuški, jezik indiferentan u odnosu na lingvistiku, dok muzika nije prema muzikologiji. Još jedan važan aspekt po kome se, prema mišljenju Gostuškog, razlikuju analitički postupci ove dve nauke, a koji se posledično nadovezuje na samu prirodu njihovih objekata i prethodno navedenu pretpostavku o „analizi unatrag", jeste mogućnost muzikologije da za analizu muzičkih dela iz različitih tačaka muzičke evolucije primeni različite metode, najprikladnije u odnosu na dati objekt. Dakle, Gostuški primećuje da muzikologija poznaje pojam stila i u odnosu na njega prilagođava svoje analitičke metode, dok lingvistika primenjuje isti metod za svaki sinhroničan presek u istoriji.

Saradnja ove dve nauke doprinela bi širenju vidika i polja delovanja muzikologije, međutim, Gostuški je skeptičan po pitanju zajedničke osnove, odnosno, zajedničkog koda na kome one mogu istovremeno da deluju:

> Треба само подвући да сарадња лингвистике и музикологије, сасвим могућна, веома пожељна и пуна обећања, очигледно није кренула најбољим путем.[60]

Do ovakvog zaključka došlo se kroz pokušaj primene mehanizma komunikacije Umberta Eka (Umberto Eco) na ove dve nauke, koji podrazumeva da je, da bi se komunikacija ostvarila, potrebno koncipirati obaveštenje na osnovu prethodno postavljenog koda, zajedničkog i za pošiljaoca i za primaoca.[61] Navedena konstatacija dalje se razrađuje u pravcu mogućnosti uzajamne analize, koja bi eventualno u budućnosti zamenila jednosmernu. Fonologija je disciplina koja bi mogla da bude primenljiva u muzikološkoj analizi, ali ukoliko se najpre pomoću muzikološke terminologije razreše određeni problemi fonologije koji su „u muzici rešeni odavno i na zadovoljavajući način".[62] Ukoliko bi lingvistika, odnosno, fonologija usvojila terminologiju i notnu grafiju muzičkog ritma (za primer je uzet

[60] Isto, 237.
[61] Isto, 236.
[62] Isto.

termin *melodija* koji bi bio poželjan u fonologiji, a ne obratno, kao što je slučaj sa upotrebom termina rečenica u muzici, npr), onda bi pomenuti princip uzajamne analize bio ostvarljiv, smatra Gostuški. Metodologija uzajamne analize trebalo bi da konstituiše novi sistem, pogodan za analizu savremenih muzičkih dela, za razliku od „dosadašnjih pokušaja upotrebe muzike kao eksperimentalnog polja lingvistike" koji su doneli rezultate samo u polju kompozicija koje „već pripadaju istorijskom fondu".[63] Iz tog razloga, Gostuški predlaže svoj sistem oličen u *teoriji ekrana*.

4.3.3. Holografija – umetnost – muzika

Dakle, Gostuški je kao unapred konstruisani sistem kroz koji bi se procesuirali i dekodirali „podaci primljeni iz realnog sveta i njegove umetničke, jezičke i naučne interpretacije" predložio ekran, odnosno, teoriju ekrana. Naime, bez obzira na istorijski period u kome nastaje, umetnost (tu se pre svega misli na likovne umetnosti) je moguće sagledati po principima „jedne sasvim moderne interpretativne tehnike", holografije. Gostuški uočava tri člana holografske reprodukcije: objekat iz prirode, transpoziciju tog objekta koja je fiksirana specifičnom tehnikom, i interpretaciju, čiji efekat ima maksimalnu podudarnost sa objektom iz prirode, uključujući i njegovu trodimenzionalnost. Središnji činilac, transpocizija, upravo jeste taj hologram koji se strukturalno razlikuje od ostalih elemenata procesa i perceptivno ga je teško definisati.

Primenom ovog principa na analizu umetnosti, Gostuški zaključuje da se njegova logika nalazi u temelju svake umetnosti, a između objekta iz prirode i njegove estetske transpozicije nalazi se sistem pravila koji nastaje kroz kontakt umetnika sa realnim svetom. Na ovom mestu, možemo da primetimo, postoji prostor za sagledavanje korelacije između formulacije problema kakvu postavlja Gostuški i koncepta 'označiteljske prakse'. Međutim, to nije naš zadatak u ovoj studiji, te se na tome nećemo zadržavati. U svakom slučaju, sistem pravila u kome deluje umetnik nazvan je *sistemom obavezne reference*, a protumačen kao pregrada između umetnika i objekta spoljnog, realnog sveta, tj. *ekran*. Na tom ekranu moguće je izvršiti selekciju i obradu objekata koji su projektovani u skladu sa sistemom, a

[63] Isto, 238.

ekran takođe može poslužiti da bi se na njemu uredio skup modela kojim umetnik osvetljava objekat/umetičko delo, koje je u funkciji sistema. Pri tome, bez obzira na to što stvaralac prevodi vanumetnički u umetnički oblik ili jedan oblik prevodi iz jednog sistema u drugi, on nema zadatak da nadgradi i dovrši ono što je u prirodi 'nedovršeno' ili 'nesavršeno'.[64] Priroda i sam umetnik su deo istog sveta, baš kao što je i sistem u kome nastaje umetnost takođe proizvod umetnika, te samim tim, i ona je deo tog sveta.[65]

Teorija ekrana je, kako i sami vidimo, nastala kao teorijski sistem kome se Gostuški obraća razmatrajući problem odnosa umetnosti i prirode, ili, uopšteno govoreći, problem realizma u umetnosti i teoriji o njoj.[66] Ova teorija, iako još bez tog naziva, skicirana je u uvodu studije *Vreme umetnosti*:

> *Teorija ekrana* izvedena je iz nekoliko osnovnih ideja koje se mogu dovesti u vezu sa Surioovom idejom o prevođenju. Navodimo ih iz uvoda u *Vreme umetnosti*. »Pojam realizma dobija jedinu moguću interpretaciju (...) – saglašenje sa predstavom koju imamo o jednoj stvari uz puno poštovanje datog sitema (...); realistično je ono što je saglasno sa kodeksom pravila.« Muzika, koja je »totalno nezainteresovana da prikazuje prirodu u njenom realnom izgledu« poseduje svoj muzički sistem kome se umetnik potčinjava kao svojoj realnosti. »Stepen realističnosti direktno je proporcionalan poštovanju pravila«, dok »imitiranje« svojstava objekata van datog sistema vodi u »vulgarni naturalizam.«[67]

Razmišljanjem o realizmu u umetnosti, tačnije, komparativnim posmatranjem realizma u više umetnosti, Gostuški primećuje da je muzika „daleko realističnija" i bliža svojoj fizikalnoj definiciji od, primera radi, slikarstva, jer u muzici ne postoji „ništa što ne bi bilo pristupačno neposrednoj akustičnoj analizi njenih manifestacija".[68] Time autor naglašava svoje stanovište da je neosnovano analizirati muziku van njenog realnog sveta, kao i potraživati njeno vanmuzičko značenje koje se može iskazati jezikom u svom najobičnijem značenju, i upotpunjuje svoje hipoteze

[64] Upor.: Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti...", nav. delo, 143.
[65] Isto.
[66] Upor.: isto.
[67] Isto.
[68] Драгутин Гостушки, nav. delo, 241.

zaključcima Etjena Surioa o nenaučnom karakteru pripisivanja određene semantičke funkcije nekoj muzičkoj činjenici. Još jednom, kao i u uvodu studije *Vreme umetnosti*, Gostuški naglašava da muzička umetnost nije „nesposobna, već je totalno nezainteresovana" da prikazuje, denotira ili reprezentuje prirodu ili bilo šta drugo.[69]

Pišući o svojevrsnom zadatku muzike da ispuni uslove postavljene od strane sistema, Gostuški postepeno dolazi i do polja značenja muzike. Pitanje muzičkog značenja je jedno od najintrigantnijih pitanja kojim se, osim semiologa i semiotičara muzike, bave i teoretičari hermeneutike. Ima li muzika sposobnost da prenese neko značenje osim čisto muzičkog? Sam Gostuški zanemaruje nastojanja hermeneutičara za utvrđivanjem muzičkih konvencija prikazivanja nemuzičkih objekata i osećanja, te smatra da je značenje muzike samo da se uvaže principi po kojima određeno muzičko delo nastaje. Pored fizikalne realnosti muzike, postoji i psihološka, jednako obimna, kompleksna i važna, koja utiče na težnju muzike (i svake druge umetnosti) jednom idealnom stanju u kome bi svaki čulni označitelj (signans) imao svoje psihološko označeno (signatum). Iako muzika ima mnogo dodirnih tačaka sa jezikom, Gostuški smatra da je značenje muzike ostvareno u njoj samoj već na prvom nivou analize gde ona denotira elemente svog sistema. Značenje jedne dijatonske modulacije jeste postupak prelaska u drugi tonalitet – „da li je potrebno da osim toga tražimo uspostavljanje relacije sa krompirom i inspektorom?", zapitao se Gostuški na sebi svojstven način. Stoga, on oštro odgovara na moguće pretpostavke lingvista da muzika nije institucija značenja i reprezentacije kao što je to jezik – prema njegovom mišljenju, muzika predstavlja svoj sistem i celokupnu psihološku realnost čoveka, što je, dakako, druga vrsta reprezentacije u odnosu na jezičku. „Ako bi muzika trebalo da znači isto što i jezik i reprezentuje isto što i jezik, onda je čovečanstvo zaista neodgovorno trošilo svoje i onako ne baš najpametnije iskorišćeno vreme", zaključio je Gostuški.[70] Ukoliko kažemo da je jezik zastupljen logičkim, odnosno, gramatičkim činjenicama, a muzika sintaksičkim i afektivnim, onda, smatra Gostuški, možemo da potvrdimo da „muzika počinje tamo gde jezik

[69] Isto, 243.
[70] Isto, 244.

prestaje“. Konciznije – muzika logičkim putem opisuje činjenice koje se nalaze u psihološkoj realnosti, podjednako realne koliko i materijalne činjenice.

U poslednjem segmentu teksta autor je nastojao da, metodologijom karakterističnom za komparativnu estetiku, uoči još snažnije teorijske i praktične analogije između dve umetnosti, muzike i poezije. Polazište je sledeće – sve što je u jednoj umetnosti konstitutivno, pa čak i morfološko, mora postojati i u svakoj drugoj umetnosti. Dakle, svaka umetnost predstavlja sistem pojedinačnih članova, a svakom članu u jednom sistemu analogan je član u drugom sistemu umetnosti. Da bi ispitivao ovakvu vrstu relacije teoretičar mora uključiti u analizu „sva sredstva“ – estetička, istorijska, fizikalna i psihološka. Oslanjajući se iznova na svoja ranija istraživanja kako bi problematiku osvetlio iz istorijske perspektive, Gostuški poredi srednji vek i renesansu kao epohe koje otkrivaju dva potpuno drugačija načina delovanja umetnika. Naime, srednji vek je okarakterisan kao epoha koja pokazuje nekonzistentne tendencije u različitim umetnostima, dok renesansni period predstavlja vreme kada je u muzici, likovnim umetnostima i arhitekturi delovao novi, zajednički svetonazor (Weltanschauung), odnosno, centralni princip, kako ga je autor nazvao. Centralni princip renesanse bio je jedan opšti zakon kome analogone pronalazimo u svim umetnostima – u likovnim umetnostima je to bio zakon perspektive, u muzici su to zakoni harmonije i pojava basa kontinua, a u arhitekturi tendencija građevine čiji elementi konvergiraju prema kupoli. Dakle, „ukoliko je dedukcija ispravna“, na sličan način trebalo bi sagledati i područje poezije. Duhu centralnog principa u poeziji odgovara institucija rime, predlaže Gostuški, sumirajući zaključke teksta *The Third Dimension of Poetic Expression* u kome povlači analogiju između rime kao fokusa u koji konvergiraju fonetske struje stihova i *muzičkog tonalnog centra*.

4.3.4. Predlog teorije / interdisciplinarnost

Polazeći sa pozicije komparativne estetike, Gostuški je dao svoje viđenje nastanka, progresa i metodologije muzičke semiotike. U fokusu su, dakle, bile muzikologija i lingvistika kao naučne discipline, a zatim i odnos jezika i muzike, tačnije, poezije i muzike. Pored istorije i metodoloških postavki ovih dveju naučnih disciplina,

Gostuški svoj tekst spretno gradi koristeći se istorijom i teorijom muzike, istorijom umetnosti, (tada) savremenim dostignućima fizike i holografije, semiotike, estetike i drugih srodnih disciplina. Pored ovih, Gostuški se obratio i „aktuelnim" teorijama kao što je npr. teorija informacija sagledana kroz prizmu semiotike Umberta Eka i mehanizme komunikacije primenjene u lingvistici. Primenom različitih strukturalnih modela kao što su semiotika, semiologija i teorija informacija na opšta pitanja tradicionalne estetike i različitih savremenih proučavanja umetnosti, tekst *Realnost, muzika, jezik* može se okarakterisati i kao prilog strukturalističkoj estetici.[71]

Težnja ka sveukupnoj sintezi znanja odlikuje, kako sve prethodne naučne studije Dragutina Gostuškog, tako i ovu. Iz tog razloga može se i očekivati da on problemskim mestima jedne relativno mlade discipline u to vreme, pristupi iz mnogo različitih uglova gledanja, pa i da ponudi rešenje koje ne dolazi nužno iz oblasti humanističkih nauka. Tako, Gostuški primenjuje principe holografije na ključne tačke potencijalne saradnje muzikologije i lingvistike.

Prema modelu muzikološke interdisciplinarnosti studija *Realnost, muzika, jezik. Prilog proučavanju problema značenja* može, kao i prethodni razmatrani tekstovi, da se klasifikuje kao polinaučni rezultat. Takva situacija je i razumljiva budući da Gostuški sagledava više nivoa problema odnosa između dve nauke, dve umetnosti i dve metodologije. Dalje, istorija i teorija disciplina, kao i njihova eventualna saradnja podstiču potrebu za novom platformom i teorijom koja bi takvu saradnju učinila mogućom, a naučnike približila rešenju problema značenja u muzici. Na kraju, kao svojevrsnu rekapitulaciju dotadašnjih naučnih dostignuća, Gostuški daje predlog komparativnog sagledavanja muzike i poezije i analize na osnovu usaglašavanja dostignuća muzičke teorije, teorije ritma i fonologije. Razmišljanje o toj problematici i rešenja koja su predstavljena i u ovom tekstu, sada je već i evidentno, obeležila su naučni muzikološki rad Gostuškog.

[71] Strukturalistička estetika ovde ne predstavlja filozofski pravac, nego označava tehnički pojam kojim se objedinjuju gore navedena nastojanja strukturalistički usmerenih teoretirača. Upor.: Miško Šuvaković, nav. delo, 679.

5. VREME NAUKE I UMETNOSTI

U ovoj studiji pokušala sam da sagledam neka značajna pitanja koja se tiču muzikološke interdisciplinarnosti i razvoja muzikologije u Srbiji. Stoga, postojeći model muzikološke interdisciplinarnosti Mirjane Veselinović-Hofman bio je značajan teorijski oslonac u interpretaciji naučnog doprinosa Dragutina Gostuškog i njegovog mesto u srpskoj nauci o muzici. Dakle, sa jedne strane, postavila sam pitanje na koji način je formirana naučna misao u njegovoj knjizi *Vreme umetnosti* i tekstovima koji su usledili neposredno za njom, a sa druge, pokušala da uvidim iz kojih disciplina dolaze uticaji koji su formirali njegov stil razmišljanja i pisanja i u kakvom je odnosu taj stil bio sa tendencijama u (srpskoj) muzikologiji.

Tekst *Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja* poslužio je kao prozor u interdisciplinarni svet Dragutina Gostuškog, zahvaljujući prikazivanju istorijskog sagledavanja saradnje muzičke umetnosti i muzikologije sa drugim disciplinama. Smatrala sam da je, u ovom kontekstu, značajnije da taj tekst uvrstim u prvi deo ove studije, odnosno, njenu teorijsku postavku, s obzirom na to da je on u velikoj meri pojašnjava na koji način je Gostuški tumačio fenomen muzikološke interdisciplinarnosti i otvorenosti ka drugim disciplinama.

Zajedno sa zadacima koje sam sebi postavila na samom početku studije, u toku istraživanja javljala su se brojna druga pitanja na koje ću delimično pokušati da dam odgovor u ovom zaključnom razmatranju, ali koja svakako ostaju otvorena za dalje interpretacije i nova čitanja.

***

Za srpsku muzikologiju, može se reći, ključna zbivanja u pogledu osnivanja institucija, postavljanja zadataka i školovanja naučnog kadra, dešavaju se u drugoj polovini 20. veka. Neposredno nakon rata uočljive su tendencije ka unifikaciji jezika svih disciplina, odnosno, prodoru političkog diskursa u druge sfere delatnosti.[1]

[1] Milan Milojković, *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946–1975) – Prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*, Novi Sad, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Katedra za muzikologiju, 2013, 111.

Međutim, već pedesetih godina, sa prvim generacijama diplomiranih muzikologa sa Muzičke akademije i prvim projektima Muzikološkog instituta, intenzivirana su raznovrsna muzikološka istraživanja. Ta istraživanja u narednoj deceniji donose i brojne kapitalne rezultate.[2] Već smo utvrdili da su jugoslovenski i srpski muzikolozi bili orijentisani na pitanja opšte, jugoslovenske i srpske istorije muzike sa stanovišta istorijske muzikologije. Gostuški je, grubo rečeno, 'zaobilazeći' zadatke sa kojim se suočila srpska muzikologija šeste i sedme decenije (prevodi opštih istorija muzike, pisanje prvih istorija srpske i jugoslovenske muzike, katalogizacije, popisi, itd), studiranjem istorije umetnosti i stručnim usavršavanjem u Francuskoj (1955) otvorio problemsko polje kojim se bavila evropska nauka. Sa aktuelnostima u nauci upoznavao se i učešćem na međunarnodnim naučnim skupovima i muzičkim manifestacijama.[3] U skladu sa tim, oblikovao je svoju misao i prepoznao polje teorije umetnosti i problemske oblasti u kome je delovao. Kao što sam već istakla, zahvaljujući posebnom mestu koje je muzika imala u njegovim razmatranjima, danas se njegovi napisi tumače kao značajni doprinosi srpskoj muzikologiji.

Dalje, kako bih postavila osnovu za analizu tekstova, ukazala sam i na potencijal muzikologije da komunicira i donosi zajedničke rezultate sa drugim naukama, čak i vrlo udaljenim. Interferencije između muzikologije i disciplina poput biologije, neurologije, neuropsihologije, informatike, i drugih, vezujemo prvenstveno za postmoderno vreme. Međutim, muzikologija je od svog nastanka imala 'propustljive' granice prema drugim, srodnijim disciplinama, a na 'prelazak' te granice muzikolozi su se odlučivali radi učvršćivanja svojih rezultata ili sagledavanja objekta istraživanja sa nekog šireg stanovišta. Interdisciplinarnost koja se javlja u periodu posleratnog modernizma, a kakvu sam ispitivala u ovoj studiji, postaje instrument kojim se vode naučnici koji, kao i Gostuški, teže svojevrsnoj sveukupnoj sintezi ljudskog znanja.

---

[2] U sklopu jugoslovenskog projekta bila je štampana knjiga Josipa Andreisa, Dragotina Cvetka i Stane Đurić Klajn *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (1962), zatim, na lokalnijem nivou, *Muzički stvaraoci u Srbiji* (1969) Vlastimira Peričića, kao i njegova monografija *Josif Marinković – život i delo* (1967), nekolicina zbornika, itd.

[3] Minhen 1950, Pariz 1959, 1968, Varšava, Krakov, Katovice i Gdanjsk 1958, Budimpešta i Tokio 1961, Areco 1962, Berlin 1963, Kopenhagen 1972, Bukurešt 1972, Brno 1973. Prema: Катарина Томашевић, „Др Драгутин Гостушки"..., nav. delo, 212.

Uvidom u neka od dostignuća srpskih muzikologa šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, ustanovljeno je da je interdisciplinarnost u napisima Gostuškog sasvim specifična za ove prostore i kontekst njihovog nastanka. Interesovanje za pitanja muzike rezoniralo je kroz njegov naučni i kritički rad iz različitih uglova posmatranja. Tematske oblasti koje je obrađivao, a kojih sam se ovde dotakla, zahtevali su od njega interdisciplinarnu perspektivu i mogućnost integracije znanja iz različitih oblasti. Ispitujući njegove najznačajnije naučne doprinose, prema klasifikaciji Mirjane Veselinović-Hofman označila sam ih kao polinaučne studije.

Polinaučna organizacija teksta, podsetiću, podrazumeva da su teza studije, argumentacija i zaključivanje polifono/kontrapunktski vođeni iz onoliko uglova koliko različitih disciplina figurira u tekstu. Pokazala sam da je još jedna od karakteristika Gostuškovog polimedija istovremeno vođenje više od dve različite discipline, sa konačnim ishodištem u muzikološkom rezultatu. U najvećoj meri, sve ove karakteristike sadržane su u knjizi *Vreme umetnosti* (samim tim, i u članku *Third dimension of Poetic Expression*), ali takođe i u tekstu *Realnost, muzika, jezik*. U svakom od ovih tekstova, muzikološki uvid je prepoznatljiv i autonoman, kao što je to i jezik drugih disciplina, pre svega istorije umetnosti, a potom i drugih društvenih i prirodnih nauka koje je Gostuški sam izučavao.[4] Takođe, utvrdila sam kritički odnos prema pretežno evropskim, ali i američkim estetičarima (npr. Tomas Manro) i locirala u tekstovima neke od korišćenih teorija koje ukazuju na uticaj strukturalističkog pokreta pedesetih i šezdesetih godina, što ne čudi, ako se podsetimo da je Gostuški negovao snažnu vezu sa frankofonijom i francuskom kulturom. Imajući u vidu da je planirao nastavak školovanja na Sorboni, može se ukazati na još jedan mogući razlog za prihvatanje teze o francuskom uticaju, kao i obratno; shodno svojim interesovanjima, Gostuški je u to vreme smatrao da je

[4] „За тај посао није било довољно ограничити се на подручје музике или ликовне уметности, или уопште неуметности, јер сам морао много да студирам друге дисциплине, рецимо биологију, физиологију, пссихологију, које су саставни део једног уметничког комплекса или ако хоћете психологије самог уметника. Веома много времена, неколико година, кад сам писао књигу *Време уметности* бавио сам се проучавањем теорије релативности која на један други начин третира време, и нашао сам однос о коме сада не можемо говорити, разуме се, између физичких закона. Јер све постоји на овом свету, све је то део човека.“ Лука Лукић, „Космос је постојао без човека – и постојаће. Разговор са Драгутином Гостушким“, *Градина – часопис за књижевност, уметност и културу*, год. XXIV, бр. 6/88, 1988, 119–138, 127.

estetičko i istoričarsko okruženje u Francuskoj najbolji izbor za dalju razradu njegovih ideja.

Posebno je interesantno pitanje 'zapadnoevropskog' muzikološkog modela koji Gostuški podražava u svojim napisima sa kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina.[5] S tim u vezi, moguće je u nekim narednim prilikama detaljnije problematizovati i odnos između statusa doprinosa Dragutina Gostuškog na polju muzikologije u Srbiji i pozicije i aktuelnosti tih istih doprinosa u evropskim okvirima. Interdisciplinarni naučnik, kakvim se pokazao Gostuški, u kontekstu evropske estetike i muzikologije, bavio se aktuelnim temama (teorija evolucije umetnosti, muzička semiotika i semiologija, itd), dok u Srbiji još uvek 'teren' nije bio 'pripremljen' za takav pristup, osim u određenim, odabranim intelektualnim krugovima. Svoj poslednji naučni tekst, *Realnost, muzika, jezik*, Gostuški je, kako je već rečeno, izložio na otvaranju Prve međunarodne konferencije o muzičkoj semiotici u Beogradu 1973. godine. Na taj način, on se povukao iz nauke istovremeno pružajući priliku srpskoj javnosti da se upozna sa savremenim tendencijama u evropskoj nauci o muzici. Nakon toga, Gostuški je nekoliko godina bio na funkciji direktora Muzikološkog instituta, postajući medijska ličnost i istaknuti kritičar umetnosti.

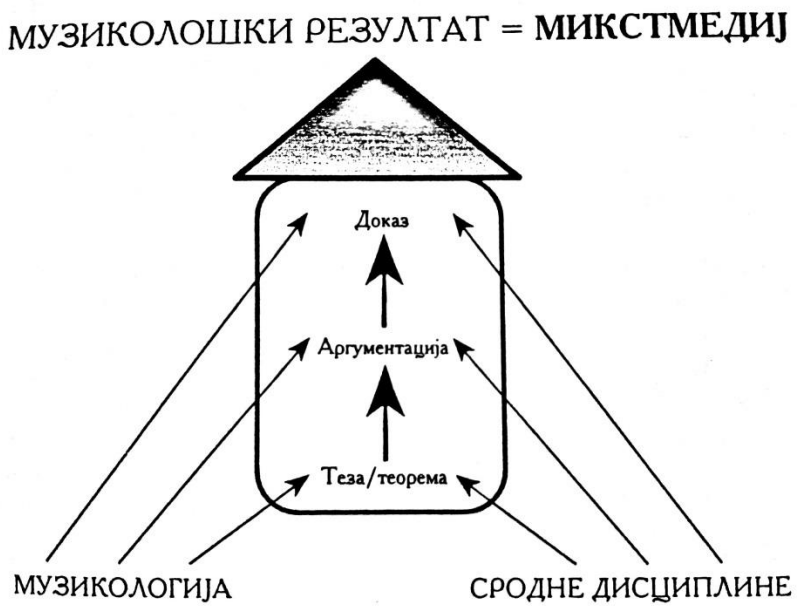
Interesantno je da je upravo ta 'medijskost' ono što je obeležilo karijeru Gostuškog. Može se pretpostaviti da je prisutnost u javnom životu pre, a pogotovu nakon 1973. godine, ono što je u velikoj meri doprinelo i na neki način 'obezbedilo privilegije' i status koji Gostuški danas ima u srpskoj muzikologiji, budući da on nije bio aktivan u pedagogiji, te da je i nauci ostavio skroman doprinos (govorim, naravno, o broju objavljenih studija i članaka). Delimično uvažavajući zahtev za samoosvešćenjem i izgradnjom srpskog i jugoslovenskog muzičkog identiteta u umerenomodernističkom okruženju pedesetih i šezdesetih godina 20. veka, Gostuški se srpskom i jugoslovenskom muzikom bavio uglavnom u svojim kritikama, esejima i kraćim napisima nenaučnog karaktera, međutim, pažnju su mu najčešće zaokupljivala pitanja savremene jugoslovenske i srpske muzike i njenog mesta u evropskim i svetskim muzičkim tokovima. Sa stanovišta naučnih doprinosa, sa

[5] Vidi str. 45.

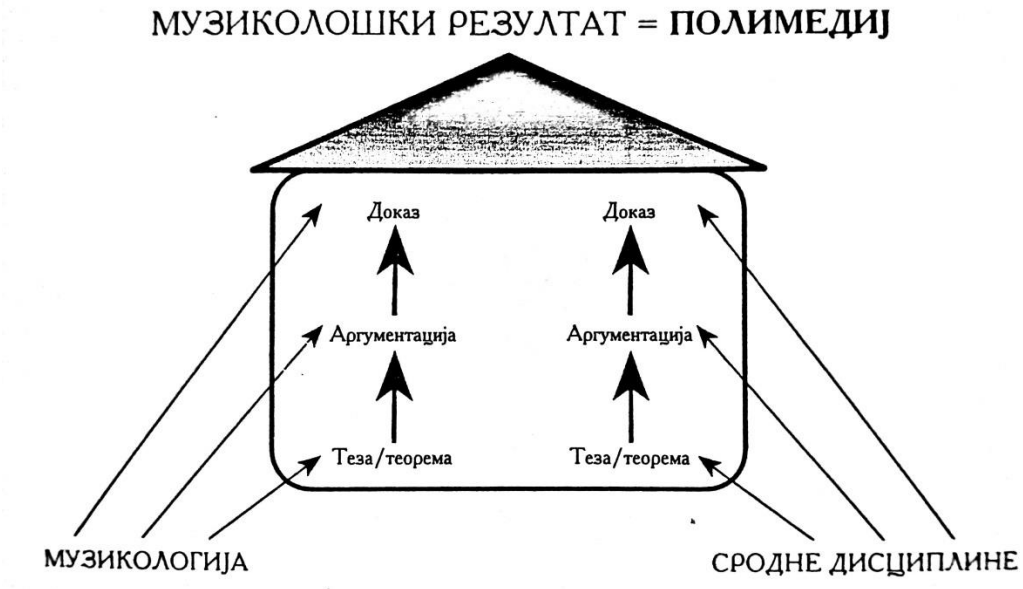
druge strane, Gostuški muzikologiji daje specifičan impuls svojim interdisciplinarnim pristupom u ovde razmatranim studijama. Interdisciplinarnost napisa Gostuškog je bila prepoznata i u međunarodnim okvirima, a zahvaljujući takvom pristupu njegov doprinos ostaje značajan i prepoznatljiv. Iz ugla muzikologije, specifičnost njegovih studija ogleda se u činjenici da je u njegovim radovima za muziku uvek bila mišljena najistaknutija uloga, te da je njen odnos sa ostalim umetnostima i naučnim i umetničkim diskursima interpretiran aktuelnim evropskim teorijama umetnosti.

6. PRILOG

Shema 1.[1]



Shema 2.



[1] Shematski prikazi 1, 2 i 3 su preuzeti iz teksta Mirjane Veselinović-Hofman „Kontekstualnost muzikologije“.

Shema 3.

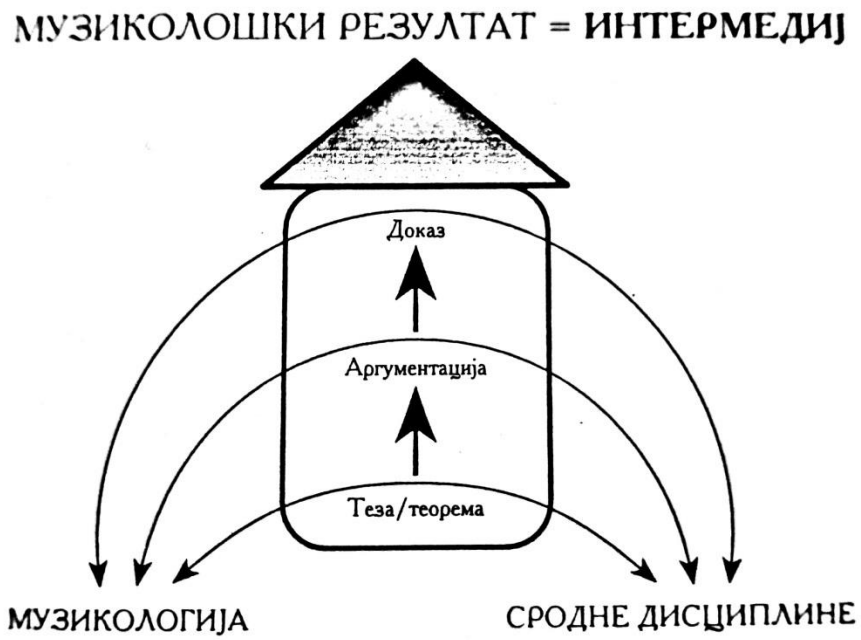

МУЗИКОЛОШКИ РЕЗУЛТАТ = ИНТЕРМЕДИЈ
Доказ
Аргументација
Теза/теорема
МУЗИКОЛОГИЈА
СРОДНЕ ДИСЦИПЛИНЕ

Tabela 2 – Prikaz izdanja srpskih muzikologa, kraj 1960ih i početak 1970ih.

D. Gostuški	godina	Izdanja srpskih muzikologa (izbor)
-	1967	- Властимир Перичић – *Јосиф Маринковић. Живот и дела*[2]
- *Vreme umetnosti*	1968	- Milena Pešić – *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije. Članovi Saveza Kompozitora Jugoslavije 1945–1967.*[3]
- *The Third Dimension of Poetic Expression*	1969	- Vlastimir Peričić – *Muzički stvaraoci u Srbiji*[4] - Роксанда Пејовић – *Историја музике*[5] - Nikola Hercigonja – *Kratak pregled razvoja muzičke kulture*[6]
/	1970	
/	1971	- Vlastimir Peričić – *Stvaralački put Stanojla Rajičića*[7] - Стана Ђурић-Клајн – *Историјски развој музичке културе у Србији*[8]
/	1972	
- *Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања* - *Реалност, музика, језик. Прилог проучавању проблема значења*	1973	

[2] Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић. Живот и дела*, Београд, САНУ, 1967.
[3] Milena Pešić, *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije. Članovi Saveza Kompozitora Jugoslavije 1945 - 1967*, Beograd, SOKOJ, 1968.
[4] Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969.
[5] Роксанда Пејовић, *Историја музике*, 2 свеске, Београд, Завод за издавање уџбеника, 1969.
[6] Nikola Hercigonja, *Kratak pregled razvoja muzičke kulture*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1969.
[7] Vlastimir Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd, Umetnička akademija 1971.
[8] Стана Ђурић-Клајн , *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro Musica, 1971.

7. LITERATURA

Beard David and Gloag Kenneth: *Musicology. The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

Butler, Christopher: *Modernism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

Cohen, H. Floris: „Music as Science and as Art. The Sixteenth/Seventeenth-Century Destruction of Cosmic Harmony", in: Bod Rens, Jaap Maat and Thijs Weststeijn (Eds.), *The Making of Humanities. Volume I: Early Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, 59–74.

Denegri, Ješa: *Srpska umetnost 1950–2000. Šezdesete*. Beograd: Orion Art, 2013.

Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950–2000. Sedamdesete*. Beograd: Orion Art, 2013.

Gostuški, Dragutin: *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Beograd: Prosveta, 1968.

Gostuški, Dragutin: „Između zvuka i logosa", *Delo*, god. 21, knj. 21, br. 5-6, 1975, 891–892.

Gostuški, Dragutin: „Mesto jugoslovenske muzike u razvoju svetske muzičke kulture", *Zvuk*, 39–40, 1960, 477–486.

Гостушки, Драгутин: „Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања", *Српска музика кроз векове*, Београд, Галерија САНУ, књ. 22, 1973, 9–61.

Гостушки, Драгутин: „Реалност, музика, језик. Прилог проучавању проблема значења", у: *Интердисциплинарност теорије књижевности*, прир. К. Томашевић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001, 233–251.

Gostuški, Dragutin: „The Third Dimension of Poetic Language", *The Musical Quarterly*, LV, 3, 1969, 372–383.

Гостушки, Драгутин: *Уметност у недостатку доказа*. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.

Gracyk, Theodore and Andrew Kania (Eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. London and New York: Routledge, 2011.

Griffin, G., Medhurst, P. And Green, T.: *Interdisciplinarity in Interdisciplinary Research Programmes in the UK*. Hull: The University of Hull, 2006.

Hooper, Giles: *The Discourse of Musicology*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.

Лукић, Лука: „Космос је постојао без човека – и постојаће. Разговор са Драгутином Гостушким", *Градина – часопис за књижевност, уметност и културу*, год. XXIV, бр. 6/88, 1988, 119–138.

Marinković, Sonja: „Mesto teorijskog rada na Univerzitetu umetnosti: Aktuelna pitanja statusa nauka o umetnicima 1", *Art+Media*, Časopis za studije umetnosti i medija, br. 1, 2012, 25–35.

Маринковић, Соња: *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*. Београд: Факултет музичке уметности, 2008.

Масникоса, Марија: „Савремена музикологија између модернизма и постмодернизма", у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук*, специјално издање, Београд: Савез организација композитора Југославије – Музички информативни центар – Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 1998, 21–25.

Medić, Ivana: „The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology", *Muzikologija*, br. 7, 2007, 279–294.

Mikić, Vesna: *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.

Mikić, Vesna: „Prakse umerenog modernizma u posleratnoj srpskoj muzici: subverzija/akademizacija", u: Šuvaković, Miško (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek II / Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion Art, 2012, 711–717.

Milojković, Milan: *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946–1975) – Prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*. Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, Katedra za muzikologiju, 2013.

Monelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1992.

Nattiez, Jean-Jacques, *Music and discourse: Toward a semiology of music* (translated by Carolyn Abbate). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Pasler, Jann: *Directions in Musicology*, Acta Musicologica, 69, no. 1, 1997, 16–21.

Пејовић, Роксанда: *Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгутин Гостушки*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2012.

Пејовић, Роксанда: „Текстови о музици“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 685–731.

Петровић, Даница: „Музиколошки институт српске академије наука и уметности (1948–2010)“, *Музикологија*, бр. 10, 2010, 11–34.

Popović Mlađenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.

Popović Mladjenović, Tijana, Blanka Bogunović and Ivana Perković: *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*. Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Begrade, 2014.

Radoman, Valentina: „On Comparative Research in Musicology: Peripheral vs. Central European Musical Culture and the Musicological Comparative Approach in the 20th Century“, *New Sound*, 39, I, 2012, 30–48.

Ranković, Milan: *Komparativna estetika*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1973.

Repko, Allen F.: *Integrating Interdisciplinarity: How the Theories of Common Ground and Cognitive Interdisciplinarity Are Informing the Debate on Interdiscilinary Integration*, Issues in Integrative Studies, Vol. 25, 2007, 1–31. https://www.oakland.edu/upload/docs/AIS/Issues%20in%20Interdisciplinary%20Studies/2007%20Volume%2025/03_Vol_25_Integrating_Interdisciplinarity_How_the_Theories_of_Common_Ground_and_Cognitive_Interdisciplinarity_Are_Informing_the_Debate_on_Interdisciplinary_Integration.pdf

Repko, Allen F.: *Interdisciplinary Research: Process and Theory*. Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2008

Ruccius, Alexis: „The History of Musical Iconography and the Influence of Art History: Pictures as Sources and Interpreters of Musical History“, in: Bod Rens, Jaap

Maat and Thijs Weststeijn (Eds.): *The Making of Humanities. Volume III: The Modern Humanities*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, 403–414.

Szotsak, Rick: "The Interdisciplinary Research Process" in: Allen F. Repko, William H. Newell, & Rick Szostak, (Eds): *Case Studies in Interdisciplinary Research*. Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2011.

Stengers, Isabelle: *The Invention of Modern Science* (prev. Daniel W. Smith). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Шуваковић, Мишко: „Естетика музике XX века", у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.): *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 733–747.

Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.

Томашевић, Катарина: „Драгутин Гостушки (1923–1998)", *Нови звук*, бр. 13, 1999, 125–131.

Томашевић, Катарина: „др Драгутин Гостушки", *Музикологија*, бр. 10, 2010, 211–222.

Томашевић, Катарина: „Гостушки и српска музикологија", *Музикологија*, бр. 1, 2001, 167–170.

Tomašević, Katarina: „Vreme umetnosti Dragutina Gostuškog: Odnos prema filozofiji i estetici Etjen Surioa", u: Zurovac, Mirko (ur.): *Srpska estetika u XX veku*. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2000, 137–148.

Трајковић, Властимир: „Слово о Гостушком", *Музикологија*, бр. 1, 2001, 164–165.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Контекстуалност музикологије", у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук*, специјално издање, Београд: Савез организација композитора Југославије – Музички информативни центар – Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 1998, 13–20.

Veselinović-Hofman, Mirjana: „Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic", y: Schüler, Nico (Ed.), *On Methods of Music Theory and (Ethno)Musicology: From Interdisciplinary Research to Teaching*, Frankfurt, New York, 2005, 9–38.

Veselinović-Hofman, Mirjana: „Ontološki predznaci u estetici nekih srpskih kompozitora XX veka“, u: Zurovac, Mirko (ur.), *Srpska estetika u XX veku*. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2000, 179–189.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Weingart, Peter and Nico Stehr (Eds.): *Practising Interdisciplinarity*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Insorporated, 2000.

Indeks imena

A

Adler, Gvido (Adler, Guido), 643, 653, 654

Albreht, Hans (Albrecht, Hans), 653

Andreis, Josip, 690 (fn)

B

Bogunović, Blanka, 638 (fn), 640 (fn)

Bošnjaković, Ljubomir, 654

Braun, Dž. F (Braun, J. F), 672

Brauning, Robert (Brauning, Robert), 677

C

Cvetko, Dragotin, 690 (fn)

D

Dakls, Vinsent (Ducles, Vincent), 641

Damnjanović, Milan, 661 (fn)

De Kvinsi, Tomas (De Quincey, Thomas), 677

Đ

Đurić Klajn, Stana, 634, 655 (fn), 656 (fn), 657, 690 (fn)

E

Ejken, Konrad (Aiken, Konrad), 677

Eko, Umberto (Eco, Umberto), 683, 688

F

Foht, Ivan, 661 (fn)

G

Gostuški, Dragutin, 632, 633 (fn), 634, 635, 636, 643, 644, 645, 646, 647, 651, 652, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 690, 691, 692, 693, 696
Grin, Triš (Green, Trish), 638 (fn)
Grifin, Gabriel (Griffin, Gabriel), 638 (fn)

H

Haba, Alois (Hába, Alois), 644
Hajdon, Glen (Haydon, Glen), 654
Hanslik, Eduard (Hanslick, Eduard), 653
Herbart, Johan Fridrih (Herbart, Johann Friedrich), 653
Hercigonja, Nikola, 655 (fn), 656 (fn), 696
Herder, Johan Gotfrid (Herder, Johann Gotfried), 653 (fn)
Hiberd, Lojd (Hibberd, Lloyd), 641
Hladni, Ernst (Chladni, Ernst), 672
Hristić, Stevan, 657
Husman, Hajnrih (Husmann, Heinrich), 653

J

Jakobson, Roman (Jakobson, Roman), 680

K

Kalik, Spira, 654 (fn)
Kejdž, Džon (Cage, John), 677
Konjović, Petar, 634, 654, 655, 656, 657
Koren, Marija, 655 (fn), 656 (fn)
Ksenakis, Janis (Xenakis, Iannis), 644

L

Lot, Žorž (Lote, George), 677

Lukić, Luka, 692 (fn)

Lukić, Sveta, 661 (fn)

M

Manro, Tomas (Manro, Thomas), 663, 669, 691

Marinković, Sonja, 634 (fn), 641, 653 (fn), 654, 655 (fn), 656 (fn)

Mašo, Gijom de (Machaut, Guillaume de), 678

Medhurst, Pam, 638 (fn)

Mikić, Vesna, 655 (fn), 660

Milanković, Bogdan, 659

Milojković, Milan, 689 (fn)

Mokranjac, Stevan Stojanović, 654 (fn)

Monel, Rejmond (Monelle, Raymond), 680,

Mosusova, Nadežda, 656 (fn)

N

Natije, Žan Žak (Nattiez, Jean-Jacques), 680

Nef, Karl (Nef, Karl), 654, 655

Netl, Bruno (Nettl, Bruno), 680

Nikolajević, Snežana, 634

NJ

Njuvel, Vilijam (Newell, William H), 639, 640 (fn)

P

Palestrina, Đovani Pjerluiđi da (Palestrina, Giovanni Pierluigi da), 667, 668

Pejović, Roksanda, 633 (fn), 634, 636, 649, 656 (fn), 660, 661, 670

Peričić, Vlastimir, 650, 656 (fn), 690 (fn), 696

Perković, Ivana, 638 (fn), 640 (fn)

Pešić, Milena, 696

Petrović, Danica, 656 (fn)

Pitagora, 672

Popović-Mlađenović, Tijana, 638 (fn), 640 (fn)

R

Radić, Dušan, 649 (fn)

Radovanović, Vladan, 651

Rajičić, Stanojlo, 657

Ranković, Milan, 661

Repko, Alen, 635, 637 (fn), 638, 639, 640 (fn)

Rive, Nikolas (Ruwet, Nicolas), 680, 682

Rolan, Romen (Rolland, Romain), 654 (fn)

S

Saks, Kurt (Sachs, Curt), 646

Schüler, Nico, 635 (fn)

Slavenski, Josip

Sosir, Ferdinand de (Saussure, Ferdinand de), 680

Stefanović, Pavle, 633 (fn)

Surio, Etjen (Souriau, Etienne), 659 (fn), 676, 680, 685, 686

Š

Šaji, Žak (Chailley, Jacques), 659 (fn)

Šeling, Fridrih (Schelling, Friedrich), 646

Šenberg, Arnold (Schönberg, Arnold), 640, 670

Šiler, Herbert (Schueller, Herbert M), 646

Šostak, Rik (Szostak, Rick), 635, 639, 640

Šuvaković, Miško, 660 (fn), 676 (fn), 688 (fn)

T

Tišler, Hans (Tischler, Hans), 641

Tompson Klajn, Džuli (Thompson Klein, Julie), 639

Tomašević, Katarina, 633 (fn), 634, 635 (fn), 657, 659 (fn), 661, 664 (fn), 680 (fn), 685 (fn), 690 (fn)

V

Vasiljević, Miodrag, 655 (fn)
Veselinović-Hofman, Mirjana, 635, 642, 643 (fn), 647, 648, 649, 650, 651, 653 (fn), 656 (fn), 689, 691, 695 (fn)
Viora, Valter (Wiora, Walter), 653
Vujić, Joakim, 654 (fn)

Z

Zurovac, Mirko, 659 (fn)

Ž

Živković, Milenko, 659

Summary

Science as Art – Interdisciplinarity in Scientific Works of Dragutin Gostuški

This study, *Science as Art – Interdisciplinarity in Scientific Works of Dragutin Gostuški*, is based on my master thesis, written under the mentorship of Dr. Vesna Mikić and defended at the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade.

Acknowledging the impact Dragutin Gostuški has had in Serbian musicology and music critique, especially given the fact that his scientific and theoretical works were particularly topical in European musicological thought of that time, this study represents my contribution to studying one pertinent historical period in history of Serbian musicology by examining Gostuški's activity through the prism of musicological interdisciplinarity.

The subject in question is scientific work of Dragutin Gostuški written during the 1960s and 1970s. What these papers and studies, as well as Gostuški's scientific and essayistic language in general, have in common is a very specific interdisciplinary approach, which is examined here through Mirjana Veselinović-Hofman's theoretical model of musicological interdisciplinarity.

Studies taken in consideration include his doctoral dissertation *Time of Art. Contribution to the Establishment of a General Science of Forms* (defended in 1965, published in 1968), his text *The Third Dimension of Poetic Language* published in *The Musical Quarterly* in 1969, and study *Reality, Music, Language. Contribution to Studying the Problem of Meaning* [Réalite, Musique, Langage. Contribution a l'Étude du Probleme de la Signification] presented at the First International Conference of Semiotics of Music in Belgrade in 1973. His text *Music Sciences as a Model of Interdisciplinary Research Method* served as a window to the interdisciplinary worldview of Gostuški and is therefore introduced in the theoretical basis of my text.

Encompassing *Introduction*, the following two chapters of this study, *Interdisciplinarity – The Space 'in between'* and *The Setting and the Development of Musicology in Serbia*, can be viewed as the theoretical basis for my research. The second chapter is dedicated to the notion of interdisciplinarity in general as well as

attempted definition of musicological interdisciplinarity, while the third one traces the historical path of musicology in Serbia during the 20th century. In the fourth chapter, I deal with Gostuški's works and 'polyphonic' cooperation of musicology, aesthetics, art history, mathematics, physics, psychology, semiotics, and other disciplines in his texts. The concluding chapter, titled *The Time of Art and Science*, gives an outline of the previous text and points out to new directions for future studies on this subject.

The *poly-scientific* organization of Gostuški's scholarly works, as I have identified it, implies that the thesis, argumentation, and conclusions are 'counterpointally' guided from all the disciplines utilized. Two or more disciplines are steered in the direction of landing-place in musicological result and contribution. Gostuški's interdisciplinarity derives from Western, mostly French, musicological thought, and, as such, stands as unique in Serbian musicology at the time.

From the musicological perspective, specificity of his works lays in the fact that, in his examinations, Gostuški always held the most prominent role for music. Furthermore, relations between music and other arts, covered by the wide range of comparative aesthetics' methodology, were always interpreted through intriguing and topical European theories of art.

Beleška o autorki: Bojana Radovanović (1991) je studentkinja doktorskih studija na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Angažovana je kao istraživač-pripravnik na projektu Muzikološkog instituta SANU. Bavi se istorijom i teorijom muzike i umetnosti u 20. i 21. veku, uključujući umetničku i popularnu muziku, vezu umetnosti i politike, teoriju glasa i medija. Pri Fakultetu muzičke umetnosti uspešno je završila i dvosemestralni *Žan Mone modul „Muzički identiteti i evropska perspektiva: interdisciplinarni pristup"*. Objavila je monografiju pod naslovom *Eksperimentalni glas – savremena teorija i praksa* (Orion Art, 2018). Objavljuje radove u zbornicima, te domaćim i internacionalnim časopisima. Učestvuje na naučnim skupovima, konferencijama, tribinama i panel diskusijama u zemlji i inostranstvu (Beograd, Novi Sad, Kragujevac, Banja Luka, Grac, Rim). Radi na arhiviranju i promociji srpske filmske i umetničke muzike na internetu pri udruženju *Srpski kompozitori*. Saradnica je Centra za istraživanje popularne muzike iz Beograda. Od 2015. godine sarađuje sa Beogradskom filharmonijom, pišući kritike za njihov blog *Metronom* i programske knjižice za koncerte. Radi kao muzički saradnik Trećeg programa Radio Beograda i saradnica u nastavi na Katedri za muzikologiju FMU. Članica je sekcije za transdisciplinarna istraživanja pri INSAM Institutu za savremenu umjetničku muziku iz Sarajeva.

Notes on the author: Bojana Radovanović (1991) is a PhD student at the Department of Musicology of the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. She is engaged as a junior researcher with the Institute of Musicology SASA. Her research interests include contemporary history and theory of music and art, art and popular music, relations between art and politics, theory of voice, theory of media. She successfully finished *Jean Monnet Module "Musical Identities and European Perspective: An Interdisciplinary Approach"*. She published a book titled *Experimental Voice – Contemporary Theory and Practice* (Orion Art, 2018). She publishes articles and studies in collections, Serbian and international magazines, and participates in national and international conferences, tribunes, and panel discussions (Belgrade, Novi Sad, Kragujevac, Banja Luka, Graz, Rome). She works on archiving and promotion of Serbian film and art music on internet with association *Serbian Composers*. She is a

collaborator with Belgrade's Center for Popular Music Research. Since 2015 she collaborates with Belgrade Philharmonic Orchestra on their blog *Metronome* and programme notes. She works as an associate and music critic at the Third Program of Radio Belgrade. Currently, she is engaged as an teaching associate at the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade. She is a member of Transdisciplinary Research Section at INSAM Institute of Contemporary Artistic Music from Sarajevo.

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".[1] 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.

---

[1] 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 hijerahije, dekonstrukcija ne negira i ne odbacuje ove pojmove, već ih razrađuje kako bi se njihove funkcije promenile.[1] 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".[2] 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.[3] Ovo znači da dekonstrukcija sadrži u sebi jaku političku i socijalnu angažovanost, iako je ovaj njen aspekt često bio osporavan.

---

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

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

[3] 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.[4] 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.[5]

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

[4] Up. Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 587.
[5] Up. Kristofer Noris, nav. delo, 119–121.

tog sveta".[6] 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".[7] 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

[6] Isto, 20.
[7] 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“,[8] 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“.[9] 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.[10] 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.[11]

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

[8] Isto, 84.
[9] Isto, 80.
[10] Up. isto, 81–85.
[11] 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)".[12] 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*.[13] 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",[14] 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.[15] 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".[16] Ta invencija može da nastane zbog arbitrarnosti značenja koju jezik sa sobom nosi, kako je ustanovio de Sosir, 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 činioci otpora u tekstu

[12] Isto, 26.
[13] Up. Žak Derida, Pismo japanskom prijatelju, (prev. Dragan Kujundžić), Novi Sad, *Letopis matice srpske*, knj. 435, sv. 2, 1985, 210.
[14] Isto, 213.
[15] Isto.
[16] Novica Milić, nav. delo, 11.

predstavljaju upravo ono što tekstu daje status neke invencije, novog, drukčijeg, produktivnog".[17] 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.[18] 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*[19] iz 1967. godine.[20] 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.[21] 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 Deridinim uvidima, uvek određivala logosu poreklo istine, a pojmu pisma su se dodeljivale uloge izvedenog oblika izražavanja u odnosu na govor i dopune govornog jezika.[22] 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,

[17] Isto, 14.
[18] Up. isto, 15. Više o tome u: Slobodan Blagojević, nav. delo, 357–358.
[19] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
[20] Iste godine objavljene su još dve vrlo značajne i takođe uticajne Deridine knjige *Pisanje i razlika* (L'ecriture et la différence) i *Glas i fenomen* (La voix et la phénomène).
[21] Up. Žak Derida, *O gramatologiji* (prev. Ljerka Šifler-Premec), Sarajevo, Veselin Masleša, 1976, 9–10.
[22] 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.[23] 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".[24] 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

[23] Up. Novica Milić, nav. delo, 21–22.
[24] 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“.[25] 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“.[26] 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.[27] U slučaju Rusoa, Derida to postiže tako što pokazuje da autor u tekstu ne vlada značenjem dodatka, odnosno pisma, jer ako je dodatak zavisan 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.

[25] Kristofer Noris, nav. delo, 58.
[26] Žak Derida, *O gramatologiji*, nav. delo, 206.
[27] Up. Novica Milić, nav. delo, 31.

Sličnu stvar Derida čini u knjizi *Istina u slikarstvu*,[28] 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",[29] 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".[30] 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",[31] 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/ne-delo, 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".[32] 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

[28] Jacques Derrida, *Le vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
[29] Žak Derida, *Istina u slikarstvu* (prev. Spasoje Ćuzulan), Nikšić, Jasen, 2001, 60.
[30] Isto, 62.
[31] Isto, 64.
[32] 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'."[33]

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.[34] 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."[35] 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".[36] 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.[37] Polazeći od de Sosirove definicije da je jezik „diferencijalna mreža značenja"[38] ili „sistem razlika bez pozitivnih termina",[39] 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

[33] Žak Derida, *Pismo japanskom prijatelju*, nav. delo, 214.
[34] 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.
[35] Kristofer Noris, nav. delo, 52.
[36] Isto.
[37] Up. Miško Šuvaković, nav. delo, 624.
[38] Isto, 43.
[39] 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."[40] 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.[41] Taj trag mu i omogućava razliku, odnosno, mogućnost razlikovanja koje poprima kroz svoje ponavljanje, pa su značenja znaka vremenska odgoda onoga na šta ukazuje.[42] 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".[43] Tako se svaki znak uspostavlja na osnovu traga drugih znakova, a ulančavanjem ovih tragova znakova uspostavlja se ono što Derida naziva tekstom.[44] „Ne postoji ono izvan-tekstualno"[45] 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*".[46] Pored toga, tekst je i posredovanje „načina na koji se značenje proizvodi, razmenjuje, menja i prima u razlikujućim

[40] Isto, 37.
[41] Up. isto. 37.
[42] Up. Miško Šuvaković, nav. delo, 624.
[43] Isto, 742.
[44] Isto.
[45] Žak Derida, *O gramatologiji*, nav. delo, 207.
[46] Novica Milić, nav. delo, 31.

kontekstima kulture".[47] 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.[48]

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.[49] 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.[50] Uloga koju je dekonstrukcija odigrala u kontekstu muzičke nauke biće sagledana u sledećem poglavlju.

[47] Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion art/Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010, 451.
[48] Up. Žak Derida, *O gramatologiji*, nav. delo, 17.
[49] Up. Adam Krims, Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (1), *Muzički talas*, br. 26/2000, Beograd, Clio, 105.
[50] 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.[1] 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",[2] koja je iskorišćena i shvaćena na način da je sve dozvoljeno, te je zbog toga dekonstrukcija mogla da pronađe svoju ulogu u različitim kontekstima.[3]

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*.[4] 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 uslovila poststrukturalističku inherenciju muzikologije".[5] Zbog toga,

---

[1] Up. Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, nav. delo, 172.
[2] Branko Romčević, Stevan Vuković, Dekonstrukcija – rasklapanje konteksta, *časopis za književnost i kulturu Reč*, br. 51, Beograd, 1998, 69.
[3] Isto.
[4] 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.
[5] 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.[6] Ipak, kako ističe Mirjana Veselinović-Hofman, muzikologija je „od samog svog konstituisanja, bila okrenuta problematici konteksta“,[7] 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.[8] 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.[9] Njena knjiga *Deconstructive variations: Music and Reason in Western society*,[10] sačinjena

[6] Up. isto, 14–15.
[7] Isto, 15.
[8] Up. isto, 16.
[9] Više o tome u: Mirjana Veselinović-Hofman, „Muzikološko klatno: Nova muzikologija, pitanja kriticizma 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.
[10] 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.[11] Godine 1986. Rouz Subotnik je kao gostujući 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.[12]

Autorka ističe da dekonstrukcija rezultira u bar dva koherentna čitanja jednog teksta koja sapostoje, ali koja ne mogu da se pomire među sobom.[13] 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

[11] Up. isto, 84.
[12] Up. isto, 39–40.
[13] 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.[14] 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.[15] 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

[14] Up. isto, 88–91.
[15] 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.[16] 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 potvrdan 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.[17] 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.[18]

---

[16] Up. Steve Sweeney-Turner, Speaking without Tongues, *The Musical Times*, Vol. 136, Musical Times Publication Ltd, April 1995, 185.
[17] Up. Filip Filipović, Beleške o Džonu Kejdžu, u: *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, (priredili Miša Savić i Filip Filipović), Beograd, Radionica SIC, xiii.
[18] 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“[19] 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.[20] 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'.“[21] Iako ova rečenica na prvi pogled možda zvuči paradoksalno, kao i mnogobrojne rečenice predstavnika dekonstrukcije,[22] ona upravo govori o tome da istorijsko-stilski procesi u muzici funkcionišu na dekonstruktivistički način, jer

[19] Mirjana Veselinović-Hofman, Muzika i dekonstrukcija (zapis na marginama Deridine teorije), u: *Izuzetnost i sapostojanje*, (ur. Miško Šuvaković), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 11.
[20] Up. isto, 12.
[21] Isto, 12.
[22] „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.[23] 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 nastaće nova hijerarhija koja je uspostavljena preokretanjem prethodne.[24] 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."[25] 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

[23] Up. Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti (prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima)*, Beograd, Prosveta, 1968, 29.
[24] Up. Mirjana Veselinović-Hofman, Muzika i dekonstrukcija(zapis na marginama Deridine teorije), nav. delo, 14.
[25] 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.[26] 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,[27] 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.[28] 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

[26] 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.).

[27] 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.

[28] 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."[29] 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",[30] 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."[31] 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

[29] Isto, 47.
[30] Isto.
[31] Isto.

između ličnog doprinosa i nečijeg tuđeg rada postaje zamagljena".[32] 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.[33] Ono čime se Zaher služi pri ovim interpretacijama jesu intermuzičke konfrontacije, tj. odnosi između tekstova, o kojima piše Miško Šuvaković. Ovakva postavka dela odgovara zamislima 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".[34] 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.[35] 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 partiturom, 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

[32] Isto, 49.
[33] Up. isto, 50.
[34] Isto, 50.
[35] Up. isto, 52.

opipljivom".[36] 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".[37] Ako muzičko delo tumačimo kao lanac tekstova koji prolaze kroz to delo, onda svako muzičko delo može dobiti status otvorenog muzičkog dela,[38] 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 objekt u mreži interpretacija, što znači da je umetničko delo takođe i „naše znanje istorije umetnosti, kulture, filozofije, društvenih naddeterminacija i modusa percepcije".[39] Time umetnost, po tumačenju Dantoa, postaje interpretacija, odnosno, umetničko delo je ono što je interpretacijom od njega načinjeno, delo ne postoji bez interpretacije.[40] 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

[36] Isto, 54.
[37] Isto.
[38] 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.
[39] Miško Šuvaković, Izuzetnost i sapostojanje: Gesamtkunstwerk, intertekstualno i pojam razlike, u: *Izuzetnost i sapostojanje* (ur. Miško Šuvaković), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 30.
[40] 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."[41] Dakle, umetničko ili muzičko delo je uvek posredovano tekstovima koji su oko njega, a time i unutar njega, jer je diskurs „konstituent umetničkog dela".[42]

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".[43] 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.[44]

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,[45] 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 Krims. U svom eseju pod nazivom *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi*, Krims, 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,

---

[41] Isto.
[42] Isto.
[43] Miško Šuvaković, Izuzetnost i sapostojanje: Gesamtkunstwerk, intertekstualno i pojam razlike, nav. delo, 37.
[44] Isto.
[45] 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".[46] 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"[47], 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 svojevrsni 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[48] 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

[46] Adam Krims, *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (3)*, nav. delo, 60.
[47] Adam Krims, *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (1)*, nav. delo, 108.
[48] 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,[1] 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.[2] 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

---

[1] Instrumentalni teatar *Istar* nastao je 2011. godine, u okviru doktorskog umetničkog projekta Ivana Brkljačića.

[2] 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://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

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". Maurisio Kagel posvetio se komponovanju ovog žanra tokom čitavog života, ispoljavajući u tim kompozicijama različite odnose prema muzičko-teatarskoj formi.[3]

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.[4] Pored toga, njegove kompozicije koje ne pripadaju domenu primenjene muzike, već svojim nazivima upućuju na postojanje vanmuzičkih ideja ili koncepata kojima su profilisane.[5] Kako i sam u svojoj teorijskoj studiji napominje,[6] do realizacije instrumentalnog teatra *Istar* došlo se procesom koji je obuhvatao osvešćivanje nekoliko faza koje su bile ključne na putu do ovog ostvarenja.[7] 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

[3] 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.

[4] U pitanju je film *Ustanička ulica* u režiji Miroslava Terzića. Preuzeto sa sajta Ivana Brkljačića: http://www.ivanbrkljacic.com

[5] „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, „Otkucaji davno zaboravljenog sata" za simfonijski orkestar itd.

[6] Teorijska studija je rađena u okviru doktorskog umetničkog projekta na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, pod mentorstvom red. prof. Srđana Hofmana.

[7] Up. Ivan Brkljačić, nav. delo, 8.

instrumentalista",[8] „predstavljanjem svoje muzike u netipičnim ambijentima",[9] „značenju muzike"[10] i „ostvarivanju različitih oblika komunikacije uz pomoć muzike".[11] 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.[12]

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".[13] 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".[14] 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".[15] 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

[8] Isto.
[9] Isto.
[10] Isto.
[11] Isto.
[12] Isto.
[13] 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.
[14] Isto.
[15] 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)".[16] 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 udaraljkama,[17] 4 prve violine, 3 druge violine, 3 viole, 2 violončela i jednog kontrabasa. Likovi ove dramske radnje, kako objašnjava

[16] Isto, 9.

[17] U sastav ostalih udaračkih 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.[18] 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.[19]

Ime *Istar* ima simbolička značenja. Kao naziv kompozicije, izveden je iz reči **I**n**ST**rumentalni i **T**eat**AR**. 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.[20] 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".[21] Konačno, **Istar** je i naziv klarineta koji je glavni lik ovog

[18] 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.
[19] Up. Ivan Brkljačić, nav. delo, 9.
[20] Isto.
[21] 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 McMelanholik** 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. Jedini ženski 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 zasmejavanju 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.[22]

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

[22] Up. isto, 10–13.

opisa likova u kome kompozitor na šaljiv, metaforički način objašnjava njihove osobine,[23] 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 klastere. 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.[24] 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

[23] Isto.
[24] 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 virtuozno 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 virtuoznim instrumentom. Takođe, ovaj materijal ukazuje na njegovu želju da se dokaže i popne do samog društvenog i umetničkog vrha.[25]

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

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).[27]

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.[28]

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

[25] Up. isto, 14–15.
[26] Up. isto, 15–16.
[27] Up. isto, 16.
[28] Up. isto, 18.

„kada na sebe stavi životinjske rogove i krene da lupa po sebi, kao po šupljim tikvama".[29] 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 zaoštrava 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".[30] 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 intrumenata 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

[29] Isto, 12.
[30] 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.[31] 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.[32] 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,

---

[31] Up. isto, 18.

[32] 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, 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",[33] 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[34] – 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 svojevrstan znak, te je u krajnjoj liniji upućen samo onome ko ga prepoznaje".[35] Materijal koji se unosi u novi kontekst na taj način postaje označitelj svog primarnog kontesta u novom kontekstu.

---

[33] Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 136.
[34] Up. isto, 21–27.
[35] 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 svojevrstan 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".[36] 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 fortisimo 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

[36] 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 *Veeelika 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 *Veeelika Jelenče*. Autocitat je ritmički, metrički i melodijski izmenjen, ali prepoznatljiv kao fragment iz dvanaestog i trinaestog takta *Veeelike 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 *Veeelike 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. Osma scena opet donosi kratke motive u deonici marimbe, koji se povezuju sa *Veeelikom Jelenče*. Naime, posle velikih triola koje zazvuče u partu marimbe, pojavljuje se jednotaktni motiv, koji je ritmički i dinamički augmentiran fragment iz *Allegretto* odseka *Veeelike 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 *Veeelike 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 usemplovani 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 *Veeelike 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 *Veeelike Jelenče* (taktovi 91–117), sa dodatim tonovima u deonici leve ruke. Treći odsek obuhvata novi autocitat, od takta 48 do takta 62 u *Veeelikoj 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 *Veeelika 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".[37] Iste godine nastale su kompozicije *Veeelika 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 pariture, 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".[38] Međutim, pošto su ove kompozicije realizovane kao muzički zaokružene celine i plasirane kao samostalne

[37] Zorica Kojić, nav. delo.
[38] 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 preznačuju, 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 novoostvarena 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."[39] 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.

[39] 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 svojevrsnu solističku kadencu kojom slušaocu potvrđuje svoju dramaturšku važnost za ukupnu formu, tj. dramski sadržaj kompozicije".[40] 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 produkovati 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".[41] 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

[40] Ivan Brkljačić, *Istar...* ,nav. delo, 19.
[41] 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.[42]

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."[43] 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",[44] 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,

[42] Na primer, Brkljačić je izjavio kako planira da komponuje novo delo po materijalu koji donosi **Eleganza nuova**.
[43] Ivan Brkljačić, *Istar...*, nav. delo, 11–12.
[44] 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.[45] 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",[46] 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,[47] 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

[45] Up. isto, 21.
[46] Isto, 22.
[47] 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 Belefu, 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*[48] 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".[49] 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".[50] Ova pojava, koja se uspostavlja kao tendencija tokom postmodernističkog razdoblja, umnogome je omogućena dekonstruktivističkom delatnošću i njenom intervencijom u polja umetnosti i muzike.

[48] 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.

[49] Isto, 289.

[50] Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, nav. delo, 151.

5. UMESTO 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'".[1] 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.[2] 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,[3] 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"[4] 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

[1] Žak Derida, *Pismo japanskom prijatelju*, nav. delo, 214.
[2] O vezi između invencije i dekonstrukcije videti prvo poglavlje ovog rada, posebno strane broj 4 i 5.
[3] Više o tome u: Adam Krims, *Prilagođavanje dekonstrukcije muzičkoj analizi (3)*, nav. delo, 60–63.
[4] 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.[5] 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“.[6] 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“.[7] Razlog za to može biti taj da je struja dekonstruktivne misli, zbog svoje široke upotrebe, postala nerazdvojni deo nekih

[5] Up. isto, 20.
[6] Isto,14.
[7] 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. Svojim 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.[8] 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 dramatizovali 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 proizišli iz konvencija, pa metaforički sugerišu značenja koja proizvode dramski tekst. Scenski tekst je proizišao 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 ulozi 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

[8] Up. Novica Milić, nav. delo, 38.

postojale u prethodnim stilovima.[9] 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.

[9] 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 Nebrasca 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 Kamug, 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 zasnivanju 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
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 dekonstukcije 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

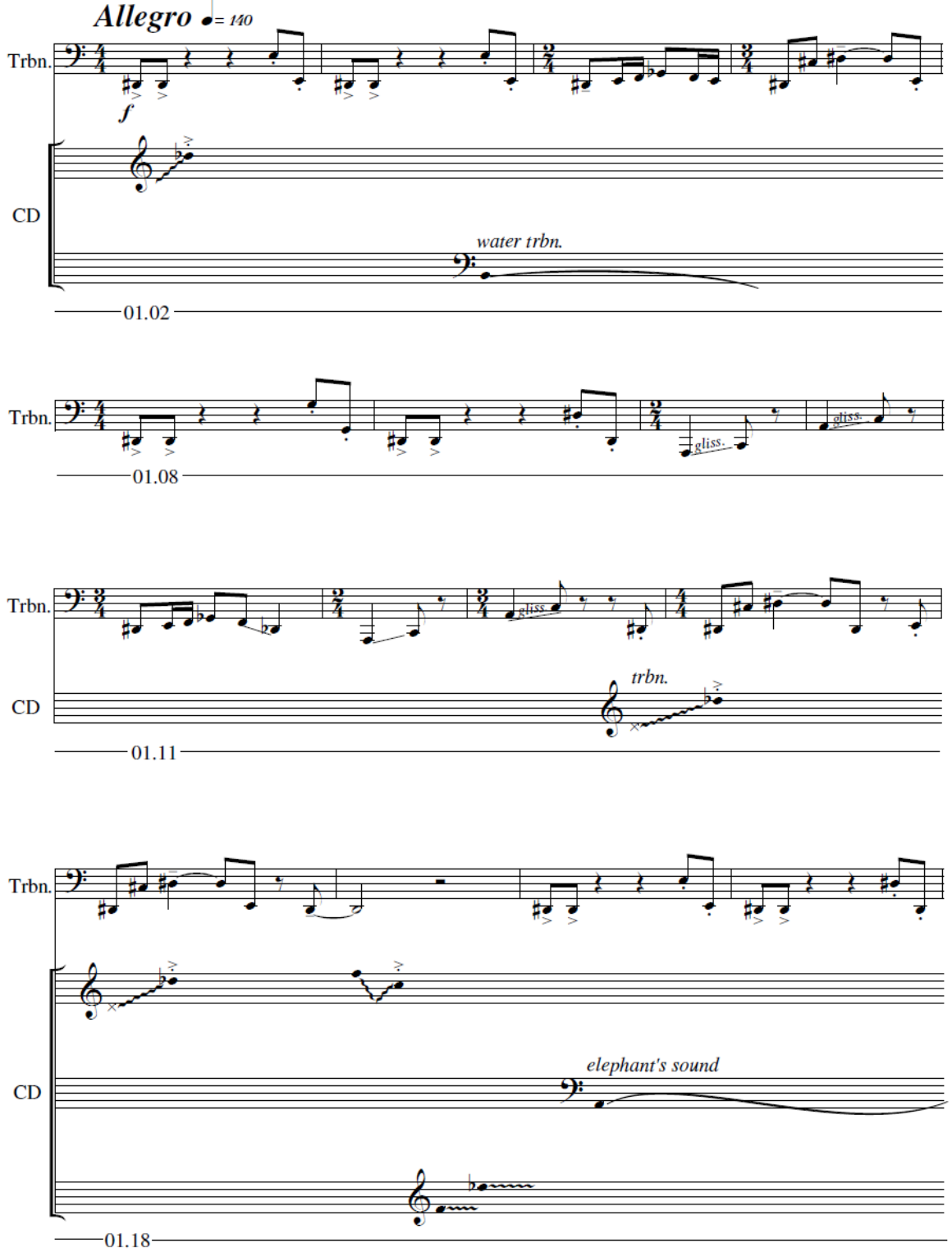
Romčević, Branko, Vuković, Stevan, Dekonstrukcija – rasklapanje konteksta, *časopis za književnost i kulturu Reč*, br. 51, Beograd, 1998, 69.
Subotnik, Rose Rosengard, *Deconstructive variations: Music and reason in western society*, London, Minneapolis, 1996.
Subotnik, Rose Rosengard, *Developing Variations, 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, Факулет музичке уметности, 1997, 11–17.
Veselinović-Hofman, Mirjana, „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.
Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура* , 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, Факулет 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“, u: *Glas i pismo – Žak Derida u odjecima*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005, 81–89.
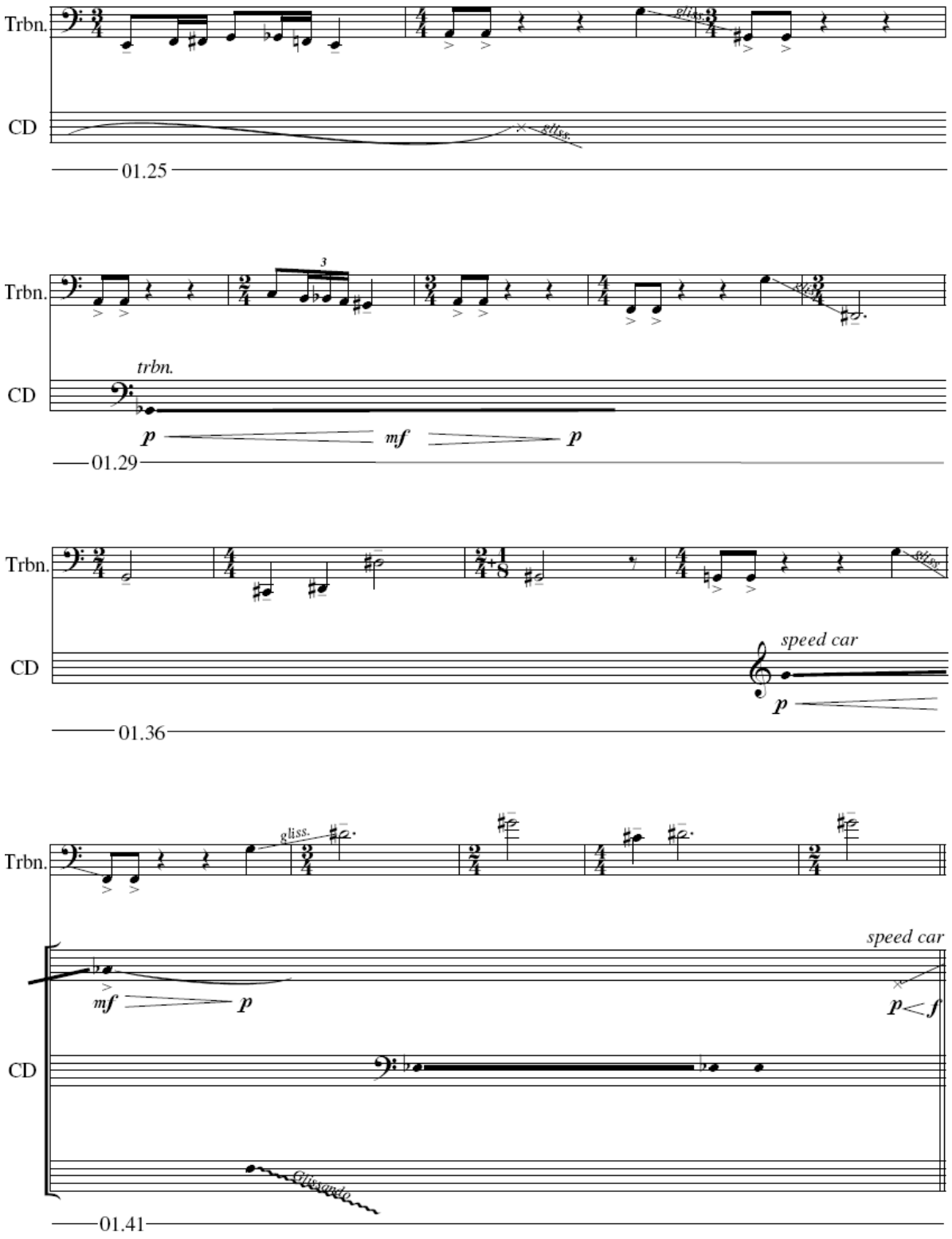
Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza (Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture)*, Beograd, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010, 450–474.
Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 172–175.
Internet stranica Ivana Brkljačića http://ivanbrkljacic.com/, pristupljeno 12.08.2014.

1. PRILOG

Primer 1
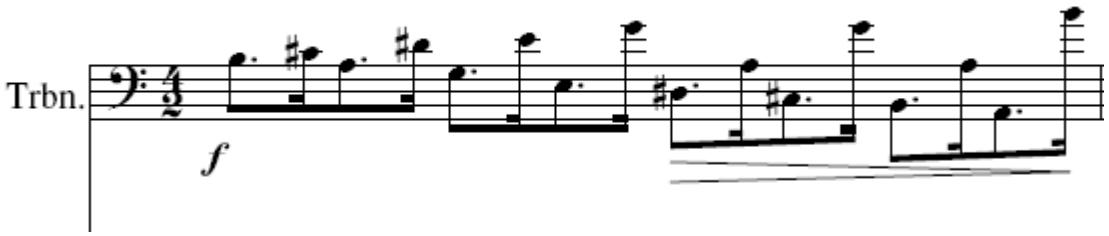
Ivan Brkljačić, *Žuti Santa*, *Allegro* odsek.




Trbn.
CD
gliss.
01.25
trbn.
p
mf
p
01.29
speed car
01.36
gliss.
speed car
mf
p
p<f
Glissando
01.41
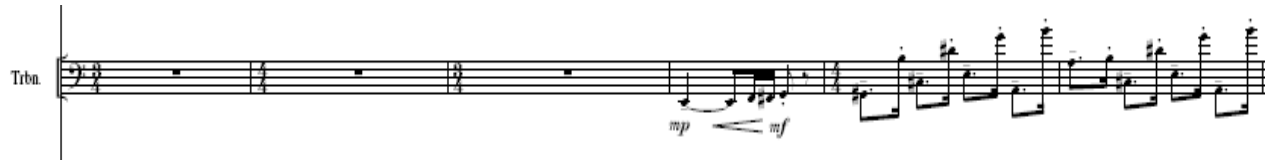
Primer 2

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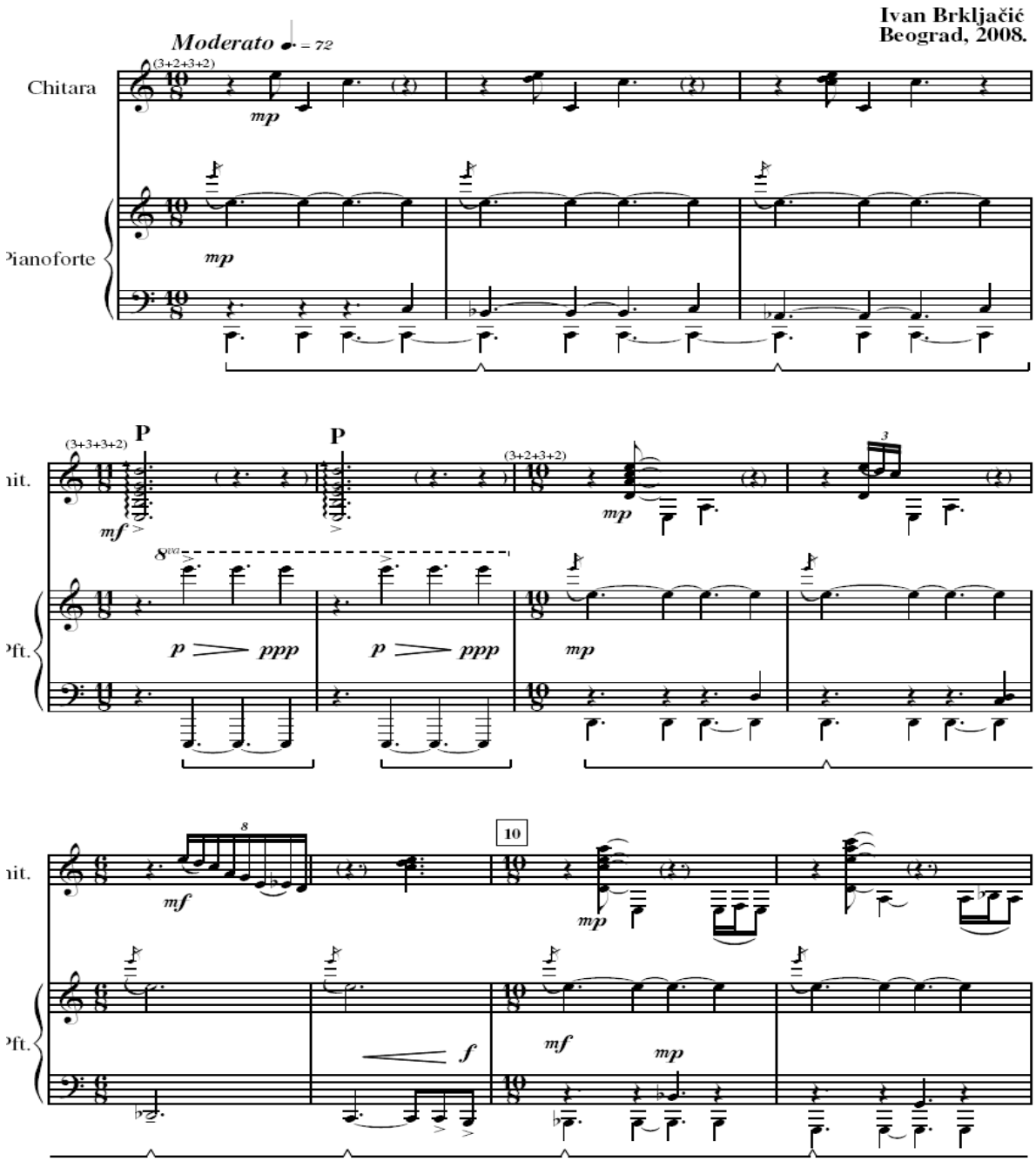


Primer 2a
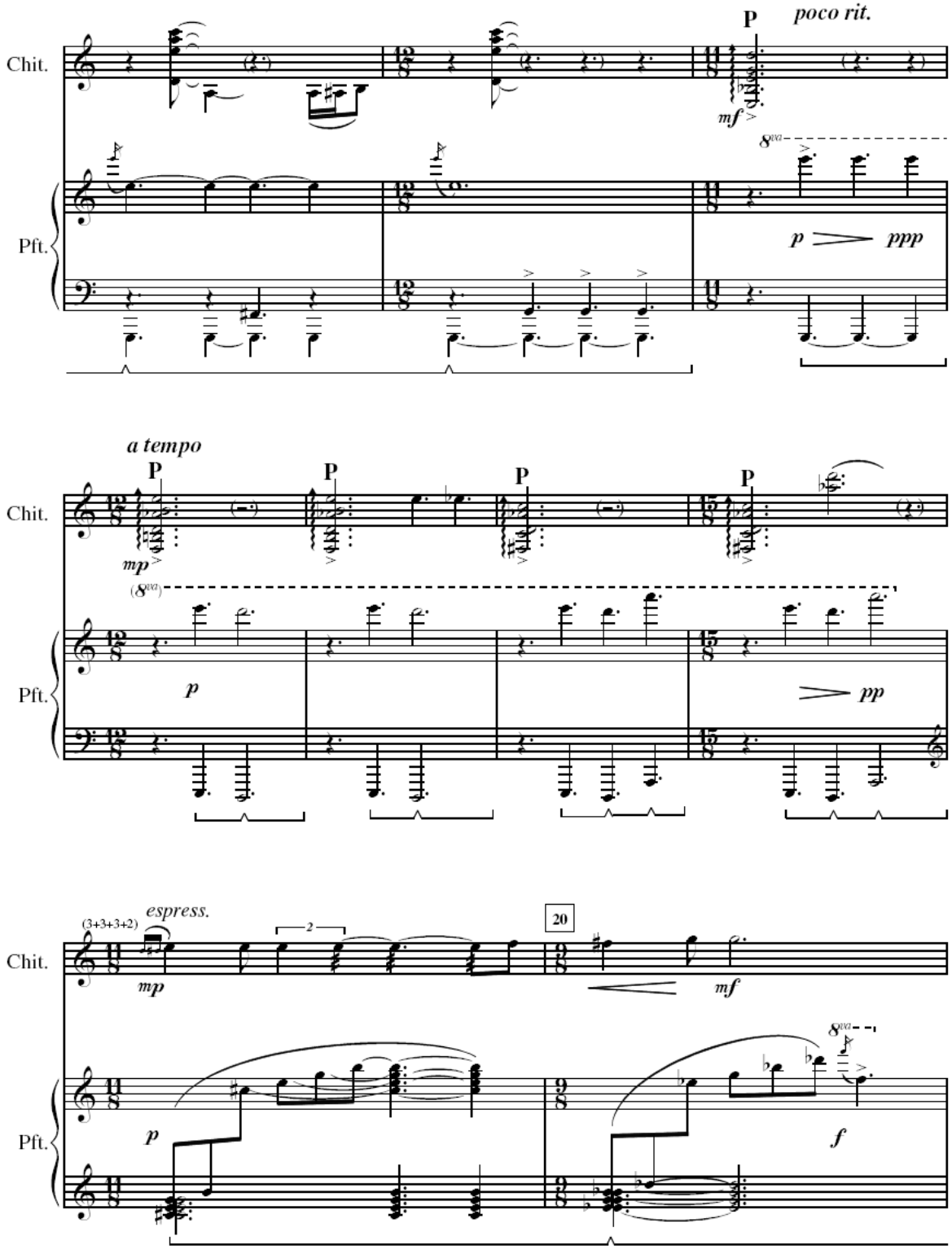
Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 20, Marinadi 4, partiturna oznaka U2, *Meno mosso*.
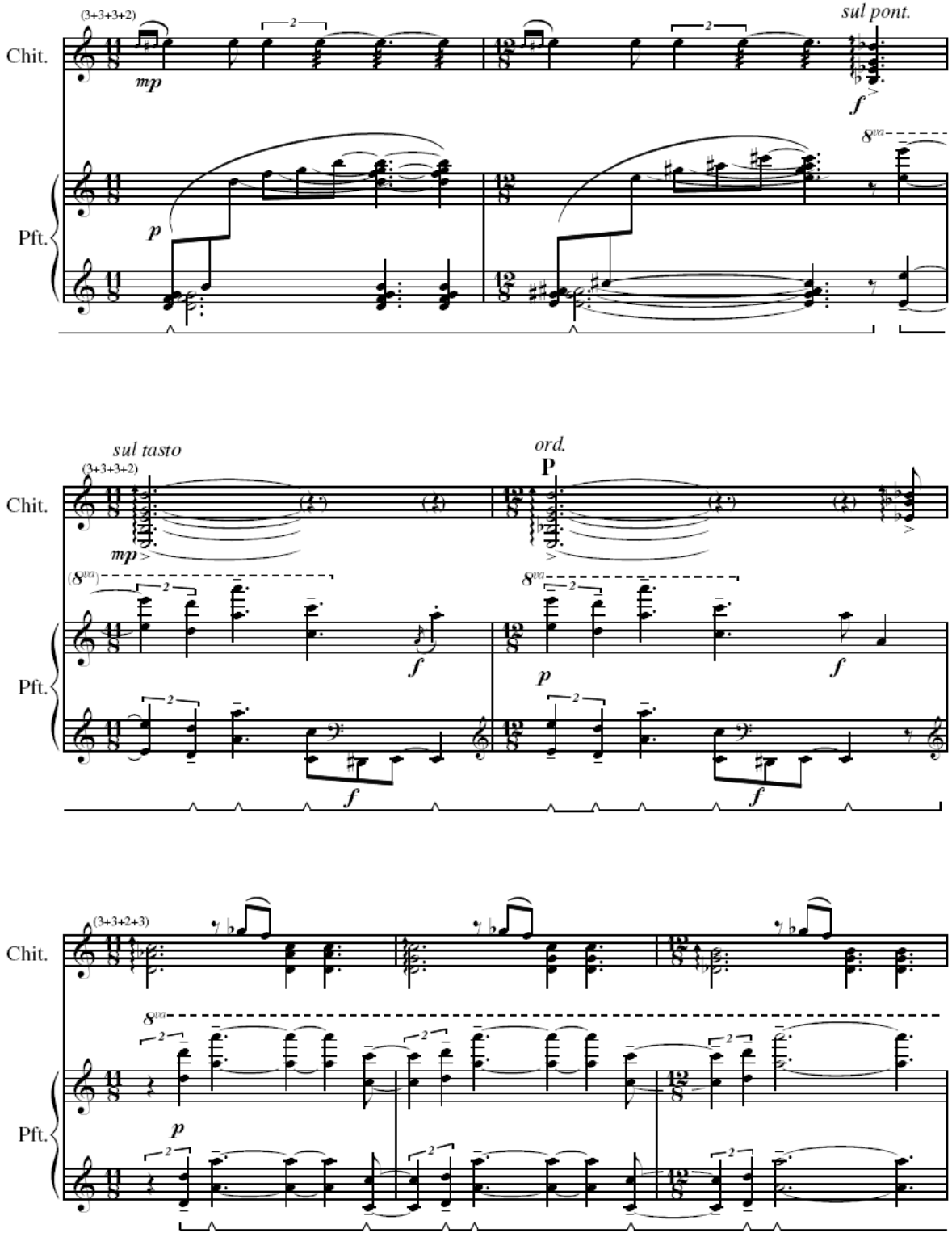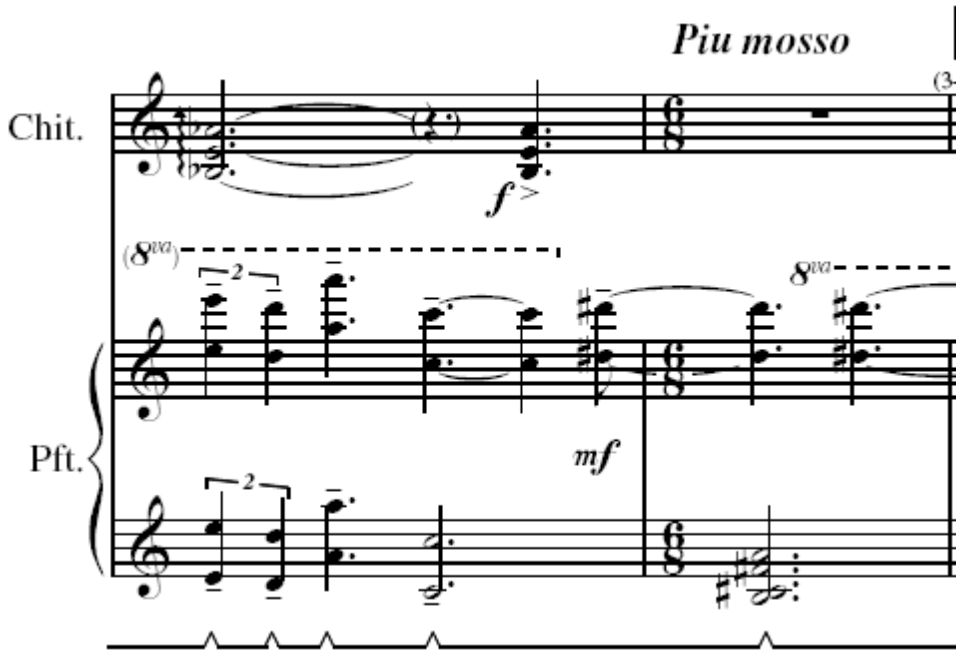


Primer 3

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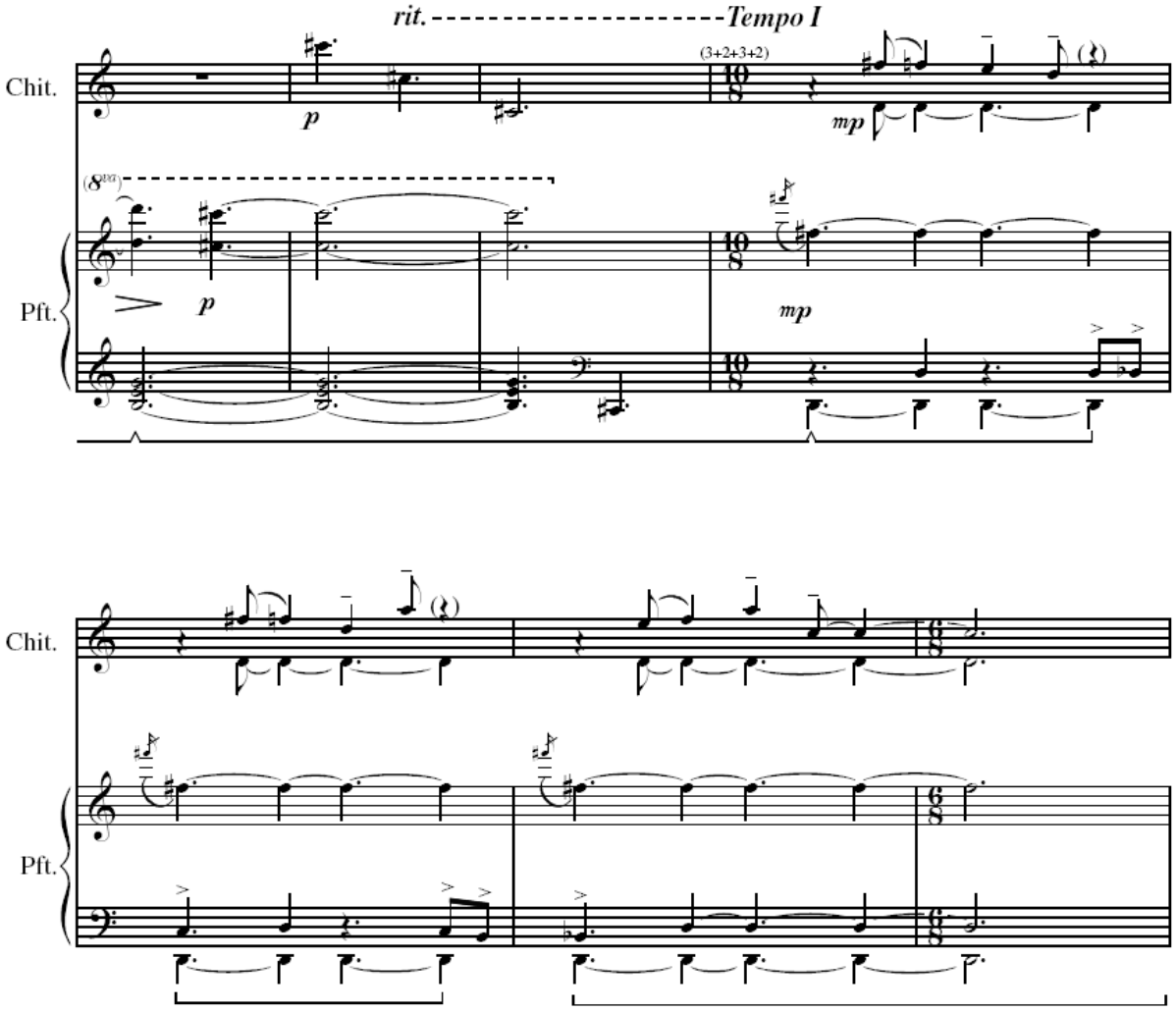



Chit.
Pft.
P
poco rit.
mf
8va
p
ppp
a tempo
mp
(8va)
pp
(3+3+3+2)
espress.
mp
20
mf
f

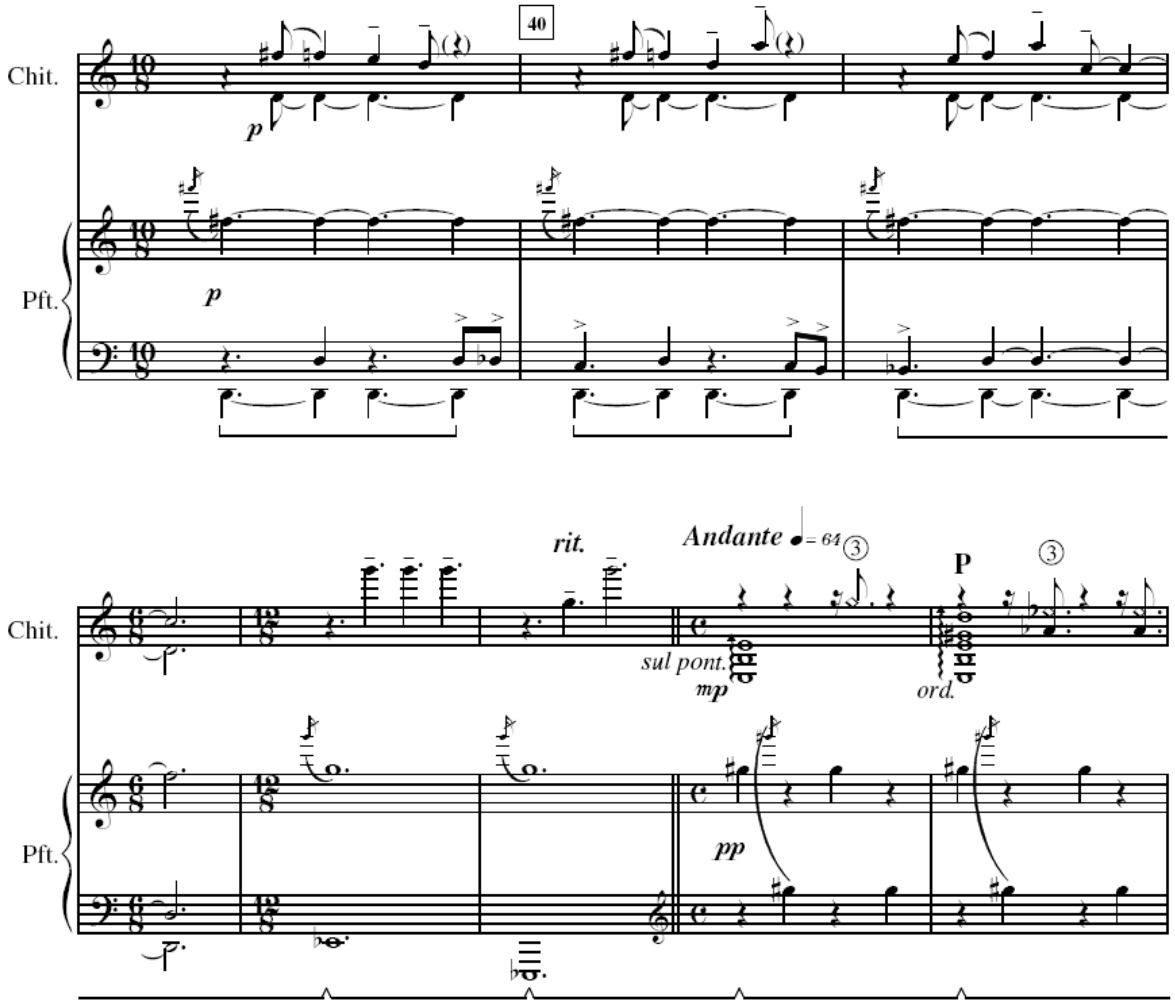

(3+3+3+2)
Chit.
mp
sul pont.
f
8va
Pft.
p
sul tasto
ord.
P
(3+3+2+3)


Piu mosso
Chit.
Pft.
f
mf
8va
(8va)

Primer 4

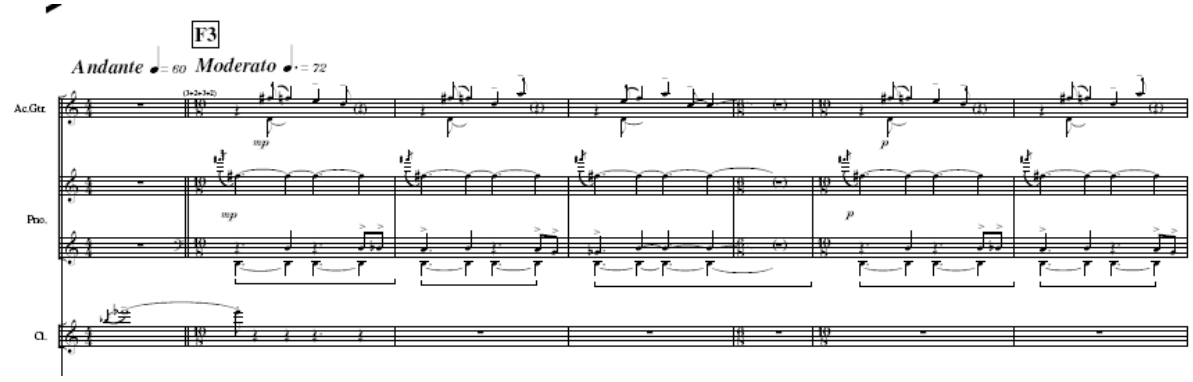
Ivan Brkljačić, *Ma-Ri-Na-Da*, t. 35–42, *Tempo I* (*Moderato)*.
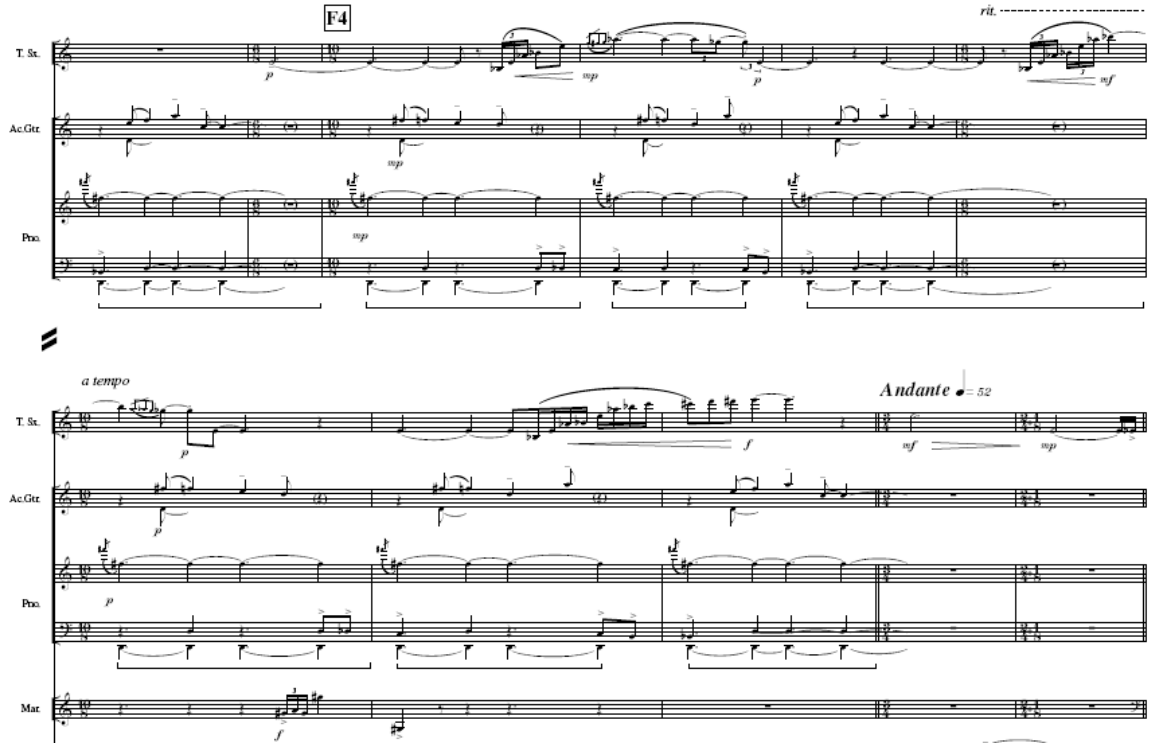




Primer 4a
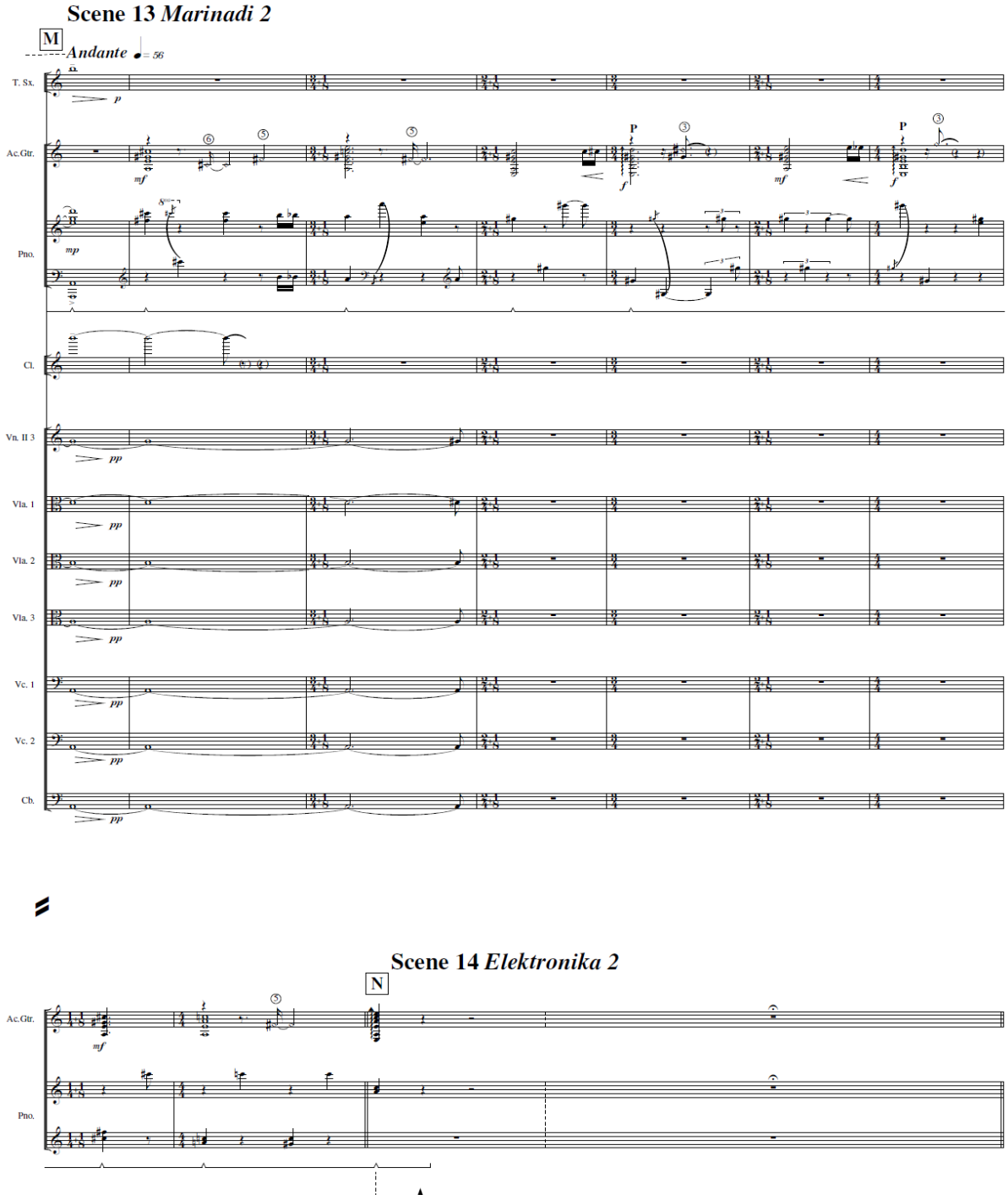
Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 6, Marinadi 1, partiturna oznaka F3, *Moderato*.




F4
rit.
T. St.
Ac.Gtr.
Pno.
a tempo
Andante
Mar.
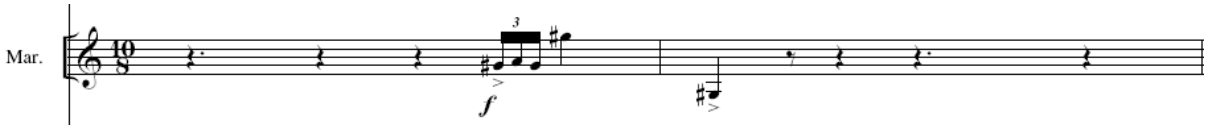
Primer 5

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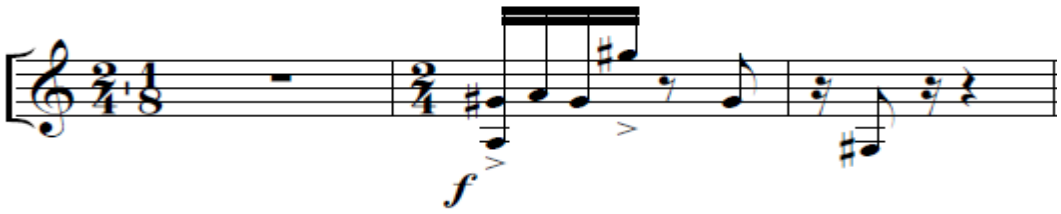


Primer 6

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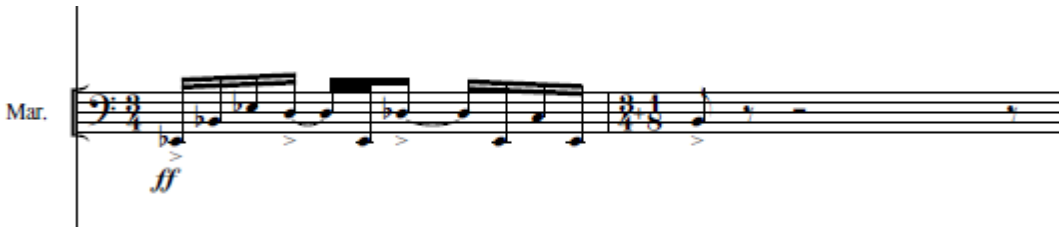


Primer 6a

Ivan Brkljačić, *Veeelika Jelenče*, *Allegretto, poco infantile per far ridere*, t. 11–13.
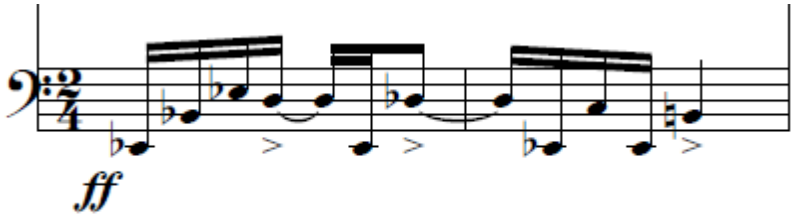


Primer 7

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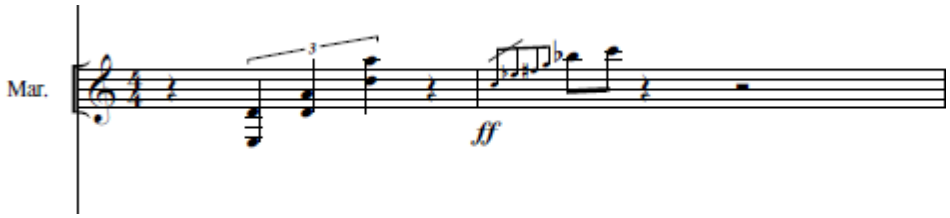


Primer 7a

Ivan Brkljačić, *Veeelika Jelenče*, *Allegretto, poco infantile per far ridere*, t. 8–9.
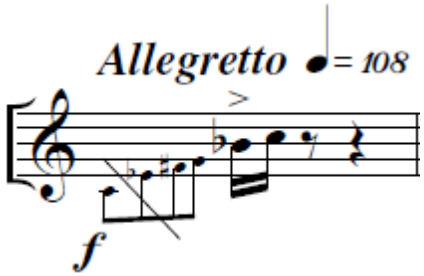


Primer 8: Ivan Brkljačić, *Istar*, Scene 8, Tužni McMelanholik, partiturna oznaka H1, *Lento – accel. poco a poco*.



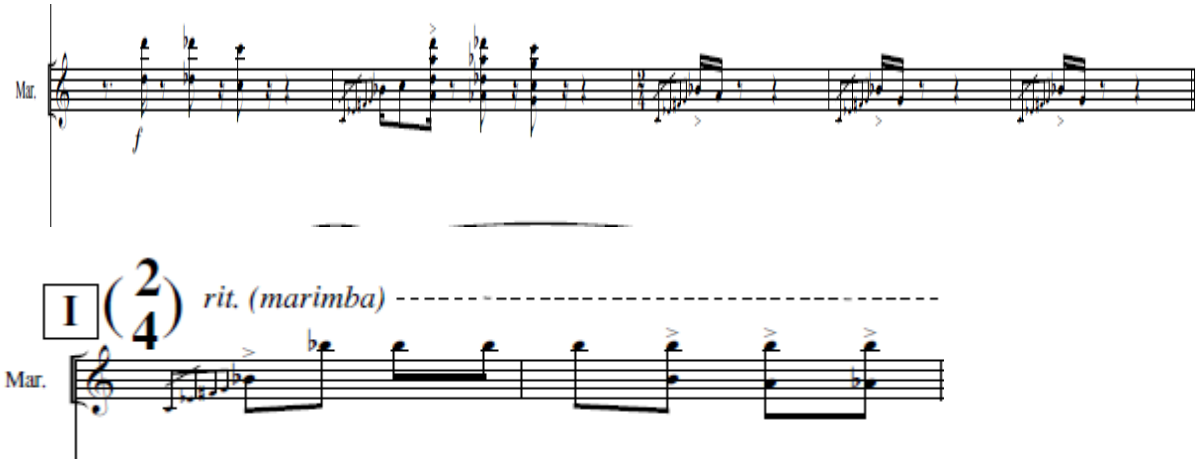
Primer 8a

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



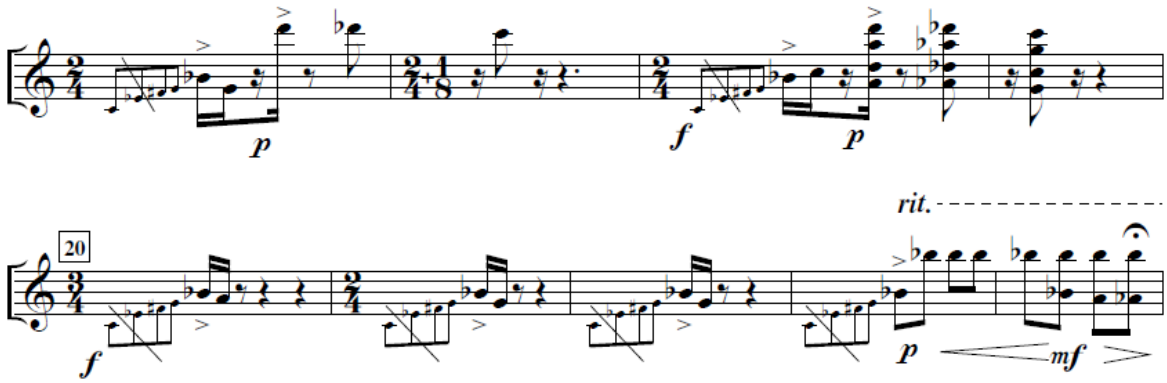
Primer 9

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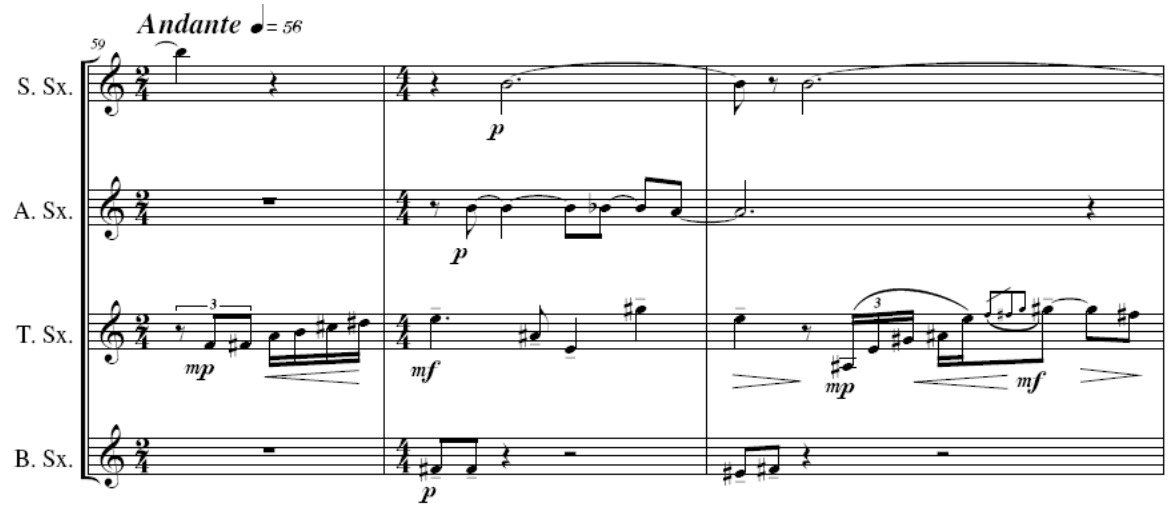


Primer 9a

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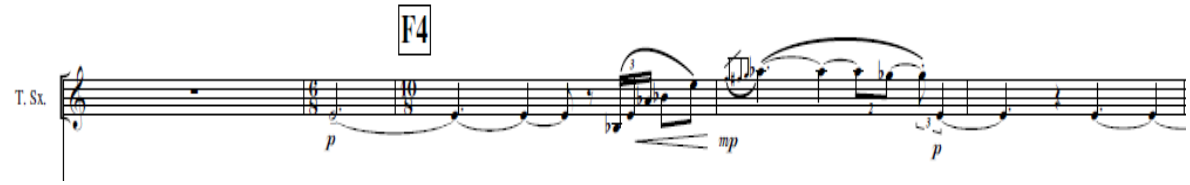


Primer 10

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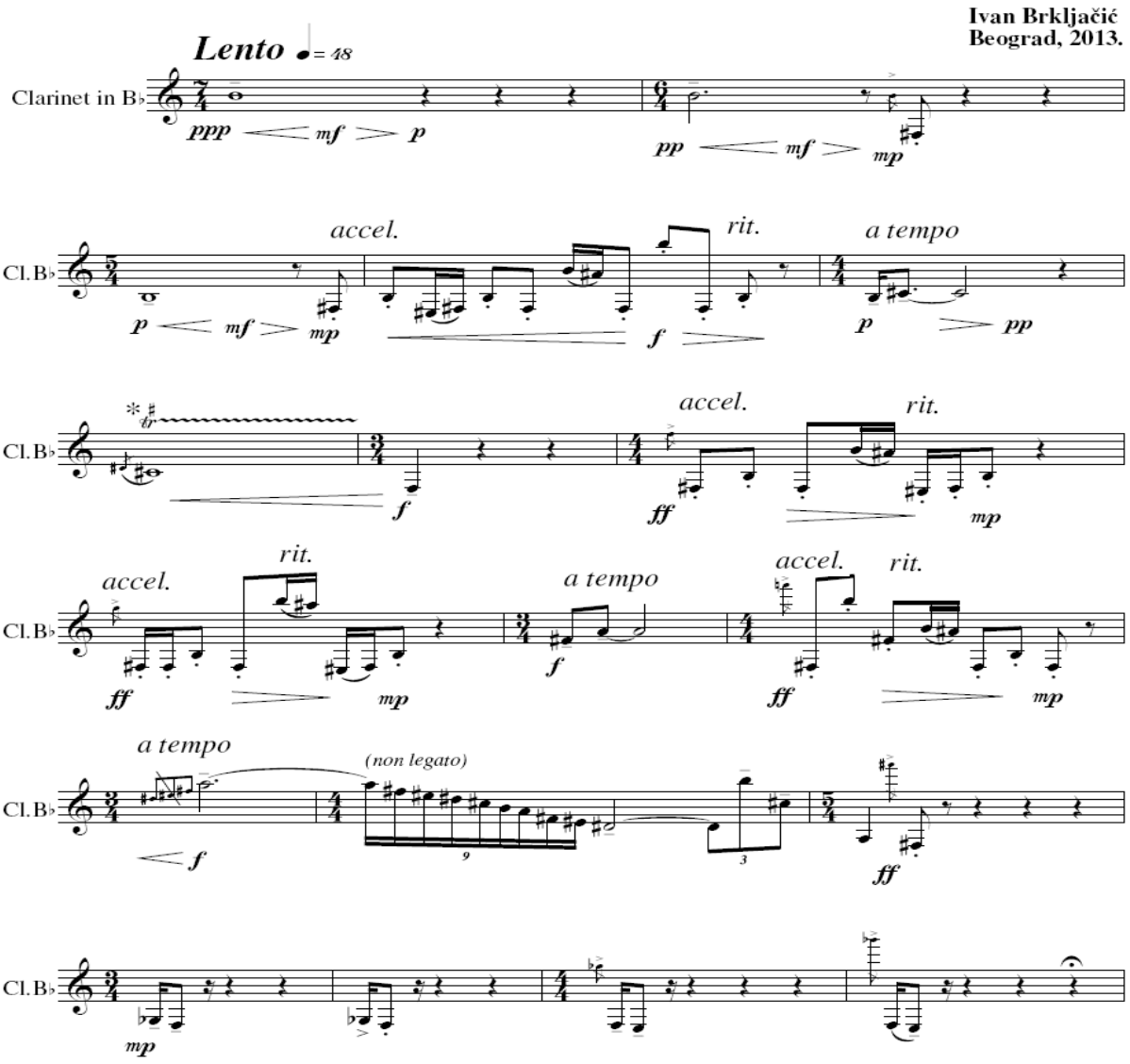


Primer 10a

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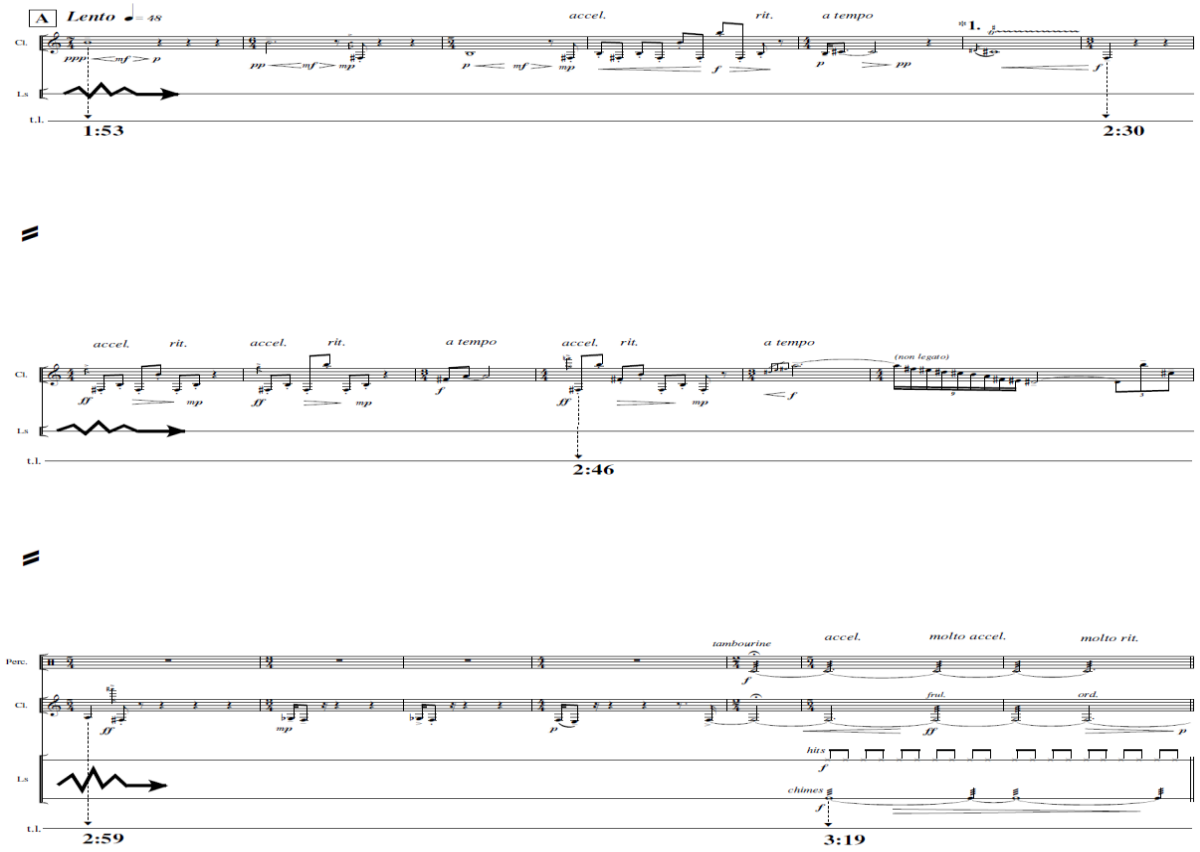


Primer 11

Ivan Brkljačić, *Mali Istar*, *Lento*, t. 1–17.



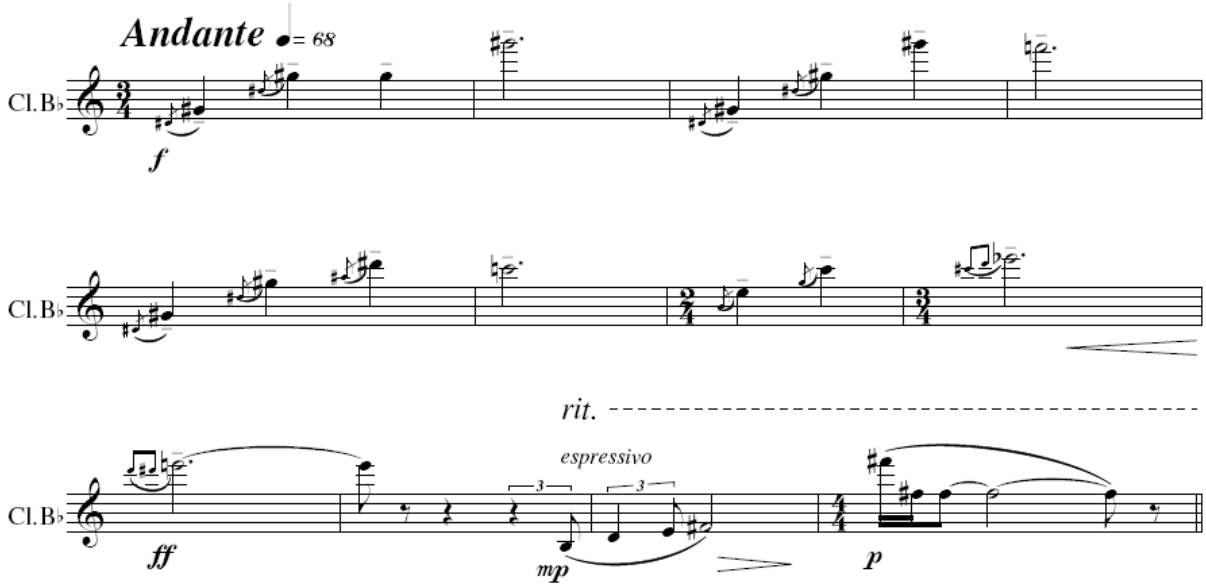
Primer 11a

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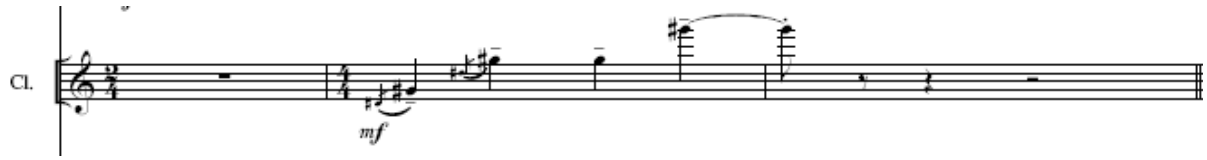


Primer 12

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



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.

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – СТУДЕНТСКИ РАДОВИ – МАСТЕР РАД

Милош Маринковић

Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ

(Од Југославенске музичке трибине, преко Трибине музичког стваралаштва Југославије, до Глазбене трибине Опатија/Међународне глазбене трибине и Међународне трибине композитора)

Београд, 2018.

Садржај

Реч аутора / 797

1. Увод / 799

2. Шездесете године / 802
2.1. Музички бијенале Загреб – почетни корак ка Југославенској музичкој трибини / 802
2.2. Симпозијум „Нова музика и музичке интерпретације“ – корак ближе Југославенској музичкој трибини / 807
2.3. Југославенска музичка трибина – циљ до којег се стигло или тек почетак? / 809

3. Седамдесете године / 815
3.1. Од федералног до ‚конфедералног‘ уређења СФРЈ / 815
3.2. Дуализам Југославенске музичке трибине над продором Устава у културно-уметнички животУметничко-социолошке трибине: од Југославенске музичке трибине до Трибине музичког стваралаштва Југославије / 820

4. Осамдесете године / 830
4.1. Рецесија југословенског културног идентитета / 830
4.2. Трибина музичког стваралаштва Југославије: огледало југословенске кризе и светла тачка културно-музичког живота / 833

5. Деведесете године / 837
5.1. Распад СФРЈ – нестајање југословенског културног простора / 837
5.2. Последње југословенско окупљање у Опатији: Двадесетседма Трибина музичког стваралаштва Југославије / 842
5.3. Двадесетосма или прва опатијска Трибина? Од Глазбене трибине Опатија до Међународне глазбене трибине / 844
5.4. Међународна трибина композитора у Србији као резултат нових перспектива / 850

6. Уместо закључка / 860

7. Прилог / 864

8. Литература / 871

Индекс имена / 878

Summary / 885

Белешка о аутору / Note on the author / 887

Реч аутора

После завршетка семинарског рада *Утицај концепта Музичког бијенала Загреб на генезу Југославенске музичке трибине у Опатији*, писаног под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, јавила се замисао о подробнијем истраживању фестивалских пројеката, што је резултирало овим мастер радом, рађеним такође под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, школске 2015/2016. године. На Катедри за музикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду, рад је 15. септембра 2016. године одбрањен са највишом оценом (10).

При изради мастер рада био сам подстакнут размишљањима о повезаности музичког живота (конкретно фестивалског представљања нове музике) са друштвено-политичком ситуацијом, најпре у СФРЈ, а касније у двема независним државама које настају распадом земље. У раду је већина закључака поткрепљена увидом у правне акте и тумачењем истих, као и анализом изворне архивске грађе београдских и загребачких историјских и музичких архива. Овакав методолошки приступ условио је припадност текста историјском дискурсу.

Будући да се фестивал Југославенска музичка трибина/Трибина музичког стваралаштва Југославије, а касније Глазбена трибина Опатија/Међународна глазбена трибина одржава(о) у Опатији (Република Хрватска), хрватске библиотеке и архиви несумњиво поседују највише материјала везаних за ове догађаје, те је пут у Загреб (у два наврата) био неопходан корак у реализацији рада. Овом приликом бих се захвалио Факултету музичке уметности, како на пруженој могућности да мој мастер рад овим електронским издањем стекне ширу читалачку публику, тако и на финансијској помоћи приликом организовања путовања у Загреб. Велику захвалност дугујем запосленима у Хрватском друштву складатеља и Кантусу д.о.о. (Cantus d.o.o, идавачка кућа ХДС-а), који су ми пружили на увид целокупан архивски фонд о поменутим фестивалима. Такође, огромну захвалност дугујем хрватским музиколозима Андрији Томашеку и Еви Седак,

са којима сам имао част да разговарам и добијем драгоцене информације и податке везане за ове догађаје. Подједнако велику захвалност изражавам композиторки Ивани Стефановић која ми је дала корисне сугестије, као и запосленима у Удружењу композитора Србије на издавању архивских докумената везаних за Међународну трибину композитора.

Ипак, највећу захвалност дугујем својој менторки, проф. др Драгани Стојановић-Новичић, јер ми је током дугих разговора о теми увек давала подстицајне савете, примедбе и нове идеје, без којих се моје замисли засигурно не би реализовале на овакав начин.

1. УВОД

„Откако смо постали конфедерација, односно од 1974. године [југословенски музички простор] се сасвим истањио и свео се, практично, на Трибину у Опатији. Питање је да ли ће и она опстати?!“[1]

Главни предмет истраживања у овом раду јесте однос друштвеног догађаја (фестивала) и социјалног/политичког устројства у контексту политичких превирања у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији, а потом у Републици Хрватској (која је постала независна) и Републици Србији (тада у саставу Савезне Републике Југославије). Биће објашњена генеза фестивала Југославенска музичка трибина/Трибина музичког стваралаштва Југославије,[2] хронолошки ће се сагледати њена важна улога у југословенском културно-музичком животу, те како се, по гашењу овог фестивала, посезало за установљавањем нових манифестација које су на одређени начин представљале континуитет у односу на југословенску Трибину.

Збивања с крајем осамдесетих година па надаље, а нарочито у периоду између 1990. и 1995. године, сведоче о високој етатизацији културно-уметничког живота у СФРЈ, односно у њеним конститутивним републикама, касније независним државама. Распадом југословенске федерације Трибина музичког стваралаштва Југославије престала је да постоји под тим именом. Међутим, уколико је, с једне стране, овај фестивал одражавао слом некадашње државе, с друге стране, пружио је нове перспективе које се вероватно у друкчијим друштвено-политичким условима никада не би реализовале. Пре свега, мисли се на оснивање Међународне трибине композитора у Србији 1992. године, као својеврсног пандана Трибини музичког стваралаштва Југославије (која је у том тренутку, сходно политичким приликама, већ носила нови назив – Глазбена трибина Опатија). У раду се, дакле, трага за фестивалским

[1] Милош Јевтић, *Говор музике – разговори са Рајком Максимовићем,* Београд, Београдска књига, 2008, 39.

[2] Године 1978. мења се назив манифестације, али у раду ће се користити оба назива у зависности од године о којој је реч.

представљањем нове музике најпре у вишенационалној Југославији, а затим, у битно измењеним друштвеним констелацијама, у оквиру два њена дела – Републике Хрватске и Републике Србије.

Анализом правних аката, у раду се хронолошки сагледава рефлекс политичких промена на културно-уметнички живот, при чему доминира преглед дешавања у Србији, Хрватској и Словенији, али се не запостављају ни остале југословенске републике. Оснивање Југославенске музичке трибине представиће се у контексту космополитизације југословенског друштва шездесетих година двадесетог века, а као први и главни ‚иницијатор' њеног настанка тумачи се фестивал Музички бијенале Загреб (Muzički biennale Zagreb), утемељен 1961. Делатност Трибине у наредној деценији сагледава се са аспекта радикалних уставних промена (Устав СФРЈ, 1974). У овом поглављу акценат ће бити дат излагањима југословенских критичара у оквиру научних трибина, чији говори имплицирају нове друштвено-политичке околности. Током ових поглавља неће бити запостављена ни друга страна Трибине, односно настојање организатора да се ни на који начин не угрози југословенски културни плурализам. У поглављу у којем се прате дешавања на Трибини осамдесетих година, подвлачи се утицај растуће економске кризе и појава национализма који продубљују већ ослабљени друштвени систем. Уз потпуно девастирање југословенског културног простора деведесетих година, поставља се питање да ли је упркос великом друштвеном слому, односно грађанском рату који уништава све међусобне, па и културалне споне, ипак могуће говорити о континуитету представљања савремене/нове музике. Ако је континуитет ненарушен, следеће питање се односи на механизме и инструменте остваривања таквог континуитета.

У тексту ће се, потом, успоставити релације на разини новоосноване Међународне трибине композитора у Србији и ‚хрватске' Трибине у Опатији која добија ново рухо и покушава на свој начин да одговори на новонасталу политичку ситуацију. Где су сличности, а где разилажења? Где је политички фактор тај који знатније/израженије утиче на профил манифестације? Како се понашају и како размишљају оснивачи фестивала, те које стратегије

имплементирају не би ли на адекватан начин одржали континуитет у промовисању националних музичких вредности. Којим се критеријумима организатори воде приликом селекције дела и формирања репертоара, односно, колико националне премисе утичу на профиле фестивала (Опатије пре грађанског рата, Опатије у току и после рата, Трибине у Србији, која се оснива док грађански рат још траје)? Хипотеза која се износи на почетку, а која ће анализом архивског материјала бити потврђена и постављена као теза овога рада, тиче се везе југословенског/хрватског и српског фестивала, а односи се на сагледавање (српске) Међународне трибине композитора као логичног ‚изданка', односно као својеврсне кулминације свих претходних догађања на некадашњој Трибини музичког стваралаштва Југославије, у знатној мери условљених дешавањима на политичкој сцени.

2. ШЕЗДЕСЕТЕ ГОДИНЕ[1]

2.1. Музички бијенале Загреб – почетни корак ка Југославенској музичкој трибини

У години када је Југославија потписала Конвенцију о међународној сарадњи у култури (1961), на њеним просторима одржан је први интернационални фестивал савремене музике – Музички бијенале Загреб. Одјекнувши позитивним критикама као изузетно моћно оруђе за демократизацију музике и културе нашег друштва, овај фестивал је уистину југословенској публици отворио хоризонте ка најновијој савременој европској и америчкој музици. Међутим, Бијенале је у исто време покренуо и једно другачије питање, а тицало се стриктно нас, односно југословенске музике – ‚где смо ту ми?'

Да се Југославија након Другог светског рата, а потом периода социјалистичког реализма дуго и споро опорављала, показало се и ове 1961. године када је музичка критика забележила следеће: „[D]ok je svijet krenuo dalje, putem nakon rata oslobođene i uzletjele misli, sve tamo do visina svojih avangardnih apstrakcija [...] mi nismo imali ni partitura, ni mehaničkih snimki – u nas se na Akademiji još uvijek [...] diskutiralo o dozvoljenosti tritonusa".[2] Међутим, иако се према помало преоштрој процени Милка Келемена (1924), оснивача Бијенала, „Jugoslavija nakon II svjetskog rata razvijala u potpunoj izolaciji, primitivizmu i provincijalizmu",[3] не треба занемарити чињеницу да су на пољима других уметности, а у одређеној мери и музике, већ озбиљно вршени експерименти који су излазили из оквира соцреалистичке доктрине. Функција Агитпропа – утемељена на идеолошком усмеравању културног живота – почела је да слаби, те су седму деценију обележиле године демократизације и либерализације југословенског друштва. Београд је почео да личи на било коју другу западну престоницу у Европи, док су се и остали југословенски градови

[1] Поглавље „Шездесете године" настало је према мом семинарском раду *Утицај концепта Музичког бијенала Загреб на генезу Југославенске музичке трибине у Опатији*, писаном у оквиру предмета Национална историја музике – савремена 2 под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, школске 2014/2015. године.

[2] Josip Kalafatović (ur), *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, Opatija, Mozaik, 1988, 10.

[3] Milko Kelemen, „Muzički biennale Zagreb, zašto?", u: Erika Krpan (ur), *Muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2011*, Zagreb, HDS, 2011, 9.

убрзано развијали.[4] У овом периоду евидентан је пораст уметничке продукције на шта су нарочито утицале тенденције попут отварања Октобарског салона 1960. године, Музеја савремене уметности 1961, Тријенала југословенске ликовне уметности исте године, те часописа *Уметност*, 1965. године.[5] Такође, узајамна гостовања домаћих музичких и ликовних уметника у иностранству и иностраних уметника у Југославији, омогућила су ефикасније интегрисање југословенске уметности у међународне уметничке токове. Но, ипак треба имати на уму да су шездесете године раздобље у којем су механизми комунистичке цензуре и репресије и даље присутни, пре свега у кинематографији и књижевности, нарочито онда када је тематика била критика друштва.[6]

За утемељење југословенског фестивала савремене музике, Загреб је представљао идеално место како због своје културно-уметничке климе, тако и због специфичне географске позиције. У европским оквирима Загреб је перципиран као део источног социјалистичког блока (иако, у том тренутку, Југославија то свакако формално није била), док је, заоставштином аустро-угарске културе, овај град у југословенском контексту задобио епитет ‚западњачког града'.[7] У Загребу су се све чешће истицала и награђивала остварења савремене модерне књижевности, кинематографије, приказивала дела апстрактне уметности, те оснивали значајни кружоци. На литерарном пољу истакнуто место заузимају Егзат 51 (Exat 51) и Горгоне, на пољу ликовних уметности група Нове тенденције чије је утемељење (1961) подржано од стране Галерије сувремене умјетности, док је од музичких група значајно издвојити ансамбл Загребачки солисти, који се појављује 1954. године.[8] Овај ансамбл убрзо је стекао широку популарност у Европи, те је било сасвим очекивано да

[4] Весна Ђукић, *Држава и култура – Студије савремене културне политике,* Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију (ФДУ), 2010, 214.
[5] Ješa Dengeri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1995, 12–13.
[6] Као један од најбољих примера јесте оштра критика и осуда апстрактне ликовне уметности 1963. године од стране политичког врха на челу са Јосипом Брозом Титом (видети у: Ješa Denegri, исто, 55–56).
[7] Уз овакве карактеризације често се у литератури могу срести занимљивости у вези са дуалном позицијом Загреба, а једна од њих је и на рачун градске архитектуре, при чему се истиче да је Загребачка катедрала најисточнија катедрала грађена западним (нео)готичким стилом (видети у: *Zagrebačka katedrala*, https://hr.wikipedia.org/wiki/Zagreba%C4%8Dka_katedrala).
[8] Lucija Markulin, „Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu", *Arti Musices* 36/1, 2005, 67.

ће на првом Бијеналу остварити запажен наступ. Чињеница да је Бијенале основан само пет година након фестивала Варшавска јесен, говори нам да је Југославија итекако пратила догађаје у Европи и свету. Ни пољски, а ни југословенски фестивал нису усамљене појаве као такве, већ су потпуно кореспондирале са тадашњим музичким тенденцијама, које је „[...] прати[ла] жива активност у смислу постојања фестивала нове музике, специјализованих часописа, курсева модерне музике, различитих институција за пропагирање актуелног музичког изражавања".[9] Основна замисао и Бијенала и Варшавске јесени била је једнака – синтетизовати исток и запад и омогућити културална сучељавања двеју страна.

Објављујући својеврсне најаве пре организовања првог загребачког Бијенала, као и критике непосредно након његовог завршетка, југословенска музичка штампа није штедела своје странице о многобројним питањима, па и недоумицама које је овај догађај изазвао. Часопис *Звук* у свом броју 49–50. из 1961. године садржи драгоцен чланак о реакцијама југословенских музиколога, композитора, уметничких критичара и писаца на први Музички бијенале Загреб. У њиховим изјавама примећује се да је фестивал иницирао дубоко преиспитивање степена припадности југословенске музике европском појму савременог, односно авангардног. Неоспорно је да су дела домаћих композитора остајала у сенци остварења иностраних аутора, које је југословенска (стручна) публика, у жељи за овладавањем новим начином музичког мишљења, углавном са одушевљењем прихватала.[10] С једне стране, одржавати фестивал савремене музике у земљи која, истина, крупним корацима жели да доспе у прве редове авангардних струјања, али за то нема

[9] Тијана Поповић-Млађеновић, Differentia specifica: „Из композиторске праксе у Београду – Део I: Prolegomena", *Музички талас,* 4–6, 1995, 32–33.

[10] На првом Бијеналу изведена су дела Беле Бартока (Béla Bartók), Антона Веберна (Anton Webern), Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), Маурисија Кагела (Mauricio Kagel), Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen), Пјера Шефера (Pierre Schaeffer), Пјера Булеза (Pierre Boulez), Бруна Мадерне (Bruno Maderna), Џона Кеџа (John Cage), Ђерђа Лигетија (György Ligeti), Гражине Бацевич (Grażyna Bacewicz), Витолда Лутославског (Witold Lutosławski), и многих других еминентних композитора. Занимљиво је да је југословенска критика првог Бијенала према ‚западним' композиторима ипак имала благи отпор, док је према Пољској школи била сасвим благонаклона (видети у: „Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci", *Zvuk,* 49–50, 1961, 497–498; Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата /1945–1965/*, Београд, Музиколошки Институт САНУ, 1998, 69–72).

одговарајућу логистику, те буквално организовати манифестацију дела (искључиво) иностраних композитора, скоро да није имало смисла. Управо је из тог разлога први Бијенале отворио поменуто питање ‚где смо', али и још једно (доста важније), ‚шта можемо, односно шта је неопходно урадити'. С тим у вези, можда бисмо с правом могли рећи да су критичари помало престрого оцењивали домаће музичко стваралаштво. Ми у том тренутку нисмо могли да очекујемо да наша дела одјекну пуном ‚дармштатском авангардношћу', али зар Бијенале није управо из тог разлога и основан, да се упознамо, чујемо, видимо, ‚пронађемо', и коначно осмислимо начин за даљу надградњу? Везујући се за дармштатске токове и друге авангардне тенденције из Европе и Америке (не би ли подстакли сличне уметничке струје и у Југославији), критичари су очито занемарили чињеницу да би можда баш нека аутентична домаћа појава могла да поведе ка једнако квалитетном напретку. Иако је постојала бојазан организатора у којој мери ће Југославија успети да одржи традицију једног оваквог фестивала, Милко Келемен је у интервјуу непосредно по завршетку првог Бијенала изјавио да је ова манифестација већ отворила нове путеве развоју југословенске музике, те да она сада заиста може да парира свим музикама света.[11]

Запажања појединих домаћих композитора у вези са првим Бијеналом имплицирала су нестабилно стање и недовољно афирмисан југословенски културни простор. У том контексту српски композитор Александар Обрадовић експлицитно се дотакао доминације хрватских дела у односу на стваралаштво композитора осталих југословенских народа. С тим у вези, Обрадовић је поставио и једно симптоматично питање: „[D]a li na Bijenalu treba izvoditi već proverene domaće kompozicije tj. javno izvođene, ili će to biti smotra i novih tek stvorenih kompozicija"?[12] Да није само српски композитор увидео проблематичну организацију првог Бијенала када је у питању домаће музичко стваралаштво, сведочи и запажање Словенца Маријана Липовшека који наводи

[11] Milko Kelemen, *Music Biennale Zagreb 1961*, https://www.youtube.com/watch?v=arFT1l1tRns
[12] „Prvi muzički biennale u Zagrebu", нав. дело, 497–498.

да је избор југословенске музике показао потпуну дезоријентацију.[13] Липовшек предлаже два начина представљања југословенске музике, од којих би један подразумевао представљање само авангардних композиција како би се ишло у корак са иностраним делима изведеним на Бијеналу, док би други принцип подразумевао антологијску презентацију југословенске музике, као својеврстан историјски пресек.[14] Ниједна од предложених могућности, по речима Маријана Липовшека, није адекватно спроведена на Бијеналу. Најтемељније је овом проблему приступио композитор Иво Петрић, па је за адекватну солуцију предложио оснивање домаће манифестације која би додатно подстакла југословенске музичке ствараоце. Његова замисао била је следећа:

> [P]redložio bih osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike, koji bi se održavao u vremenu između dva Bijenala. Pored toga što bismo time dobili izbor dela za Bijenale, pružili bismo širu mogućnost svim našim kompozitorima, da učestvovanjem na jednom saveznom festivalu formiraju savremeniji muzički jezik, koji bi trebalo da se sintetizira iz najnovijih muzičkih nastojanja i našeg specifičnog nacionalnog karaktera.[15]

Да је визија за будућу Југославенску музичку трибину ‚струјала у ваздуху', закључује си и из „Пропратних приредби" са првог Бијенала. Теме округлих столова биле су *Сувремена југославенска музика* и *Полемичка дискусија о сувременој југославенској музици*, а програм је употпуњен и изложбама под називом *Издања и публикације сувремене југославенске и иноземне музике* и *Сувремена опера и балет на југославенским позорницама*.[16] Сличне пропратне приредбе уприличене су и на наредном Бијеналу 1963. године. Није случајност што су баш тада на Радничком свеучилишту „Моша Пијаде" у Загребу, Драготин Цветко, Душан Плавша и Милко Келемен учествовали у расправи под називом *Југославенска музика данас*, након чега су се организовале и магнетофонске изведбе дела савремене југословенске музике.[17] Споменемо ли

[13] На првом су Бијеналу од југословенских композитора изведена дела Бранимира Сакача, Милка Келемена, Стјепана Шулека, Бориса Папандопула, Мила Ципре, Иве Малеца, Крешимира Фрибеца, Јосипа Калчића, Натка Девчића, Јосипа Славенског, Славка Остерца, Приможа Рамовша, Алојза Среботњака, Миховила Логара, Душана Радића и Љубице Марић.
[14] „Prvi muzički biennale u Zagrebu", нав. дело, 491.
[15] Исто, 499.
[16] Erika Krpan (ur), *Muzički biennale Zagreb 1961-1991*, Zagreb, MIC KDZ, 1991, 19.
[17] Исто, 23.

само накратко запажања Бранимира Сакача у вези са другим Бијеналом, посебну пажњу у његовој критици привући ће теза којом подвлачи да „[f]estival [Бијенале] dakle imamo, sada nam je potreban i stvaralački potencijal".[18] Ту проналазимо кључни мотив за оснивање Југославенске музичке трибине, а сложимо ли се са чињеницом да је „razdoblje biennalskih početaka ujedno bilo i razdoblje punog života Nove glazbe",[19] Југославенска музичка трибина то је великим делом своје продукције и потврдила.

2.2. Симпозијум *Нова музика и музичке интерпретације* – корак ближе Југославенској музичкој трибини

На први Бијенале и дивинације даљег развоја домаћег музичког стваралаштва реаговало се поприлично брзо, те су Бранимир Сакач, Крешимир Фрибец, Вељко Милошић и Милко Келемен, наредне године у Опатији приредили симпозијум на којем су се по први пут у националним оквирима теоријски и естетички обрадиле тенденције савремене европске музике.[20] Дакле, идеја и мисија овог окупљања било је изучавање савремене музике, њених техничких и репродуктивних проблема,[21] који су до тада ретко обрађивани у домаћим музиколошким круговима. Вест о научном скупу одјекнула је и у дневном листу *Политика,* у којем се спомиње да ће Савез музичких уметника Југославије и Удружење Музика нова из Загреба од 18. до 21. октобра у Опатији одржати симпозијум *Нова музика и музичке интерпретације*.[22]

Већ је ово четвородневно окупљање са својим концептом научних скупова и концертних вечери иницирало концепцију будуће Југославенске музичке трибине. Теме које су обрађиване, попут *Проблеми технике и стила извођења нове музике, Музичка педагогија и савремена музика*, *Нова музичка графика*, *Звуковни простор и музичка експресија*, те *Музичка публицистика и информације*,[23] суштински су покривале горуће проблеме у којима се тадашњи музички живот

[18] Josip Kalafatović, нав. дело, 12.
[19] *Muzički Biennale Zagreb*, http://mbz.hr/
[20] Nenad Turkalj (ur), *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, Opatija, Mozaik, 1983, 10–11.
[21] Исто.
[22] Симпозијум у Опатији о Новој музици, *Политика,* 18. октобар 1962.
[23] Josip Kalafatović, нав. дело, 11.

наше земље налазио.[24] Указано је и на неопходно ревидирање наставних планова и програма југословенских образовних установа, јер је у поодмаклом 20. веку било незамисливо да се њихови садржаји и даље завршавају увидом у музичка достигнућа 19. века. У монографијама Трибине за 20, 25, 40 и 50 година, као есенцијално језгро из којег ће изнићи Југославенска музичка трибина, наводе се поменути концерти организовани у оквиру овог опатијског симпозијума, а особито један на коме су изведена дела синтетичке, конкретне и електронске музике. Поред иностраних остварења, на овом је концерту изведен и завидан број од осамнаест дела домаћих аутора.

Бранимир Сакач додатно нас упућује на значај који је те 1962. године имао одржани симпозијум, будући да поводом организовања девете Трибине наводи да би она могла да се сагледа и као јубиларна десета, схватимо ли симпозијум као прву Југославенску музичку трибину.[25] Разговор са хрватским музикологом, Андријом Томашеком, навео ме је на исти закључак. Наиме, Томашек је рекао: „Трибину смо започели 1962. године као округли сто",[26] подразумевајући такође симпозијум као прву Трибину за којом следи друга, али тек након две године. Подстакнут овим симпозијумом, а врло вероватно и другим Бијеналом, средином наредне 1963. године, Бранимир Сакач писао је Павлу Стефановићу о предлогу оснивања такозваних Дана савремене музике у Опатији који би били организовани у октобру те године, а у оквиру којих би се одржала Југославенска музичка трибина. Међутим, до реализације није дошло, будући да је те године Скопље задесио велики земљотрес, што је финансијски оштетило целу државу.[27]

Сакач надаље наводи да је парадоксална чињеница та што је симпозијум *Нова музика и музичке интерпретације* утицао на оснивање Трибине, будући да

[24] Излагачи на овом симпозијуму били су Душан Плавша, Слободан Хабић (Београд), Соња Киригин, Бранимир Сакач (Загреб), Иво Петрић и Паула Уршић-Петрић (Љубљана). Такође, приређене су и меморијалне изложбе посвећене Јосипу Славенском, Војиславу Вучковићу, Славку Остерцу и Марију Когоју (видети у: Josip Kalafatović, нав. дело, 11).

[25] Branimir Sakač, „Riječ – U povodu IX Jugoslavenske muzičke tribine", *Jugoslovenska muzička tribina – Bilten br. 3*, 10. novembar 1972.

[26] Интервју аутора рада са музикологом Андријом Томашеком, вођен у Загребу 5. марта 2015. године.

[27] Ана Котевска, „Павле Стефановић и Југословенска [*sic*] музичка трибина у Опатији: Од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера", Рад представљен на Мултидисциплинарном скупу *О укусима се расправља / Павле Стефановић 1901–1985*, Београд, 20–21. мај, 2016.

се на њему расправљало о проблемима савремене (европске) авангардне музике, а Трибина је у својој бити била окренута домаћем стваралаштву и то не нужно авангардном. Ипак, факт да Сакач Трибину види као манифестацију „[...] suvremeno organiziranih sredstava za komuniciranje i posredovanje vrijednosti i dometa našeg stvaralačkog rada“,[28] говори нам о другој страни Трибине. Иако без много авангардних остварења која су се на њој могла чути, допринела је „izgrađivanju modernih mehanizama afirmacije muzičkog stvaralaštva, muzičkog dijela i muzičkog stvaraoca [и унела] nov duh, nov pristup, novu svijest, o potrebi preformiranja zastarjelih kalupa u kojima se naša muzika do tada prezentirala ili se uopće nije prezentirala“.[29] Оно што засигурно јесте, поред првог Бијенала, те наредног Бијенала (1963) на коме је видно порастао квантитет, али и квалитет дела домаћих аутора,[30] опатијски симпозијум спадао је међу главне факторе који су водили ка сазревању, те реализовању прве (или друге) Југославенске музичке трибине 1964. године.

2.3. Југославенска музичка трибина – циљ до којег се стигло или тек почетак?

Желећи да на основу репертоара опатијске Трибине теоријски разграничи етапе развоја југословенске музике, композитор Властимир Трајковић образлаже да би се токови наше уметничке музике могли разврстати у неокласицистичку, авангардну и постмодерну фазу.[31] Овај својеврсни плурализам стилова настао услед потребе за актуелизацијом домаћег стваралаштва и уклапањем у европске токове, на шта је нарочито утицала Пољска школа, створио је толерантност према хетерогености, што је представљало „[...] основни предуслов за стваралачко прожимање композитора“[32]. Та стваралачка слобода и атмосфера толеранције у

[28] Branimir Sakač, Riječ – U povodu IX Jugoslavenske muzičke tribine, нав. дело.
[29] Исто.
[30] О овоме најбоље говори Бранир Сакач пишући о другом Бијеналу као сведочанству „koje kaže da smo prestali biti kulturnom i muzičkom periferijom [...] i da smo u stanju – ovdije, na našem terenu – ostvariti jedan umjetnički centar svjetskih razmera” (видети у: Josip Kalafatović, нав. дело, 12).
[31] Vlastimir Trajković, „Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji“, *Zvuk*, 4, 1982, 89–91.
[32] Исто.

југословенској средини биле су најбоља гаранција музичког развоја, што се уједно поклапало са основном детерминантом Југославенске музичке трибине – јер, ако је неки догађај позивао на музичко прожимање свега што се за годину дана прожети дâ, онда је то сигурно била опатијска Трибина.

Југославенска музичка трибина у Опатији 1964. године организована је од стране Бранимира Сакача и Иве Вуљевића,[33] а под покровитељством следећих институција/удружења: Позорница Опатија/Мозаик Опатија,[34] Удружење композитора,[35] Удружење музичких умјетника Хрватске, Југословенска радиотелевизија, Савез удружења музичких педагога Југославије и Музички Бијенале Загреб.[36] Дакле, видимо да се Бијенале експлицитно појављује као један од чланова у организационом одбору Трибине. Како ми није био доступан извештај са симпозијума из 1962. године (уколико он уопште и постоји), ми можемо само да претпоставимо у којој мери су идеје са научног скупа кореспондирале са ониме што је заиста реализовано на Трибини 1964. године. Билтен који је (као и сваку наредну) испратио прву Трибину, пружа драгоцен увид у богато диверсификован програм ове манифестације. Дискусија пред публиком и кратко елаборирање стручњака након сваког изведеног дела, указују на јединствен концепт Трибине, а то је тежња да се она не перципира као концертни фестивал у класичном смислу. Такође, поред концерата, постојао је и Музички студио Трибине у којем је публика (шира или ужа) могла да преслушава дела снимљена на траци као тејп (*tape*) концерте. Трибина се дакле од самог почетка одликовала својствима

[33] У каталогу за 25 година Трибине дате су кратке биографије и увид у залагања око Југославенске музичке трибине ове двојице музичара, а све у циљу истицања њиховог огромног значаја. Бранимир Сакач је био на челу Трибине све до своје смрти 1979. године, а Вуљевић директор продукције Трибине такође до своје смрти 1987. године. „[A]ko je Sakač bio mozak, Ivo Vuljević bio je duša Opatijske Tribine" (видети у: Josip Kalafatović, нав. дело, 36).

[34] Мозаик Опатија (ранији назив Позорница Опатија), најзначајнија је организација културног живота ријечке регије у Хрватској. Поред Југославенске музичке трибине, Мозаик Опатија својевремено је била организатор и других фестивала од којих треба споменути Фестивал опере, балета и симфонијске музике, као и Фестивал забавне музике Југословенске радиотелевизије. Уз музичке манифестације, Мозаик Опатија окренут је и другим уметностима, па су се тако у Уметничком павиљону *Јурај Шпорер* редовно организовале изложбе југословенских ликовних уметника (видети у: Veljko Milošić, „Mozaik – Opatija, osnivač i organizator Jugoslavenske muzičke tribine", *XII Jugoslovenska muzička tribina Opatija – Bilten br. 2*, 7. novembar 1975).

[35] Иако у билтену није прецизно наведено, вероватно је у питању Удружење композитора Хрватске (данашње Хрватско друштво складатеља).

[36] *Jugoslavenska muzička tribina 64 – Bilten*, 1964.

научног/музиколошког скупа, о чему говори оснивање такозваног Клуба, који је „[...] bio otvoren svakog dana od 8 do 19 časova i stajao na raspolaganju za predavanja, sastanke, razgovore i diskusije, prema slobodnom dogovoru pojedinaca ili grupe učesnika“.[37]

Тај концепт дистинктивних видова презентације музичког стваралаштва успешно је координиран али и употпуњиван, па је тако 1965. године основан Музички салон за информативне контакте у оквиру којег су заинтересовани могли да након концерта одређено дело поново чују на магнетофону или на клавиру у интимнијој атомсфери. На тај начин, посетиоцима је пружена могућност да заједно са композитором на лицу места разјасне евентуалне ‚недоумице‘.[38] Такође, исте године организована је и Изложба трибине са партитурама и плочама остварења југословенских аутора. Још је значајнија 1966. година када је на Трибини уприличен Округли сто на којем се расправљало о изведеним делима, али и о општим проблемима југословенске музичке продукције.[39]

„Jugoslavenska muzička tribina nije festival, nego instrument međusobnog upoznavanja, informativni pregled stvaranja, [начин] da se bolje upoznamo, razumijemo i tako zbližimo“.[40] Овим речима, Бранимир Сакач отворио је прву Југославенску музичку трибину, одржану од 18. до 21. новембра у Опатији. Шта је заправо Трибина представљала ако се наводи да није фестивал? Па, управо, како Сакач каже један ‚overview‘ југословенске музичке продукције настале у току једне године, где би се потом на једном месту, пред широком публиком, али и пред онима који су чинили сам врх југословенског музичког живота, представили резултати годишњег рада и где би се опет, сваке године изнова, покренуло питање ‚где смо?‘ Плурализам као основни симбол Трибине огледао се не само у концертном репертоару, већ и на глобалном концепту дешавања. У склопу манифестације активно учешће узимали су музички критичари, писци, музиколози, социолози, психолози, филозофи и

[37] Исто.
[38] Исто.
[39] Први округли сто 1966. године водио је Павле Стефановић (видети у: *Jugoslavenska muzička tribina 66 –Bilten*, 1966).
[40] Erika Krpan, *40 godina međunarodne glazbene tribine,* Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2003, 7.

естетичари, а штампа тог периода помно је пратила њихова излагања. Из данашње перспективе могло би се рећи да је научна страна Трибине представљала право жариште размене мишљења свих народа и народности Југославије. Тиме је Југославенска музичка трибина, као стециште прожимања свих социјалистичких република и покрајина, с временом неретко постајала и друштвено ангажовани пројекат.

Упоредимо ли запажања Властимира Трајковића о развојним етапама југословенске музике и о неопходној толеранцији и сучељавању различитих стилова и начина музичког мишљења као једином путу ка сигурном прогресу, уочићемо сличност са основном тезом коју је Бранимир Сакач поставио у вези са Трибином, а она гласи:

> [N]a Jugoslavenskoj muzičkoj tribini bili bi zastupljeni svi pravci našeg muzičkog stvaranja, svi stilovi i sve orijentacije, u slobodnoj konfrontaciji i slobodnom izboru, uz jedini uvijet da djela izvedena na Tribini imaju potrebnu i objektivnu muzičku kvalitetu.[41]

Незаобилазан проблем са којим се опатијска Трибина сусрела од самог почетка јесте селекција дела. Сакач је претходно подвукао да композиције морају поседовати музички квалитет, али није указао на то шта би били индикатори тог квалитета. У вези са репертоаром Трибине Сакач и надаље даје прилично недефинисане критеријуме селекције

> Kada budemo došli do saznanja da Tribina nije festival na kojem se izvode samo vrhunska dostignuća, nego da je Tribina smotra stvarnog stanja naše muzike i naše muzičke produkcije, a ako hoćete i cijele muzičke kulture, kad budemo to jedanput potpuno shvatili onda će i ovo naše pitanje selekcije ili odnosa prema selekciji biti nešto jasnije.[42]

Овиме је заправо указано да Трибина у својој бити не треба да тежи ‚савршенству', јер она није нити пандан Бијеналу (иако је уско везана са њим), нити догађај на којем би имало места такмичарском духу. Она „nije ni najsavršenija ni najgora, ali je svakako najistinitija".[43] Тим својим ставом Павле

[41] Josip Kalafatović, нав. дело, 13.
[42] Branimir Sakač, „Tribina o Tribini", *XII Jugoslavenska muzička tribina Opatija – Bilten br. 4*, 6. novembar 1976.
[43] Pavle Stefanović, „Tribina o Tribini", нав. дело.

Стефановић указао је на реално стање у којем се југословенска музика тих година налазила; на бројне успехе и неуспехе, док је Трибина представљала тачан дијаграм свих стагнација и падова до пуних успеха. Један од ревносних критичара Трибине, Ева Седак, наводи како су критеријуми за селекцију постали прилично ‚климави', након што је селекциона комисија (Бергамо, Петрић, Сакач) престала са радом. Сходно томе, карактер ‚сајма' ове музичке манифестације постао је од тог тренутка, према речима Еве Седак, једино адекватно и прикладно решење.[44] Током шездесетих година у Опатији су се могла чути најновија авангардна дела попут *Музике постајања* Рајка Максимовића, *Силуета* Петра Озгијана, *Силуета* Игора Штухеца, *Простора за симфонијски оркестар и магнетофонске звуке* Бранимира Сакача.[45]

Дакле, идеју Југославенске музичке трибине могли бисмо да сагледамо као својеврсну ‚изложбу', на којој би се представили буквално сви – од младих студената музике до афирмисаних имена југословенске уметничке музичке сцене. То је заправо био и једини могући начин да се преиспита тренутно стање домаћег музичког стваралаштва. Јер, иако је велики број изведених композиција бивао одмах заборављен, једно једино дело које би се издвојило било би довољно да Трибину не сматрамо неуспешном, већ напротив, „[ј]угословенска музика би на овај начин за десет година добила десет изузетних остварења достојних да уђу у традицију и историју југословенске музике".[46] С друге стране, то би пружило шансу и за позиционирање југословенске музике у контексту европске и светске музике, што се најбоље дало видети наредних година на Бијеналу. Овиме се директно потврђује нераскидива веза Југославенске музичке трибине и загребачког Бијенала, који је, бивајући од самог почетка иницијатор настанка опатијске манифестације, сада преузео улогу ка даљој афирмацији најуспешнијих опатијских композиција, и показао колико је Трибина с годинама смањивала јаз између

[44] Интервју аутора рада са музикологом Евом Седак, вођен у Загребу 3. марта 2016. године.
[45] У прилогу број 1 видети жанровски конципиран репертоар прве Југославенске музичке трибине који илуструје 'плурализам' југословенске музичке продукције у датом тренутку.
[46] Бранка Радовић, „Трибина музичког стваралаштва Југославије", *Pro musica – Фестивали,* 1984, 22–23.

домаћих и иностраних дела, те тако, у једном тренутку, питање ‚где смо', потпуно потиснула.

3. СЕДАМДЕСЕТЕ ГОДИНЕ

3.1. Од федералног до ‚конфедералног' уређења СФРЈ

Настанком у социјалистичкој Југославији, опатијска Трибина у потпуности је, као што се могло и очекивати, кореспондирала са актуелном државном политиком, постављајући као једно од својих круцијалних начела међусобно разумевање, „[...] stvaralačku konfrontaciju i prijateljsku izmjenu stavova na što veću korist pojedinca i zajedničke, opće naravi".[1] И док би се на први поглед чинило да су идеје ‚братства и јединства' на Трибини текле перманетно, извесне промене на политичкој сцени итекако су утицале на програмску концепцију фестивала – чак и експлицитно.

Наиме, многи аутори увиђају да су седамдесете године почетак југословенске кризе, да су представљале иницијалну капислу за каснији слом државе, а као главни разлог напомињу се промене у државном уређењу које су кулминирале новим Уставом Југославије из 1974. године. Међутим, треба имати на уму да се настојање народа и народности ка властитој националној афирмацији једнако уочава и далеко пре осме деценије. Заправо, од самог почетка стварања Титове Југославије могло се поставити питање које би обухватило истинске могућности опстанка једне мултиетничке заједнице. Иако је на Другом заседању Антифашистичког већа народног ослобођења Југославије (АВНОЈ) 1943. године прокламована идеја о изградњи Југославије на федералном принципу, не треба изгубити из вида важну тезу ове декларације, која подразумева да „[f]ederacija – kao i bilo koji drugi oblik države – nije nikakva statička formacija, nego živi organizam, koji se ne razvija prema paragrafima, već prema svojoj unutrašnjoj zajednici".[2] Имајући то у виду, неки од аутора истичу како је заједничка држава представљала јединствени пример земље у свету у чије су темеље свесно уграђени механизми њеног разарања.[3] Период од стварања СФРЈ до средине седамдесетих година, прекривен велом

[1] Josip Kalafatović, нав. дело, 14.
[2] Aleksandar Jovanović, „Problemi savremenog razvitka socijalističke Jugoslavije", u: Mihailo Maletić i Jovan Dragutinović (ur), *30 godina socijalističke Jugoslavije*, Beograd, Duga, 1973, 324.
[3] Овим проблемом бави се Милојица Шутовић у свом тексту *Samoopredeljenje naroda i raspad Jugoslavije*, 2011, http://kpolisa.com/KP15/PDF15/kp15-I-3-MilojicaSutovic.pdf

велике утопије колектива, заједништва, братства и јединства, само је привидно представљао оно што је, према званичној политици, социјалистичко друштво требало да буде. Анализом Уставног закона из 1953, Устава из 1963, те увидом у Уставне амандмане из шездесетих година, закључује се да је радикални Устав из 1974. године темељно и систематично припреман. У даљем тексту изнећу неке од основних карактеристика поменутих аката, на основу којих се може пратити постепено дестабилизовање југословенске федерације, док се Устав из 1974. може сматрати њиховом логичном и директном последицом.

Наиме, још се Уставним законом из 1953. године, као реакцијом на Устав Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ)[4] из 1946. године, успоставља самоуправљање и децентрализација, чиме је ојачана власт општинских органа, па директно и република, те аутоматски ограничена надлежност федерације. Хипотетички ово је први потез ‚конфедералног' уређења Југославије, односно, иницијални корак у разоткривању ‚конфедералног' уређења земље, које је, идеолошки прикривано, представљало реалност од самог почетка. Други Устав из 1963. године односио се на самоуправљање и самоорганизовање радних људи Југославије. Експлицитно се дотицао новог положаја република у федерацији и то кроз два принципа. Према овом Уставу, први принцип био је изражен у томе да

> [r]adni ljudi i narodi Jugoslavije ostvaruju svoja savremena prava ne samo u Federaciji već i u republici. U Federaciji ostvaruju samo onda kada je to u zajedničkom interesu i kada je to Ustavom utvrđeno, a u svim ostalim odnosima – u socijalističkim republikama. Drugi princip, koji je logično posledica prvog, izražen je u novoj ustavnoj koncepciji da je i republika ne samo društveno-politička već i državna zajednica [...].[5]

Дакле, Устав из 1963. године подвукао је дихотомију југословенског федерализма – будући да је равноправност свих народа и народности била предуслов за кохерентно функционисање, а та су пуна равноправност и права свих народа и народности условила превласт републичког, односно

[4] Такозвана „Титова Југославија" променила је три имена. Године 1943. проглашена је Демократска Федеративна Југославија (ДФЈ), године 1946. она мења име у Федеративна Народна Република Југославија (ФНРЈ), а Уставом из 1963. године добија последњи назив, Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ).
[5] Aleksandar Jovanović, нав. дело, 324–325.

покрајинског врха, наспрам федералног.[6] Након свега неколико година појављују се нови уставни амандмани као својеврсни одговори, односно приговори на тада важећи Устав из 1963. године. У њима је истакнуто да је, уз постигнуте републичке аутономије, нужно успоставити и већу покрајинску аутономију. Уставним амандманом број 18 из 1968. године, покрајине су у погледу својих послова и функција изједначене са правима и дужностима република.[7] У уставном амандману из 1969. године, под називом *Предлог резолуције о остваривању уставних начела о равноправности језика и писма народа и народности Југославије у раду савезних органа и у савезним прописима,* предлаже се да се језици свих народа и народности Југославије равноправно користе, између осталог, и у дипломатским и конзуларним представништвима у иностранству.[8] Тиме примећујемо да су се сви народи и народности залагали за апсолутну афирмацију својих језика, што је хипотетички отворило могућности за дезавуисање српско-хрватског као службеног језика Југославије. Надаље, нови Уставни амандман појављује се 1971. године; њиме се сви пређашње предложени услови функционисања федерације додатно продубљују и разрађују. У овом уставном амандману наглашава се већ раније поменута општинска власт, при чему се истиче да „[n]arodnosti ostvaruju suverena prava u opštinskoj kao osnovnoj društveno-političkoj samoupravnoj jedinici".[9] Он је интензивирао децентрализацију СФРЈ, појачао ‚независност' република и покрајина, те дефинитивно успоставио процес самоуправљања, чиме је функција федерације била знатно редукована.[10] На крају, не треба заборавити да се управо у оквиру Уставног амандмана 1971. успоставља Председништво Социјалистичке Федеративне Републике Југославије.[11] Коначно, све је било

[6] Исто, 327.
[7] Ustavni amandman XVIII, Decembra 1968, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf
[8] Ustavni amandman I, 11. aprila 1969, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf
[9] Ustavni amandman XX, Juna 1971, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf
[10] Образложење амандмана, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf
[11] Ustavni amandman XXXVI, Juna 1971, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf

спремно за реформу у земљи и спровођење новог Устава 1974. године, који је већ својом првом тачком означио почетак краја Југославије:

> [n]arodi Jugoslavije, polazeći od prava svakog naroda na samoopredeljenje, uključujući i pravo na otcepljenje ujedinili su se u saveznu republiku slobodnih i ravnopravnih naroda i narodnosti i stvorili socijalističku federativnu zajednicu radnih ljudi [...].[12]

Поред првог у даљем току текста изнећу још нека од основних уводних начела новог Устава, а то су:

> Socijalističko društveno uređenje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije zasniva se na vlasti radničke klase i svih radnih ljudi i na odnosima među ljudima kao slobodnim i ravnopravnim proizvođačima i stvaraocima, čiji rad služi isključivo zadovoljavanju njihovih ličnih i zajedničkih potreba [...] [N]eprikosnovenu osnovu položaja i uloge čoveka čine: [...] pravo na samoupravljanje, na osnovu koga svaki radni čovek, ravnopravno sa drugim radnim ljudima, odlučuje o svom radu, uslovima i rezultatima rada, o sopstvenim i zajedničkim interesima i o usmeravanju društvenog razvitka, ostvaruje vlast i upravlja drugim društvenim poslovima; [...] demokratski politički odnosi, koji omogućuju čoveku da ostvaruje svoje interese, pravo samoupravljanja i druga prava, da razvija svoju ličnost neposrednom aktivnošću u društvenom životu, a naročito u organima samoupravljanja.
>
> Radni ljudi svoje lične i zajedničke potrebe i interese u oblastima obrazovanja, nauke, kulture, zdravstva i drugih društvenih delatnosti, kao delovima jedinstvenog procesa društvenog rada, obezbeđuju slobodnom razmenom i udruživanjem svog rada sa radom radnika u organizacijama udruženog rada u tim oblastima.[13]
>
> U Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji sva vlast pripada radničkoj klasi u savezu sa svim radnim ljudima grada i sela. U cilju izgradnje društva kao slobodne zajednice proizvođača, radnička klasa i svi radni ljudi razvijaju socijalističku samoupravnu demokratiju kao poseban oblik diktature proletarijata [...] Samoupravni položaj i prava radnog čoveka [...], slobodno samoupravno udruživanje, aktivnost i stvaralaštvo radnih ljudi, ravnopravnost naroda i narodnosti, prava i dužnosti čoveka i građanina, utvrđeni ovim ustavom, osnova su, granica i pravac ostvarivanja prava i dužnosti društveno-političkih zajednica u vršenju funkcija vlasti.

---

[12] *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Ustavni zakon za sprovođenje Ustava Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Obrazloženje Ustava Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*, Milorad Josipović (ur), Beograd, NIP „Književne novine", 1974, 3.

[13] Југославенска музичка трибина се може сматрати једном од организација удруженог рада у области културе, односно музике.

> Slobode, prava i dužnosti čoveka i građanina, utvrđeni ovim ustavom, nerazdvojivi su deo i izraz socijalističkih samoupravnih demokratskih odnosa u kojima se čovek oslobađa svake eksploatacije i samovolje i svojim radom stvara uslove za svestrani razvitak i slobodno istraživanje i zaštitu svoje ličnosti i za poštovanje ljudskog dostojanstva [...] Polazeći od toga da su obrazovanje, nauka i kultura bitan činilac razvoja socijalističkog društva, podizanja produktivnosti rada, razvoja stvaralačkih snaga ljudi i svestranog razvoja ličnosti, humanizovanja socijalističkih samoupravnih odnosa i opšteg napretka društva, socijalistička zajednica obezbeđuje slobodu stvaralaštva i stvara uslove za razvoj i unapređivanje obrazovanja, naučnog, kulturnog i umetničkog stvaralaštva kako bi što uspešnije služili podizanju stvaralačkih sposobnosti radnih ljudi, unapređivanju socijalističkih društvenih odnosa i svestranom razvoju slobode i humanizovane ličnosti.
>
> [...] Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija se zalaže: [...] za pravo svakog naroda da slobodno određuje i izgrađuje svoje društveno i političko uređenje putevima i sredstvima koje slobodno bira; za pravo naroda na samoopredeljenje i nacionalnu nezavisnost i za njegovo pravo da, radi postizanja ovih ciljeva, vodi oslobodilačku borbu; za poštovanje prava nacionalnih manjina, uključujući prava delova naroda Jugoslavije koji žive u drugim zemljama kao nacionalne manjine; za međunarodnu podršku narodima koji vode pravednu borbu za svoju nacionalnu nezavisnost i oslobođenje od imperijalizma, kolonijalizma i svih drugih oblika nacionalnog ugnjetavanja i potčinjavanja.
>
> Savez komunista Jugoslavije svojim usmeravajućim idejnim i političkim radom u uslovima socijalističke demokratije i društvenog samoupravljanja, osnovni je pokretač i nosilac političke aktivnosti radi zaštite i daljeg razvoja socijalističke revolucije i socijalističkih samoupravnih društvenih odnosa, a posebno radi jačanja socijalističke društvene i demokratske svesti, i odgovoran je za to.[14]

Дисконтинуитети ‚стабилне' југословенске заједнице, сежу, рекло би се, до четрдесетих година прошлог века, те Устав из 1974. године треба тумачити као појаву која је имала природну еволутивну путању.[15] Но, конституисање самоуправних интересних заједница много је допринело демократизацији и социјализацији културе. Прелазак са строго централизованог на децентрализовани систем управљања подразумевао је смањење разлика међу

[14] Исто, 4–19.

[15] У Прилогу број 2 видети табеларни приказ свих оних правних акта Југославије у периоду од 1943. до 1974. године којима смо подупирали своје закључке у вези са музичким фестивалима и њиховим конституисањем и друштвено-политичким позиционирањем у СФРЈ.

културним крајевима Југославије, стварање услова за активно учешће свих слојева становништва у збивањима на пољу културе, као и еманципацију националних култура.[16]

3.2. Дуализам Југославенске музичке трибине над продором Устава у културно-уметнички живот

Да је осма деценија прекретница у југословенском политичком моделу, сведоче подаци о њеном одјеку и у академским круговима. Година 1971. остаће упамћена по националистичком и сецесионистичком покрету у Хрватској званом Маспок или Хрватско пролеће, чији су предводници, између осталог, захтевали искључење употребе српског језика у Хрватској, а Хрватску декларисали као националну државу Хрвата и наследницу средњовековне хрватске краљевине. Иако је комунистичка партија убрзо угушила овај покрет, Тито је дозволио промену назива језика у хрватски, а нови Устав чинио се као врста компромиса са Маспоком на путу ка ‚конфедерализацији' државе.[17] Годину дана касније у Србији је уследила Титова такозвана ‚чистка либерала', односно смена партијског руководства СР Србије због (како се тада наводило) превише либералне политике.[18] Националистичке тенденције почеле су да се испољавају у раду одређених институција и установа културе. Године 1973, Партијски актив Српске књижевне задруге нападнут је од стране општинских функционера као легло српског национализма, након чега је Добрица Ћосић, актуелни председник Српске књижевне задруге, поднео оставку.[19] Савез удружења организација композитора Југославије (СОКОЈ) седамдесетих година показује прве знаке свог дестабилизованог деловања, те своју делатност усмерава на републичке Музичке информативне центре.[20] Занимљив је и

---

[16] Весна, Ђукић, нав. дело, 226.
[17] Више о Маспоку/Хрватском пролећу видети у: *The Croatian Spring and the Dissolution of Yugoslavia*, http://www.academia.edu/4320652/The_Croatian_Spring_and_the_Dissolution_of_Yugoslavia
[18] *Hronologija istorije Jugoslavije – uz izložbu Muzeja istorije Jugoslavije „Jugoslavija 1918–1991"*, http://mij.rs/sw4i/download/files/box/_id_62/Hronologija%20istorije%20Jugoslavije.pdf
[19] Исто.
[20] Оваква ситуација, односно делегирање активности на Музичке информативне центре, према речима Ане Котевске, упућује „[...] на период либерализације југословенског друштва али и почетке озбиљних идеолошких сукоба и нарушавања федералног уређења [...]" (видети у: Ана Котевска, „СОКОЈ–МИЦ (Музички информативни центар СОКОЈ-а) на путу од пропаганде ка промоцији и дифузији савремене

нимало неважан податак да се управо 1971. године у Загребу оснива Музички информативни центар (МИЦ), чији је циљ документовање и промовисање хрватске музике у земљи и у свету.[21] У контексту уставних промена, посебно бих нагласио деловање и окренутост хрватског МИЦ-а посве ка хрватској, а не југословенској музици. Одраз овако радикалних промена био је неизбежан и у уређивачким политикама радија и телевизија, но, медији су ипак били и најпогоднije средство маскирања федералне дестабилизације, тако што су пропагирали неуништиво ‚братство и јединство' југословенских народа и народности.[22]

Неретко се опатијска окупљања седамдесетих година карактеришу као раздобље најразноврсније стилске и композиционо-техничке оријентације учесника – „Od gusala do elektronike", како Андрија Томашек наводи у једној од својих критика.[23] И ових су се година могле чути композиције са екстремно авангардним музичким језиком (нпр. *Matrix-Symphony* Бранимира Сакача; *Oboe somersa* Фране Параћа), али је био заступљен и велики број неокласичних остварења (нпр. *Hommage à Bach* Бориса Папандопула; *Метаморфозе BACH* Рудолфа Бручија). У овом периоду бележи се и пораст различитих врста жанрова; приређују се музичко-сценска остварења, али и радиофонска и магнетофонска дела, па сходно томе, на Трибини све чешће учествују и електронски студији југословенских телевизијских центара (нарочито је била занимљива мултимедијална радиофонска реализација композиције *Лето господово*, Томе Прошева, 1979. године).[24] Такође, ових година се видно побољшао ниво извођаштва, с обзиром на то да су из године у годину неизоставно наступала најквалитетнија извођачка тела Југославије, попут

српске музике", у: Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић (ур), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама,* Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2009, 104–105).

[21] *Muzički informativni centar*, http://mic.hr/about_us/mic

[22] У својој књизи *Између политике и тржишта – popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Јелена Арнаутовић истиче да је процес децентрализације федерације утицао и на организациону структуру радиодифузије у СФРЈ, чиме је укинуто савезно законодавство за област радиодифузије. Ауторка наглашава да се управо седамдесетих година оснива и велики број дискографских кућа, којих је до тада било само две – у Београду и Загребу (видети у: Jelena Arnautović, *Između politike i tržišta – Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Beograd, Radio–televizija Srbije, 2012, 75).

[23] Andrija Tomašek, „Široki raspon – od gusala do elektronike", *Jugoslavenska muzička tribina – Bilten*, 1973.

[24] Josif Kalafatović, нав. дело, 24.

Симфонијског оркестра РТВ Загреб, Београдског дувачког квинтета, Ансамбла „Славко Остерц" из Љубљане и других.[25] Упркос актуелним политичим променама Трибина није занемаривала обележавање значајних југословенских јубилеја. Дванаеста Трибина (1975) протекла је у знаку обележавања 30 година од ослобођења и социјалистичке изградње, наредна је Трибина посвећена 85. рођендану Јосипа Броза Тита, док је 1979. године Трибина била посвећена обележавању 60 година Комунистичке партије Југославије (КПЈ)/Савеза комуниста Југославије и Савеза комунистичке омладине Југославије (СКОЈ).[26] Ипак, уколико бисмо желели да истакнемо главно обележје опатијских дешавања седамдесетих година, научна делатност испоставља се као доминатна компонета Трибине. Дуализам Трибине огледао се између њене жеље да одржи континуитет базиран на темељима југословенства, а у исто време у немогућности да се одупре новом друштвеном уређењу. У овом периоду теоријско-музиколошка пракса у Опатији отварала је актуелне друштвене теме, чиме је 'имунитет' Трибине на Уставне промене постепено почео да нестаје.

3.3. Уметничко-социолошке трибине: од Југославенске музичке трибине до Трибине музичког стваралаштва Југославије

Тако далекосежне друштвено-политичке промене, произашле као последица новог Устава, неминовно су утицале како на организацију, тако и на функционисање Југославенске музичке трибине. Наиме, једно од основних начела новог Устава подразумевало је заснивање социјалистичког друштвеног уређења на власти радничке класе и свих радних људи, те на односима међу људима као слободним и равноправним произвођачима и стваралоцима. Такође, овај је Устав тежио разради и ојачању положаја индивидуе у друштву, где би се човек третирао као слободан и равноправани произвођач и стваралац. Под оваквим демократским идејама, укључују се права свакога на слободу личности, мисли и опредељења. Човек се сада налази унутар система,

[25] Nenad Turkalj, нав. дело, 16–17.
[26] Исто, 17–19.

али као његов активни субјект стварања и креације.[27] Годину дана после доношења Устава, Бранимир Сакач је одржао излагање под темом *Садашњи тренутак Трибине*, потенцирајући човекову слободу и неспутаност као једине шансе уметничког напретка, чиме је успоставио евидентне кореспонденције са општим начелима новог Устава. С тим у вези, занимљиво је предочити сегмент Сакачевог излагања из 1975. године поводом дванаесте Трибине

> Na svim stranama i na svim meridijanama ovog našeg svijeta i ovog globusa svjedoci smo silovitog, historijskog i epohalnog naleta demokratizacije i novog, slobodnog, osjećanja svijeta, opstojnosti njegove i opstojnosti čovjeka u njemu. Pitanje je, reklo bi se, hamletovsko: borba za čovjeka ili protiv čovjeka, za njegovu vlastitost ili protiv nje, za ljudsku samobitnost [....] Samoupravljane kao čin demokratizacije, istodobno je i čin kulture, kao pune svijesti čovjeka o sebi. U ogromnim je razmjerama porasla svijest ljudi o vlastitim mogućnostima, ne manje i svijest o preprekama koje stoje na putu čovjeku, prije svega radnom čovjeku, u njegovom svjetskom razotuđivanju. Čovjek je dopro do svijesti da ne može upravljati ni sobom niti, u zajednici s drugima, svijetom oko sebe, ako ne bude stvaralački čovjek, svijetom koji treba biti neotuđivo njegov i koji treba predstavljati njegovu pravu i integralnu zavičajnost. I u tome, nema sumnje, leži onaj humani i historijski poziv da se čovjek iz pasivnog bića pretvori, što brže i što cjelovitije, u aktivno biće.[28]

Интензивирање музиколошких расправа на опатијским сусретима кулминирало је утемељењем Уметничко-социолошке трибине (1976) под називом *Према новом стваралаштву у култури*, са подтемом *Тражење идентитета као визије будућности*, док су саме расправе назване *Тенденције ЈМТ 76*. Побуда за својеврсним институционализовањем музиколошких расправа, вођена је идејом да се на одређене социо-политичко-културолошке аспекте укаже говорном, односно писаном речју, као најтранспарентнијим медијем. Суочавањем са проблемима музичке културе у самоуправном социјалистичком друштву, Југославенска музичка трибина започиње своје златно раздобље, па је у циљу шире афирмације Уметничко-социолошких трибина, загребачки

[27] Dimitrije Kulić, *Promene u ustavnom sistemu Jugoslavije od Ustava SFRJ 1963. do Ustava SFRJ 1964. godine*, http://www.prafak.ni.ac.rs/files/zbornik/sadrzaj/zbornici/z17/04z17.pdf

[28] Branimir Sakač, „Sadašnji trenutak Tribine“, *XII Jugoslavenska muzička tribina Opatija – Bilten br. 1*, 6. novembar 1975.

часопис *Музика* њихов садржај преносио у целости.[29] Прва Уметничко-социолошка трибина окупила је дванаест истакнутих југословенских имена: шест из Хрватске (Божидар Гагро, Данко Грлић, Предраг Матвејевић, Антун Петак, Бранимир Сакач и Андрија Томашек), три из Србије (Миховил Логар, Милан Ранковић и Никола Жанетић), два из Словеније (Тине Хрибар и Тарас Кермаунер), један из Македоније (Милан Ђурчинов).[30] Кључни задатак који је ова Трибина себи поставила био је

> [...] usmjerenost na sociološku analizu općih mogućnosti novih kulturnih stvaralačkih kretanja u našem samoupravnom društvu, odnosno prema ispitivanju i istraživanju činilaca koji bi mogli pridonjeti stvaranju novih umjetničkih i kulturnih vrijednosti u samoupravljačkom društvu, vrijednosti relevantnih za smisao i bit samoupravljačkih društvenih kretanja i odnosa.[31]

Излагачи на овом научном скупу нису скривали незадовољство чињеницом да приликом улагања у културу и уметност влада изразита неравноправност међу републикама и покрајинама, што непосредно утиче на уметнички квалитет. У таквим друштвеним околностима тешко је уопште говорити о било каквом истинском конфронтирању музичког стваралаштва на разини читаве федерације. Већ је и ова прва Уметничко-социолошка трибина показала такву диспропорцију, узме ли се у обзир да је од дванаест учесника шесторо било из Хрватске, док две републике (Црне Горе и Босна и Херцеговина), као и обе покрајине, нису имале свог представника. Међурепубличка неједнакост владала је не само на нивоу техничких аспеката (ангажованост институција, могућности извођачких апарата, степен

[29] Говоримо о важности Уметничко-социолошких трибина у периоду од 1976. до 1979. године. Није до краја разјашњено зашто се у билтенима почев од 1980. године Уметничко-социолошке трибине више не спомињу, већ се само говори о расправама (како је то и раније било) у оквиру Клуба трибине, али је занимљиво да се у каталогу Трибине за 25 година рада, 1976. година означава почетком златног раздобља опатијске Трибине, а 1979, када престају да се одржавају Уметничко-социолошке трибине, као година која заокружује то златно раздобље. Музиколог др Ева Седак као један од разлога престанка ових скупова види појачану напетост код људи, будући да су расправе (према њеним речима) све више почеле да личе на соцреализам, са темама попут „Музика у друштву" и слично. (Целокупни садржаји Уметничко-социолошких трибина могу се наћи у часопису *Muzika*, бројеви: 1/2 /1977/; 3/5 /1978/; 1/3 /1979/; последња Уметничко-социолошка трибина није пренесена, пошто је поменути часопис те године престао да излази).

[30] Branimir Sakač, „Prema novom stvaralaštvu u kulturi – Traženje identiteta kao vizije budućnosti", *Muzika*, *1/2*, 1977, 4.

[31] Исто, 2.

образовања, квантитативни број културних догађаја), већ и у самој свести народа. Занимљива је једна опаска Миховила Логара о уметничком спутавању у нашој средини, чиме дотиче и једну, за то време изузетно контроверзну тему. Будући да је југословенским композиторима било веома тешко да дођу до извођења својих дела у иностранству, Логар (у контексту неуједначеног културног живота међу републикама) алтернативу за своју уметничку слободу и разумевање покушава да нађе у неком од најразвијенијих југословенских центара. Свестан чињенице да не може лако доспети (по његовим речима) до Беча, Логар потом истиче: „Neće da mi je prime [мисли на своју оперу] – među nama budi rečeno – ni u Zagrebu: „Ti si u Beogradu pa neki ti je tamo izvedu".[32]

Да су видици у појединим резоновањима међу југословенским народима (тј. међу њиховим представницима) били поприлично удаљени, очитује се и на примеру ‚тражења идентитета као визије будућности'. Македонац, Милан Ђурчинов и Загрепчанин, Божидар Гагро, оштро су супротставили своје гледиште и схватање појма идентитета. Док Ђурчинов сматра да је модел који ми годинама градимо и који нема пандана ни на истоку ни на западу, неописива предност нашег уметника на путу ка конструисању духовне југословенске цивилизације, Божидар Гагро подвлачи наднационалну уметничку слободу као једини пут ка релевантном културном идентитету. Гагро наводи да је

> [...] naš prostor ugrožen [...] preteranim oblicima ideologizirane stvarnosti, kulture, umjetnosti i da mi zbog toga trpimo, jer je naš prostor slobode sužavan. [....] I, na kraju krajeva, čovjek ima [истиче Гагро] par excellence, situaciju da se mora konkretno opredeljivati. [....] Ali, mislim da se do toga konkretno može doći jedino oslobađajući se i tih mehaničkih, organiziranih pritisaka na naš kulturno-kreativni prostor i tražeći sada bez dogmatske prekoncepcije ono što je u istinu naša stvaralačka mogućnost.[33]

Компарација Ђурчинових и Гагрових теза наводи да је на привржености југословенству у великој мери утицала процена нивоа републичке самоодрживости и самосвојности у случају потенцијалног гашења федерације.

[32] Исто, 20.
[33] Исто, 38.

Водећи се идејама својственим Гагру, а у коинциденцији са тада актуелним политичким променама, Бранимир Сакач затворио је Уметничко-социолошку трибину 1976. године следећим речима

> U vrijeme kada se traže nove vrijednosti, kada je nastupila era nove svijesti čovjeka o sebi samom i o svom položaju, mi više od svega treba da spoznamo vlastiti identitet, i da govoreći u muzici iz nas samih, slijedimo ono na što nas nagone naša vlastita unutrašnjost i naši povijesni putovi.[34]

Наредне 1977. године одржава се друга по реду Уметничко-социолошка трибина под називом *Према новом стваралаштву у култури, Уметност = хуманизам и комуникација – Пледоаје за људске вриједности и за ново вредновање у музици као одговор на људске умјетничке потребе и стваралачки изазов човјека самоуправног друштва.* У поздравном говору, Стипе Шувар, секретар Републичког секретаријата за просвјету, културу и физичку културу СР Хрватске, изјавио је да је Југославенска музичка трибина „mjesto gde se [...] ne osjeća neka velika diskriminacija i uobraženost koja inače u nekim drugim sferama postoji kada se radi o odnosima među našim nacionalnim kulturama".[35] У даљем току текста издвојићу неколико теза које је ова Уметничко-социолошка трибина поставила, а које су у директној вези са тражењем новог идентитета, иницираним новонасталим друштвено-политичким околностима:

> Polazeći odlučno od činjenice da se neka kultura, pa tako i naša, može potvrditi i afirmirati u svijetu kao i u vlastitoj zemlji samo po fondu svojih vlastitih vrijednosti, smatramo da umjetnost i muzika u toj kulturi može doseći puninu svojeg umjetničkog bića i dati smisao egzistenciji umjetničkog djela ili umjetničke tvorevine:
>
> - ako neprestano traga za vlastitim umjetničkim identitetom, ne odbacujući ni jedan plodni utjecaj s bilo koje strane, ali pomno čuvajući svoju vlastitu fizionomiju i individualnost
> - radi na osvještavanju ljudske ličnosti i na osjećaju pripadnosti i zajedništvu među ljudima
> - ako radi na procesu demokratizacije, kao vrhunskoj vrijednosti oslobođenog čovjeka
> - da bude, pozitivno ali i kritički i umjetnički nekonformno, društveno funkcionalna

[34] Исто, 45.
[35] Stipe Šuvar, „Prema novom stvaralaštvu u kulturi", *Muzika*, 3/5, 1978, 4.

> - Mi smo duboko uvjereni da se u ovom času nalazimo u takvoj fazi svjetske političke, društvene, naučne i duhovne prekretnice u kojoj se stvara nova svjetska kultura na bazi ravnopravnog učestvovanja svih dosadašnjih tradicionalnih i novih nacionalnih kultura. Dosadašnja evropocentrička [sic] kultura [...] možda će još dugo biti vodećom kulturom, pa tako i muzikom, ali više ne jedinom i jedino mogućom.[36]

А каква је заправо била југословенска култура захваћена бурним политичким променама седамдесетих година, описује Ладислав Варга, један од учесника друге Уметничко-социолошке трибине. У складу са Уставом СФРЈ, Варга акцентује неограничено суверено право човека, односно радног човека, да дефинише свој културни интерес и своје културне потребе. Према његовом мишљењу, самоуправно одлучивање људи о њиховим културним потребама, почевши од организације удруженог рада, па до самоуправних интересних заједница, јесте оквир где би требало да се развија интересовање за културу, односно, како је Варга нагласио, оквир где би требало да се трага за властитим културним идентитетом нашег данашњег човека.[37] На овакав став директно се надовезује Иво Вуљевић у говору под називом *Неколико ријечи о новом положају наше културе.* Дакле, увиђајући нови положај југословенске културе у оквиру самоуправног друштва, чиме се битно променио положај уметника, Вуљевић истиче следеће:

> [U] vrijeme kada udruženi radni čovjek smanjuje utjecaj države i preuzima odgovornost za svoj osobni i cjelokupni društveni razvoj, on sa pravom može i mora od kompozitora umjetnika-stvaraoca očekivati drugačiji odnos u izboru i obradi tema koje ga inspiriraju na njegovo umjetničko stvaralaštvo [....] Umjetnik-stvaralac oslobođen svih ranijih diktata ima zaista punu slobodu na svoju inspiraciju u našem novom samoupravnom društvu, koje razvija nove humanističke odnose i koji se bori za punu slobodu čovjekove ličnosti.[38]

Имајући у виду промене у политичкој структури које су зацело утицале на стварање нових перспектива у култури и уметности, поставља се питање да ли се сасвим случајно 1978. године назив Југославенска музичка трибина мења

[36] „Umetnost = humanizam i komunikacija – Teze“, *Muzika*, 3/5, 1978, 10–11.
[37] Исто, 68.
[38] Ivo Vuljević, „Nekoliko riječi o novom položaju naše kulture“, *Muzika*, 3/5, 1978, 119.

у Трибина музичког стваралаштва Југославије, под мотоом да нема културе народа без његовог властитог уметничког стваралаштва.[39] Овај мото је уједно представљао и тему излагања Иве Вуљевића у оквиру Уметничко-социолошке трибине 1978. године, на којој се додатно продубила дискусија о потреби трагања за личним идентитетом сваког југословенског народа. „[B]iti svoj i imati svoj kulturni identitet znači veoma mnogo za svaki narod, za njegovu punu nezavisnost, za njegov svestrani vlastiti razvoj [...]".[40] Вуљевић се определио да своје излагање започне цитатом преузетим са Генералне конференције УНЕСКА (UNESCO), а који се дословно косио са идејом југословенства. На први поглед се не стиче утисак да је нови назив Трибине битно измењен у односу на стари, али уколико пристанемо да ту промену сматрамо безазленом, онда се поставља питање зашто је уопште назив мењан. Одустајањем од придева ‚југославенска' хипотетички се алудира на чињеницу да ‚југословенско' као такво, само по себи, не постоји. Инкорпорација речи ‚стваралаштво' није нужно условила елиминисање придева ‚југославенска', пошто би сасвим легитимно пристајали и називи ‚Југославенска трибина музичког стваралаштва'/‚Трибина југославенског музичког стваралаштва'. Но, синтагма ‚Трибина музичког стваралаштва Југославије' учинила се крајње сврсисходном у контексту акутелног поимања властитог идентитета, при чему би Југославија представљала само заједнички географски простор на којем народи и народности више нису, или пак, не желе бити Југословени. Како је ово само један од многих вешто прикриваних пропагандних потеза, у информативном билтену Трибине музичког стваралаштва Југославије наводи се да је промена наслова била нужна, а учињена са тежњом да се „[...] što preciznije ukazuje na recentnost svog dijelovanja".[41]

Уметничко-социолоша трибина у оквиру Трибине музичког стваралаштва Југославије, те 1978. године, одржала се под називом *Композитор-слушалац-музичко дјело.* У односу на претходне две, на којима су учесници

[39] Josip Kalafatović, нав. дело, 126.
[40] Ivo Vuljević, „Nema kulture naroda bez njegova vlastitog umjetničkog stvaralaštva", *Muzika*, 1/3, 1979, 31.
[41] Nenad Turkalj, „Petnaestogodišnjica Jugoslavenske muzičke tribine, u sklopu proslave 35-godišnjice oslobođenja i sjedinjenja Istre, slovenskog primorja, Rijeke, Zadra i otoka sa maticom zemljom", *Jugoslovenska muzička tribina – Bilten*, 1978.

заједнички елаборирали опште теме скупа, сада су представљали своје радове на лично одабране теме, али придржавајући се тематског оквира.[42] Због појаве помало контроверзних опаски појединих излагача, у односу на идеале какве је са собом носила Титова Југославија, ове расправе бивале су каткада и политички интониране. Тако је Ђорђе Радишић, описујући Маринетијев (Filippo Tommaso Marinetti) *Футуристички манифест* (*Manifesto del futurismo*) као израз идеја фашистичког покрета усмерен ка уништењу музеја, библиотека, академија и заједничке прошлости, навео сличан пример и у југословенској средини – логор Јасеновац.[43] Стипе Радиловић оштро је осудио Уметничко-социолошку трибину 1978. године са образложењем да се о југословенском музичком стваралаштву мора говорити из позиције самоуправне и социјалистичке земље чије самоуправно друштво није делимично, већ у потпуности демократски настројено. Радиловић свој рад закључује питањем колико је заправо социјалистички самоуправни систем у нашем друштву само парола, а колико реални начин живота, понашања и размишљања.[44] Из оваквих ставова појединих учесника закључује се да су се за четири године свога постојања, Уметничко-социолошке трибине наметнуле као згодна места на којима би неретко испливавало растуће незадовољство политичким режимом, које ће у наредној деценији постајати неупоредиво веће.

[42] Изложене теме биле су: *Умјетничко дјело и публика* (Тома Прошев); *Музика као нациотворна акција; двојака природа експериментализма* (Тарас Кермаунер); *Филозофске претпоставке могућности рецепције глазбе* (Данко Грлић); *О непопуларности нове музике* (Милан Ранковић); *Нема културе народа без његова властитог умјетничког стваралаштва* (Иво Вуљевић); *Ја – слушалац* (Бранимир Сакач); *Угроженост човека и положај уметности* (Ђорђе Радишић); *Утјецај умјетности на примаоца* (Ненад Туркаљ); *Активни преносилац композиције: изводилац* (Игор Куљерић); *Изводилац као мост између аутора и слушалаца* (Слободан Млинар); *Да ли је наше образовање подлога за разумијевање и развој домаћег музичког стваралаштва* (Андрија Томашек) и *Проблем солидарности умјетника и друштва* (Димитриј Рупел) (видети у: *Muzika*, 1/3, 1979).

[43] Đorđe Radišić, „Ugroženost čoveka i položaj umetnosti“, *Muzika*, 1/3, 1979, 56–57.

[44] Rasprava, *Muzika*, 1/3, 1979, 79–80.

4. ОСАМДЕСЕТЕ ГОДИНЕ

4. 1. Рецесија југословенског културног идентитета

Осамдесете године биле су изузетно бурне у историји СФРЈ. Након смрти Јосипа Броза Тита, 4. маја 1980, број оних који су безусловно заговарали југословенску идеологију све више је почео да опада. Уз Тита је тих година одлазила ратна генерација, дакле, умирали су они који су стварали Југославију. На политичку сцену ступили су и нови млади кадрови са другачијим приласком идеји југословенства.[1] Ових година почиње ера велике економске и политичке кризе која се испољавала растућим тензијама међу народима и народностима.[2] Власт је била колективна, држава је руковођена председништвом СФРЈ, а сваке године биран је нови вођа из различитог председништва једне од шест република и две покрајине.

Ни интелектуални ни културно-уметнички живот земље нису остали имуни на политичке девијације у Југославији. У Словенији, републици у којој је социјалистички режим бивао најстроже критикован, ових година велики утицај добијају алтернативни словеначки медији. Одмах после Титове смрти именована је анархолиберастичка и ултралевичарска опозиција која се залагала за издавање нових часописа зарад промоције плурализације јавног медијског простора и премошћавања ‚културног застоја'.[3] Једно од таквих гласила било је *Нова ревија* у којем су 1987. године објављени Прилози за словеначки национални програм. Велики број писаца, песника и осталих интелектуалаца у Словенији потписује петиције којима захтевају простор за слободну интелектуалну дебату и укидање закона о прогону појединца који критикује политички режим. На загребачком Бијеналу 1983. године наступа контроверзна словеначка група Лајбах (Laibach), чији је наступ био прекинут

[1] Nikola Ljubičić, *Jugoslavija posle Tita*, http://nikolaljubicic.com/posle-tita/posle-tita-jugoslavija-posle-tita/

[2] Селекција битних датума везаних за културно-уметнички живот направљена је према укупној хронологији свих важних догађаја осамдесетих година у Југославији (видети у: Slobodanka Kovačević, *Hronologija Jugoslovenske krize*, Beograd, Institut za evropske studije, 1994; *Hronologija istorije Jugoslavije – uz izložbu Muzeja istorije Jugoslavije „Jugoslavija 1918–1991"*, http://mij.rs/sw4i/download/files/box/_id_62/Hronologija%20istorije%20Jugoslavije.pdf).

[3] Polona Balantič, *Mitološki diskurz pri glasbeni skupini Laibach*, (diplomsko delo), Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2006, http://www.laibach.org/wp-content/uploads/2015/01/Balantic-Polona-2.pdf , 10.

пошто је у позадини током концерта пројектован пропагандни филм са сликама из Другог светског рата и говорима Јосипа Броза Тита.[4] Наредне године у Љубљани настаје Neue Slowenische Kunst (Нова словеначка уметност), неформална организација, контроверзна политичко-уметничка скупина и естетски покрет који је био повезан са тоталитаристичким и нацистичким покретима, а остао упамћен по неретком пародирању југословенских социјалистичких пракси.[5] Друштво словеначких писаца организује трибину под називом *Словеначки народ и словеначка култура,*[6] док историчар, Јожко Шавил и филолог, Матеј Бор лансирају тезу по којој Словенци нису Јужни Словени. У Београду 1985. године Српска академија наука и уметности доноси одлуку да напише Меморандум о политичким, економским и културним областима дебате у вези са српским народом у СФРЈ, а долазак Слободана Милошевића на власт 1987. године, означио је прекретницу у идеологији и политици српских комуниста. Потез који је изазвао велики бес, супротних страна', односио се на уставне амандмане из 1989. године, којима је Милошевић аутономије српских покрајина свео на дотадашњи минимум.[7]

Свеопшти антагонизам постао је приметан и у раду културних установа, па се 1987. године распао Савез књижевника Југославије у Вараждину.

[4] Музичка група *Лајбах* (формирана 1980. у Трбовљу) од почетка је критику социјализма поставила као једну од својих основних тема (више о томе у: Polona Balantić, исто).

[5] „Једна од највећих контроверзи ове групе везује се за прославу Дана Младости 1987. године. Те године церемонију су организовали Словенци. На конкурсу за израду промо плаката победио је „Нови колективизм", млади дизајн студио из Љубљане, иначе део уметничког покрета Neue Slowenische Kunst. Проблем је настао када је 28. фебруара београдска *Политика* објавила писмо Николе Грујића који је у победничком плакату препознао плагијат. Наиме, плакат је био скоро директна копија једног нацистичког плаката Рихарда Клајна из тридесетих година. Нови плакат се разликовао само у неколико детаља: заставу нацистичке Немачке заменила је застава СФРЈ, немачког орла на барјаку је заменила бела голубица, а штафета је била макета Плечниковог (никад изграђеног) Парламента (овај симбол данас краси словеначку страну евро кованица од десет центи). Организатори Дана младости и жири који је прогласио победнички плакат стали су у одбрану аутора. После дугог процеса, оптужбе су одбачене. Аутори су плакат одбранили као уметнички пројекат. Плакат за Дан младости '87 на крају су урадили у дизајн агенцији Студио маркетинг, данас једној од водећих рекламних агенција у региону. Штафета младости је последњи пут ношена те године, а годину дана касније одржана је последња прослава Дана младости" (преузето из: *Raskrinkana totalitarna ideologija: Plakat NSK – Neue Slowenische Kunst*, https://zokstersomething.com/2012/04/11/raskrinkana-totalitarna-ideologija-plakat-nsk-neue-slowenische-kunst/).

[6] Božo Repe, *Viri o demokratizaciji in osamosvojitvi Slovenije (I. Del: Opozicija in oblast)*, Ljubljana, Arhivsko društvo Slovenije, 2002, 114.

[7] На данашњи дан: 28. март 2015, *Нова српска политичка мисао,* http://www.nspm.rs/hronika/na-danasnji-dan-velika-britanija-objavila-rat-rusiji-u-krimskomm-ratu-na-danasnji-dan-proglaseni-amandmani-na-ustav-srbije-velika-britanija-objavila-rat-rusiji-u-krimskom-ratu-spanska-republika-dozivela-slom-osnovan-boljsoj-teatar-rodjen-maksim-go

Политичка криза није заобишла ни неке од музичких институција и дешавања. Претпоставимо да су слични експлицитно националистички испади захватили многобројне организације које делују у области културе, али навешћу један пример. Наиме, реч је о Фестивалу тамбурашке глазбе Југославије у Осијеку (1987), који по сведочењу Душана Михалека у тексту *Previše Jugoslavije*, умало није одржан, уз образложење да хрватско руководство од сада финансира само републичке фестивале.[8] Исте године Комитет српских академика захтева стварање српске аутономне области на територији СР Босне и Херцеговине и СР Хрватске. Године 1989, Фрањо Туђман пред Друштвом књижевника Хрватске одржао је говор у којем је оцртао политички програм будуће Хрватске демократске заједнице (ХДЗ). Велику улогу у друштвено-политичком животу Словеније одиграо је Социјалистички савез радног народа Словеније који је 29. маја 1989. године издао декларацију под именом Темељна листина Словеније са два основна начела:

> 1) Хоћемо живети у демократској држави сувереног словеначког народа и свих држављана Словеније, утемељеној на људским правима и грађанској слободи [...]
>
> 2) Нећемо живети у државној заједници у којој бисмо били заточени политичким монополом и националној доминацији, као и другим наметљивим облицима живота.[9]

Тачно месец дана након словеначке декларације, на Газиместану је уприличена прослава у знак 600 година од Косовске битке, а патриотски говор Слободана Милошевића, неретко је у осталим југословенским републикама бивао (неадекватно) тумачен као националистички.[10] Музички фестивал

[8] Радећи на Радију Нови Сад, Душан Михалек се такође присећа велике непријатности 1987. године када му је тадашњи главни уредник програма на српскохрватском језику, Нићифор Тодоровић, упутио замерку да на програму има „превише Југославије", алудирајући на приоритет емитовања војвођанске музике (видети у: Dušan Mihalek: *Previše Jugoslavije,* http://www.mansarda.rs/evasedak) Ово је наравно уследило тек након VIII седнице ЦК СКС-а, док је у периоду између 1980–1986, управо радио био најмоћније средство прикривања већ увелико нарушеног осећаја „југословенства" (више о томе у: Jelena Arnautović, нав. дело).

[9] Одломак из Темељне листине Словеније превео аутор рада (одломак из оригиналног текста на словеначком језику видети у: Polona Balantić, нав. дело, 14).

[10] Сигурно је да су следеће речи Слободана Милошевића (како их је ко протумачио) биле ‚прст у оку' званичницима из других југословенских република: „[...] На Косову нас је пре 600 година задесила неслога. [....] Неслога и издаја на Косову пратиће даље српски народ као зла коб кроз читаву његову историју. Па, и касније, када је формирана социјалистичка Југославија, српски врх је у тој новој земљи остао подељен, склон компромисима на штету сопственог народа. Уступке које су многи српски

Београдске музичке свечаности (БЕМУС) показао се као одлично место на којем би се актуелна националистичка политика замаскирала, те је БЕМУС 1989. године свечано отворен химном *Хеј Словени*, што никада раније није практиковано. Ова година уједно је обележена и последњим учешћем хрватских и словеначких музичара на овом фестивалу.[11]

4.2. Трибина музичког стваралаштва Југославије: огледало југословенске кризе и светла тачка културно-музичког живота

У новонасталим политичким констелацијама функција Трибине музичког стваралаштва Југославије као огледала друштвеног дуализма на релацији социјализам – демократија, додатно је интензивирана. Одмах на почетку претпоследње деценије 20. века Трибина је била у знаку лика и дела Јосипа Броза Тита, али и Бранимира Сакача, њеног идејног творца, који је преминуо годину дана раније. У Титову част Трибина је отворена његовим говором преузетим са Првог Конгреса Музичке омладине Југославије (1964), а потом су изведене пригодне композиције Александра Обрадовића и Томе Прошева. Парафразирање Титових речи да „[...] vrijedna umjetnička dela svih naših naroda treba da postanu opštejugoslavenska sredina“,[12] наметнуло се као упозорење да се званична политика Трибине не сме нарушити, упркос државној нестабилности. Омаж Сакачу одат је кроз промовисање његових музиколошких радова и извођења неколицине најрецентнијих музичких остварења овог комозитора.[13] Први пут је 1980. године, на 17. Трибини музичког стваралаштва

руководиоци правили на рачун свог народа, ни историјски ни етички не би могао да прихвати ниједан народ на свету, поготово што Срби кроз читаву своју историју нису никада експлоатисали и освајали друге. Њихово национално и историјско биће кроз читаву историју и кроз два светска рата, као и данас, је ослободилачко. Ослобађали су вечито себе, и када су били у прилици помагали су и другима да се ослободе. А то што су у овим просторима велики народ није никакав српски грех нити срамота. То је предност коју они нису користили против других. Заслугом својих вођа и политичара и њиховог вазалног менталитета, чак су се због тога осећали кривим пред другима и пред собом. Неслога српских политичара уназађивала је Србију, а њихова инфериорност понижавала је Србију. Тако је било деценијама, годинама. Ево нас данас на Пољу Косову да кажемо да више није тако“ (видети у: *Celi govor Slobodana Miloševića na Gazimestanu 1989*, https://www.youtube.com/watch?v=vdU6ngDhrAA).

[11] Ивана Вуксановић, „БЕМУС – огледало друштвено-политичких догађаја у земљи (1969–2005)“, у: Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић (ур), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама,* Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2009, 128.

[12] Nenad Turkalj, *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, нав. дело, 20.

[13] Изведено је укупно пет дела Бранимира Сакача: *Матрикс симфоница, Симфоница о мртвом војнику, Pezzi per violoncelo solo, Barasou* и *Omaggio – canto della comedia* за хор и соло виолину.

Југославије реализована ранија Сакачева замисао о поновном извођењу и презентацији капиталних музичких дела народа и народности Југославије. Тиме је још једном одата почаст Бранимиру Сакачу као опатијском визионару, али и успоставио рез са дотадашњом традицијом, као искорак у нову еру Трибине. У билтену је поновно извођење одређених дела имало позитивног одјека, будући да се то показало као

> dragocjena prilika za njihovu novu provjeru i dokazivanje njihove trajne umjetničke vrijednosti, te nužan korak i poticaj u dosizanju krajnjeg cilja: stvaranje istinitog, živog, djelotvornog i uvjerljivog fundusa kapitalnih ili značajnih djela naših autora [...] koja će postati dio svakodnevnog muzičkog repertoara i koja će ravnopravno stati uz bok djelima svjetske muzičke literature. [14]

Да се осамдесетих година тежило успостављању високог кредибилитета опатијске Трибине, сведочи и својеврсни документ, односно писмо упућено свим ансамблима и музичким уредницима, од стране редакције програма Трибине, коју су у том периоду водили Игор Куљерић и Иво Вуљевић. Наиме, у жељи да Трибина постане још рецентније место презентације југословенских музичких остварења, редакција је увидела нужност спровођења оштријих критеријума селекције дела. Упутивши апел ансамблима из свих југословенских република и покрајина да, уколико не могу да саставе програм од искључиво нових репрезентативних остварења, своје учешће одложе за наредну годину,[15] организатори су децидирано запоставили првобитну замисао Трибине као ‚изложбе' целокупне југословенске музичке продукције. У којој мери би се уз овакав услов остварило суштинско конфронтирање југословенских народа и народности? Уколико се подсетимо расправа о несразмерном културно-уметничком развоју различитих југословенских средина, чини се да би нови критеријум селекције трансформисао Трибину у манифестацију Београда, Загреба и Љубљане. У крајњем случају можда је управо то и био латентни циљ којем се стремило, али занимљив је податак да

[14] „Izvještaj o realizaciji XVII Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1980. godine", *XVII Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije – Bilten*, 1980.
[15] „Svim ansamblima i muzičkim urednicima koji su do sada nastupali na Tribini i koji će nastupati na budućim Tribinama" (писмо), *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije – Bilten*, 7. januar 1980.

управо ове 1980. године дебитује Симфонијски оркестар РТВ Приштина.[16] Иако је Трибина одувек заговарала једнаку конфронтацију свих југословенских република и покрајина, евидентно је, а донекле и очекивано да су своја дела квантитативно највише представљали композитори из Хрватске, Србије и Словеније. У мањој мери то су чинили ствараоци из Македоније, а сасвим минимално (чак мање и у поређењу са српским аутономним покрајинама) аутори из Босне и Херцеговине и Црне Горе.[17]

Како је у земљи расла политичко-економска криза, у опатијским билтенима све се чешће напомињу финансијски проблеми због којих Трибина трпи одређене измене организационо-техничке природе. Ипак, упечатљиво је континуирано обележавање југословенских годишњица, али је велико питање с којим се интенцијама инсистирало на таквом континуитету. Године 1981, Трибина музичког стваралаштва Југославије била је у знаку 40 година од Устанка народа и народности Југославије (1941), те су том приликом приређене две изложбе: *Музика у НОБ* и *НОБ у дјелима ликовних умјетника*.[18] Уколико бисмо говорили о претераном промовисању ‚братства и јединства' у другој половини девете деценије, вероватно бисмо имали право да такав потез тумачимо као прикривање реалног стања ствари у држави. Не може се рећи да учесници Трибине нису били свесни ‚пољуљане' Југославије осамдесетих година. Речима да „[t]ribina nikada nije bila djelo pojedinca ili nekih grupa, već [...] naše zajedničko djelo [koje] uživa podršku cijele naše zemlje, svih naših socijalističkih republika i socijalističkih autonomnih pokrajina",[19] Иво Вуљевић је у поводу двадесетогодишњег јубилеја у Опатији указао на суштинске замисли Трибине, која једино на таквим основама може и има смисла да опстане. Пишући критику двадесете Трибине музичког стваралаштва Југославије, Бранка Радовић истиче да је у односу на револуционарне седамдесете године,

[16] Nenad Turkalj, нав. дело, 21.
[17] Графичке приказе фреквенције извођења дела композитора на *JMT*/*TMCJ* од 1964. до 1990. године по републикама и покрајинама и процентуалне заступљености композитора из свих југословенских република и покрајина на *JMT*/*TMCJ* од 1964. до 1990. године видети у прилозима број 3, односно број 4.
[18] Nenad Turkalj, нав. дело, 21.
[19] Josip Kalafatović, нав. дело, 27.

Трибина свој јубилеј обележила одступањем од авангарде.[20] Уместо експерименталних решења, композитори су се окренули романтичарско-националним изворима користећи фолклорне елементе. Ово је, према закључку ауторке, схваћено као директан рефлекс збивања у друштвено-политичком животу, где обраћање локалном фолклору „[...] сведочи о реинкарнирању веома старих идеја које у садашњим друштвеним овкирима добијају актуелни смисао".[21] Међу тим фолклорним остварењима посебно се истичу камерна дела: *Словенски људски плеси* Алојза Среботњака, *Фолклорни игри* Томе Прошева, као и хорови: *Истарски диптих* Ловра Жупановића, *Приморски квадри* Никше Њирића, *Диптих с Камика* Јосипа Каплана, *Син из јуначког места (Bir i vendit trimëror)* Зећирје Балате (Zeqirja Ballata) и *О, фруло, засфирај (O, fyell, kendo)* Винћенца Ђинија (Vinçenc Gjini).[22]

Како би се постигла максимална конфронтација и прожимање свих народа и народности који учествују на Трибини, организатори су упорно тежили да дело аутора из једне социјалистичке републике, односно социјалистичке покрајине, публици представи извођачко тело из неког другог краја Југославије. Но, Дејан Деспић у својој критици Трибине музичког стваралаштва Југославије 1986. године наводи да су то биле само ‚пусте жеље' организатора. Он закључује да извођачи изузетно ретко изводе дела композитора из других центара – чак до те мере да не само да свако изводи ‚своје' „чак и свако слуша претежно ‚своје' – осим када су у питању најугледнији ансамбли (као љубљански или загребачки симфоничари, или хор Крсмановић)".[23] И док су наредних година опатијска окупљања протицала наизглед изоловано од политичке кризе, прикривени инциденти проузроковани већ отпочетим ‚надигравањем' републичих и покрајинских центара, полако су почели да испливавају на површину. Такви процеси предодредили су потоњи развој Трибине музичког стваралаштва Југославије, која је своју судбину делила са судбином читаве велике ‚братске' земље.

[20] Бранка, Радовић, „Трибина музичког стваралаштва Југославије", *Pro musica – Фестивали,* 1983, 29.
[21] Исто.
[22] Josip Kalafatović, нав. дело, 49–58; 67–70.
[23] Дејан Деспић, „Трибина музичког стваралаштва Југославије", *Pro musica – Фестивали,* 1986, 24.

5. ДЕВЕДЕСЕТЕ ГОДИНЕ

5.1. Распад СФРЈ – нестајање југословенског културног простора

На рубу претпоследње и почетком последње деценије 20. века, збиле су се коренite политичке промене које су трансформисале географску мапу европског континента. Револуција 1989. године, обележена падом комунистичког режима и првим вишестраначким изборима у свим земљама Источног блока, напокон је означила крај Хладног рата (1946–1991). Иако је Југославија припадала Покрету несврстаних, задесила ју је још страшнија судбина – будући да је распаду, те успостављању новог политичког режима деведесетих година, претходио крвави грађански рат. У литератури се дефинише више евентуалних разлога који су директно или индиректно довели до колапса државе, а од њих су, у највећем броју случајева, као главни ‚кривци' навођени економска криза, промене у међународној политици, растући национализам и културалне разлике између југословенских народа.[1]

Један од кључних догађаја који се десио почетком 1990. године био је четрнаести ванредни, а уједно и последњи конгрес Савеза комуниста Југославије (СКЈ), одржан од 20. до 22. јануара у Центру „Сава" у Београду. Конгресу су присуствовали делегати из свих република и покрајина, као и партијска делегација Југословенске народне армије (ЈНА), а догађај је обележен сукобом српске и словеначке стране. Савез комуниста (СК) Србије, уз подршку СК Црне Горе, те СК Војводине и СК КиМ, заступао је чврсту централизацију и систем ‚један човек – један глас' као једини могући облик функционисања СК Југославије. С друге стране, СК Словеније и СК Хрватске предлагали су увођење вишестраначких избора, те реорганизацију СК Југославије као савеза самосталних републичких савеза, док су СК Босне и Херцеговине и СК Македоније изнели став да се о вишестраначким изборима морају изјаснити

[1] Дејан Јовић, политиколог и признати стручњак за југословенска питања, у свом тексту *Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: Kritička analiza postojećih interpretacija*, уз поменута четири фактора разарања земље додаје још четири, која – по мом мишљењу – прилично опстају као убедљиви аргументи, а то су: тзв. „древна мржња" међу југословенским народима, затим улога разних личности у стварању и разарању југословенске државе, предмодерни карактер југословенске државе, те структурално-институционални разлози (видети у: Dejan Jović, *Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: Kritička analiza postojećih interpretacija*, http://www.b92.net/casopis_rec/62.8/pdf/091-157.pdf, 2).

сами грађани Југославије. Будући да је већином гласова одбијен словеначки предлог за конфедерално уређење земље, а подржан српски предлог за централизацију Југославије, након вербалних сукоба Словеначка делегација је уз подршку Хрватске, Босне и Херцеговине и Македоније напустила конгрес, чиме је Савез комуниста Југославије после 45 година рада, престао да постоји.[2]

Скандал на, како се испоставило, последњем конгресу Савеза комуниста Југославије, био је зачетак дешавања која су уследила наредних месеци и година. У Словенији и Хрватској се доносе амандмани на тадашњи Устав СФРЈ којима су омогућени први демократски вишестраначки избори, одржани 8, односно 22. априла 1990. године, а на којима убедљиве победе односе Демократска опозиција Словеније (ДЕМОС) и Хрватска демократска заједница (ХДЗ). Убрзо следе први вишестраначки избори у Босни и Херцеговини (18. новембра, а побеђује коалиција три странке – Странка демократске акције /СДА/, Српска демократска странка /СДС/ и Хрватска демократска заједница /ХДЗ/), те и у Македонији (25. новембра, на којима победу односи Социјалдемократски савез Македоније /СДСМ/). Последњи вишестраначки избори организују се у Србији и Црној Гори (8. и 9. децембра 1990. године), на којима убедљиво побеђују Социјалистичка партија Србије /СПС/, те промилошевићевска Демократска партија социјалиста Црне Горе /ДПСЦГ/). Након низа политичких инцидената који су се у међувремену збивали готово свакодневно, у јуну 1991. године Словенија и Хрватска званично проглашавају независност. Исте године у септембру то чини и Македонија, док Босна и Херцеговина своју независност добија у јануару 1992. године. Тиме су у саставу Југославије остале Република Србија (са АП КиМ и АП Војводина) и Република Црна Гора, чинећи тиме новоформирану ‚крњу' државу под новим именом – Савезна Република Југославија (СРЈ). Сви ови догађаји на просторима бивше СФРЈ (нарочито у Хрватској и БиХ, између српског, хрватског и муслиманског становништва у периоду од 1991. до 1995. године) проузроковали су небројане оружане сукобе и војне акције спроведене услед неслагања око територијално-

[2] Davor Pauković, *Posljednji kongres Saveza komunista Jugoslavije: uzroci, tijek i posljedice raspada*, Zagreb, Centar za politikološka istraživanja,2008, 23–24.

етничких питања, а мир је званично успостављен 14. децембра 1995. године, потписивањем Дејтонског мировног споразума у Паризу.

А како се и да ли се уопште у периоду разарања СФРЈ одвијао живот у културно-уметничким круговима? Пре свега, енормна економска криза онемогућавала је нормално функционисање било којег друштвеног сектора у земљи. Једна од највећих инфлација икада забележених у свету привидно је окончана 1994. године, али се привреда налазила у изузетно тешком стању. Економске санкције према СР Југославији од стране Уједињених Нација послужиле су као изговор властима да, за разлику од свих осталих посткомунистичких земаља, не започну тржишне привредне реформе. То је, разуме се, проузроковало велико осиромашење становништва, што показује истраживање које открива да је 1993. године десет одсто најбогатијег слојева друштва располагало са 37 одсто националног дохотка, док је десет одсто најсиромашнијих имало само 1,6 одсто националног дохотка.[3] Када овакво стање бива употпуњено и оружаним сукобима, свакодневним одржавањем политичких скупова и демонстрација, изолацијом и потпуним ‚замрзавањем' регионалне сарадње, лако се може наслутити да је уходано функционисање установа културе и уметности било осујећено. Главна последица распада Југославије, према неким мишљењима, јесте престанак постојања дотадашњег југословенског уметничког простора којег су деценијама унатраг одржавале свакодневне радне везе низа стручних институција, а још више појединци, актери уметничког живота из свих културних средина некадашње државе.[4]

О извесним збивањима сведочи већ поменути текст Душана Михалека, *Previše Jugoslavije.* Михалек подсећа да су 1990. године Владе Србије и Хрватске одбиле да финансирају заједнички пројекат Матице Српске и Југославенске академије знаности и умјетности (ЈАЗУ; данашња Хрватска академија знаности и умјетности – ХАЗУ) за проучавање католичких самостана на територији Војводине и српске музике у Хрватској. Аутор такође наводи да је упркос жељи

[3] Jovan Teokarević, „Strah i nada: Srbija i Crna Gora u 1995. godini", u: Slobodanka Kovačević i Putnik Dajić (ur), *Hronologija jugoslovenske krize 1995*, Beograd, Institut za evropske studije, 1996, 31–50.

[4] Ješa Denegri, *(Ne)mogućnost autonomije umetnosti u traumatičnom političkom kontekstu*, http://www.seecult.org/files/jesa_denegri_esej.pdf

за сарадњом Радија Нови Сад и Радија Загреб 1991. године, кооперација онемогућена, с обзиром на то да је уређивачка политика оба радија најстроже забрањивала емитовање хрватске, односно српске музике.[5] Слична ситуација задесила је и Радио Београд у који је стигао допис да овај медиј мора да се преоријентише искључиво на пропагирање српске културе, док је Хрватска радио-телевизија (ХРТ) била под огромним притиском да обустави емитовање српског програма.[6] Све је ово уобичајено у оваквим околностима будући да су медији током деведесетих година били кључни играчи у пројекту конструисања етничко-националног идентитета.[7] Но, занимљив је податак да је љубљански Радио Штудент био један од ретких радија који је деведесетих година емитовао музику из целе Југославије.[8]

У Босни и Херцеговини 1990. године (у години првих вишестраначких избора) долази до реоснивања националних друштава: српске „Просвјете", хрватског „Напретка" и муслиманског „Препорода", а важну улогу у њиховим деловањима одиграли су бројни хорски ансамбли.[9] У вези са таквом ситуацијом аутор *Historije muzike u Bosni i Hercegovini,* Иван Чавловић, наводи како је током 1479 дана такозване опсаде Сарајева, музика радикално увела национални идиом као идејну основу, сједињену са револуционарном компонентом, што је заједно бивало опредмећено у такозваним патриотским песмама. У ратом захваћеном Сарајеву штампана су два нотна издања – *Ратне кајде* Јосипа Магдића и *Стилизације босанских народних пјесама* Решада Арнаутовића.[10]

---

[5] Dušan Mihalek, *Previše Jugoslavije,* http://www.mansarda.rs/evasedak

[6] Ketrin Bejker, *Zvuci granice – Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2011, 25.

[7] Исто, 24.

[8] Tomaž Lovrec-Purić, *Popularna glasba in razpad SFRJ* (diplomsko delo), Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2004, http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Lovrec-Puric-Tomaz.PDF, 60.

[9] Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, Muzička akademija, 2011, 286.

[10] После распада СФРЈ, музика у Босни и Херцеговини је у знаку плуралитета. Тај се плуралитет, узрокован троентитетским уређењем Босне и Херцеговине, према речима Ивана Чавловића, препознаје у неколиким културним разинама: „[...] kompozitorstvu, izvođaštvu, institucijama, estetičko-socijalnoj različitosti itd. Pluralitet se ispoljava kvantitativno (brojnost muzičara, novi muzičari na novim instrumentima, nova izvođačka zanimanja), kvalitativno (stari i novi muzički stilovi, neki muzičari ostvaruju evropsku karijeru), stilski (postavangarda, neoavangarda i folklorna strujanja), estetički (umjetnička muzika je i dalje kvantitativno posebna da se može pratiti kao zaseban historijski identitet; sve češći su zahtjevi vjerske prirode za uspostavom posebnog sistema vrednovanja muzike prema vjerskim uzusima), nacionalni (mnogi muzičari djeluju u svojim nacionalitetima ili izvan njih, kulturno-umjetnička društva su nacionalnog ili višenacionalnog sastava; izvođački programi su nacionalni, posebno za nacionalno-vjerske praznike, pluralni u koncertnoj sezoni), vjerski (vjerske manifestacije su brojne i vrlo često ‚začinjene' vjerskom muzikom koja se u ranijim periodima nije mogla čuti;

Година 1992. је у Београду, али и у осталим југословенским центрима, обележена великим бројем демонстрација. У том контексту истакао бих сада већ историјско „Достојанствено клечање“ чланова Удружења композитора Србије у Пионирском парку, 13. јуна 1992. године, који су се таквим гестом оштро супротставили актуелним српским властима. У неким су градовима организовани концерти и параде за мир. Све је личило на репризу чувене „Шездесетосме“ – београдски су студенти 1992. године, у знак протеста против рата, на Тргу републике организовали рок концерт под називом „Не рачунајте на нас“, као ироничну алузију на песму из Титовог времена – „Рачунајте на нас“.[11] У Зајечару је пред 20 000 људи у августу 1991. организован тродневни фестивал за мир на којем су учествовали извођачи из целе (бивше) државе. Такође, у Љубљани је у октобру исте године организован концерт „Рок против рата“ („Rock proti vojni“) којем је присуствовало око 3000 људи, а наступили су словеначки и хрватски бендови.[12]

Неке од институција попут Музиколошког друштва Србије, чија је делатност била превасходно везана са Србију, нису политичке потресе осетиле као значајније осујећење свога делања, иако су се и оне суочиле са првим последицама опште нестабилности: недостатком финансијских средстава и запостављањем иностраних контаката.[13] Резултати једног истраживања македонске музичке продукције у периоду од 1991. до 2001. године, показују да су слабе новчане накнаде главни проблеми македонских композитора, као и њихове жеље, али немогућности за дошколовавањем у иностранству.[14] Билтени Факултета музичке уметности у Београду такође сведоче о тешким условима функционисања ове институције, као и читавог Универзитета уметности. Године 1992. издата је Декларација којом се захтевају корените реформе у друштву, излажење из блокаде, формирање нове концентрационе Владе и омогућавање Универзитету да настави своју професионалну међународну

u nekim vjerskim manifestacijama umjetnička muzika je jedinstveno zastupljena)“ (видети у: Ivan Čavlović, нав. дело, 265–266).

[11] Исто, 30–31.

[12] Tomaž Lovrec-Purić, нав. дело, 58.

[13] *Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад – Билтен бр. 3*, 1992.

[14] Стефанија Лешкова Зеленковска, „Влијанието на културната политика и творештвото на македонските композитори во Република Македонија“, *Музика, бр. 20,* 2014, 53.

сарадњу.[15] Поводом такве ситуације, тадашњи декан ФМУ, Срђан Хофман, изрекао је следеће: „Moramo priznati da smo potpuno izolovani, da smo na krajnjoj periferiji. [...] Sve što možemo da uradimo u ovom trenutku su manje-više pojedinačni pokušaji, koji ne mogu nikako biti sistematizovani i čiji rezultati ne mogu biti unapred ozbiljno planirani".[16]

* * *

Постоје ли стратегије које би се могле имплрементирати у девастираним друштвеним околностима, не би ли се једна манифестација попут опатијске Трибине, изоловала од политичке кризе? Да ли би се интензивнијим залагањима појединаца ипак сачувао вишедеценијски континуитет фестивала, или се обустављање заједничог пројекта југословенских народа наметнуло као једино адекватно и прихватљиво решење?

5.2. Последње југословенско окупљање у Опатији – Двадесетседма Трибина музичког стваралаштва Југославије

У периоду распада СФРЈ и у атмосфери општих политичких неприлика, путања будућег кретања опатијске Трибине била је прилично неизвесна. Под истим именом и наизглед у неизмењеном виду, 1990. године ипак је одржана двадесетседма, а уједно и последња Трибина музичког стваралаштва Југославије, као, испоставиће се, апсолутни одраз југословенске кризе. У трајању од 5. до 8. новембра, ова је Трибина организована у периоду када су у Словенији и Хрватској већ увелико на власти биле демократске партије (ДЕМОС и ХДЗ су победили још у априлу), а само неколико дана након завршетка Трибине, демократске партије побеђују и у Македонији и у Босни и Херцеговини. Будући да је руководство РТВ Београд преузело контролу над свим радио станицама и забранило емитовање музике косовских Албанаца, оно је забранило и да се у Опатију пошаљу снимци са делима албанских

[15] *Факултет музичке уметности – Билтен*, 1992.
[16] Исто.

композитора, чиме им је практично онемогућено да се представе јавности.[17] Поводом ове ситуације, музиколог Ева Седак је на Трибини организовала акцију потписивања петиције којом се сви присутни гнушају над таквим поступком управе РТВ Београд.[18] Хипотетички, такав потез могао је бити учињен са тежњом да се Трибина изолује од политичких (не)прилика, поново позове на југословенство и укаже колико је важно да се у Опатији сусретну сви народи који су део Југославије. Међутим, у разговору који сам водио (између осталог) и у вези са овим догађајем, др Ева Седак је сасвим радикално навела да је суштина петиције заправо била показати противљење Слободану Милошевићу и ‚Србојугославији'.[19] С друге стране, не треба никако заборавити да су композиције из АП КиМ (уз дужно поштовање) често биле на доста ниском техничком нивоу, па је комисија из Србије (без икаквих политичких претензија и мотива) много пута имала потпуно оправдане разлоге да их не уврсти у своју селекцију. Тренд представљања дела националне и фолклорне тематике видљив је и на последњој Трибини. Међу њима се издвајају *Пасија светог кнеза Лазара* Рајка Максимовића, *Хомољска игра* Светислава Божића, *Хиландарска звона* Вука Куленовића, *Слава Војводине Краљске* Павела Михелчића, као и дело Павела Шивица врло интригантног назива, *Згодовина се понавља* (*Историја се понавља*). Оно што је сигурно, на последњој Трибини је међурепубличка сарадња на нивоу извођаштва у потпуности изостала, будући да су се сва извођачка тела представљала искључиво делима својих аутора. Оваква и слична догађања предодредила су будућност Трибине музичког стваралаштва Југославије којој је дефинитивно дошао крај.

[17] Dušan Mihalek, нав. дело.
[18] Према сведочењу Душана Михалека, ову петицију су потписали и многи уредници Радио Београда, знајући добро да ће их тај потпис коштати професионалног положаја, док су косовски композитори „[...] bili već toliko preplašeni onim što im se već sve dogodilo i onim što im se može dogoditi da su uglavnom izbegavali to potpisivanje" (видети у: Dušan Mihalek, нав. дело).
[19] Интервју аутора рада са музикологом др Евом Седак, вођен у Загребу, 3. марта 2016. године.

5.3. Двадесетосма или прва опатијска Трибина? Од Глазбене трибине Опатија до Међународне глазбене трибине

Након проглашења независности Хрватске и Словеније у јуну 1991. године, Опатија је после 27 година престала да окупља југословенске уметнике. У независној Хрватској постојала су два могућа сценарија будућег развоја опатијске Трибине: гашење или адаптација. Одабравши да судбину Трибине креирају путем другог сценарија, организатори су се нашли пред захтевним задатаком – направити нови стратешки план који би омогућио адекватан програмско-организациони развој хрватског пројекта у Опатији. Пошто је база Трибине подразумевала конфронтирање различитих југословенских култура, организатори су били свесни да би преоријентација на национални (хрватски) модел фестивала у потпуности угушила његов идентитет. Будући да је даље конфронтирање са југословенским народима онемогућено, тражили су се нови кретиријуми – културолошки и географски; али и нове стратегије – интернационализација. На тај начин, некадашња Трибина музичког стваралаштва Југославије започиње нову еру под називом Глазбена трибина Опатија, на којој се 1991. године уз хрватске, представљају учесници из Словеније и Италије. Готово сва дела која су изведена настала су исте године, па је публика имала прилике да се упозна са најсавременијим остварењима, као што су: *Квартет за кларинет, виолину, виолончело и клавир* Фране Параћа, *Глазба за кларинет, виолину, виолончело и клавир* Анђелка Клобучара, *Prudent Views of My love Passing By the Seasons* Марка Ружњака, те композиција Жељка Брнадовића, симболичног наслова *Zoov–cool „ратни квартет" за кларинет, виолину, виолончело и клавир.* Поред дела хрватских и словеначких аутора, велику пажњу привукло је извођење још једног знаменитог дела симболичног наслова, *Квартет за крај времена* (*Quatuor pour la Fin du Temps*), Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen).

У организацији већ раније одговорне агенције „Мозаик" из Опатије, Хрватског друштва складатеља, уз сарадњу са Хрватским вијећем Европског покрета из Загреба, удружењем „Colonia Croatica" из Келна, предузећима „Croatia Liber", „Vijesnik", „Ivex", Хрватском радио-телезивијом, и хотелима „Кварнер" и „Империјал", целокупну реализацију Глазбене трибине Опатија

'91, омогућили су Фонд за културу републике Хрватске, Фонд за културу града Загреба и Фонд за културу града Опатије.[20] Због свеопште друштвено-политичке ситуације Трибина је реализована у трајању од само два дана (од 8. до 9. новембра), но, организатори су уистину доказали свој ентузијазам и жељу да опатијска Трибина упркос свему очува свој континуитет. И не само то, овај догађај се показао одличним местом на којем би се изразило новонастало незадовољство и саосећање са жртвама рата. Док се катастрофалном разарању Вуковара коначно ближио крај,[21] Трибина је искористила своју пропагандну моћ да један од сегмената концерата назове *Вуковар – концерт за прогнанике,* док се у билтену за 1991. годину наглашава да се „[s]vi prihodi ostvareni na ovogodišnjoj *Glazbenoj tribini u Opatiji* stavljaju na raspolaganje izgnanicima u Republici Hrvatskoj".[22] Такође, у оквиру Трибине 1991. године организован је и округли сто као пандан некадашњем клубу, чија је тема гласила: *Глазбена трибина у Опатији: будућност и перспективе.* Након завршетка Трибине, музиколог Никша Глиго и композитор Марко Ружњак саставили су предлог за будућност Глазбене трибине у којем су поцртали основна начела даљег функционисање овог фестивала, те су га 21. новембра 1991. године упутили Министарству за просвјету и културу Републике Хрватске. Наиме, у писму се наводи да се „[p]održava [....] ideja internacionalizacije programa, prvenstveno s obzirom na regiju Zajednice Alpe–Jadran; [као и да се] podržava ideja proširenja programa seminarima, stručnim razgovorima i radionicama".[23] Такође, у писму се сажето износе и планови за реализацију Трибине 1992. године:

- *Tribina će se održati od 20. do 29. studenoga 1992.*
- *U petak, 20. studenoga započinje tečaj za skladatelje.* [....] *Polaznici (najviše deset) na tečaju će skladati skladbe za basklarinet i/ili udaraljke. Međunarodni žiri će do petka, 27. studenoga u 12.00 sati izabrati tri skladbe koje će se izvesti na zaključnom koncertu Tribine u nedjelju, 29. studenoga u 11.00 sati. Nakon koncerta održao bi se razgovor s polaznicima seminara, voditeljima, asistentima i članovima jurya* [жири].

[20] *Glazbena tribina u Opatiji '91 – Bilten*, 1991.
[21] Рат у Вуковару трајао је од 25. августа до 18. новембра 1991. године.
[22] *Glazbena tribina u Opatiji '91 – Bilten*, 1991.
[23] Nikša Gligo, „Promemoria za razgovor o budućnosti Glazbene tribine u Opatiji", u: Erika Krpan (ur), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina – Opatija – Pula*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus, 2003, 14–16.

- *Ostali koncerti na Tribini održat će se 26., 27., i 28. studenoga u 16.00 i 20.00 sati (ukupno šest koncerata). Predlaže se da dva koncerta budu posvećena hrvatskoj glazbi, a da preostala četiri po jedan iz jedne od regija/članica Zajednice Alpe–Jadran. Predlaže se da se u obzir uzmu sljedeće regije/članice: Mađarska, Italija, Bavarska, Slovenija i/ili Austrija. Svake naredne godine bi se mijenjale regije/članice, ovisno o dogovoru.*
- *Selekcija programa – Programski odbor Tribine sastoji se od pet selektora (iz svake regije/članice po jedan) i dva producenta.*
- *Tribina predlaže da za 1992. selektori iz predloženih regija/članica budu Andras Wilheim (Mađarska), Sandro Gorli (Italija), Josef Anton Riedl (Bavarska), Jakob Jež (Slovenija) i/ili Klaus Ager (Austrija) i Marko Ruždjak (Hrvatska). Svaki selektor odgovara za kvalitetu izabranih skladbi, a troškovi realizacije programa dijele se po međunarodnom sporazumu. Svaka zemlja članica snosi putne troškove honorara za svoje izvođače, troškove putovanja na sastanke Programskog odbora koji će se održavati u Opatiji za svog selektora te putne troškove i troškove honorara za svog člana međunarodnog žirija za izbor skladbe nastale za trajanja Seminara. Tribina snosi troškove boravka u Opatiji. (Napomena: Programski odbor, nakon izbora skladbi, sporazumno utvrđuje izbor izvođača i ansambala. Poželjno je da se izvođači mijenjaju, tj. da ne budu isključivo iz regije/članice iz koje su odabrane skladbe).*
- *Svi selektori, odnosno članovi Programskog odbora obavezni su sudjelovati na Tribini, tj. u klupskim razgovorima obrazlagati svoje kriterije izbora, ako to publika i javnost budu od njih tražili. Klupski razgovori održavat će se 27. i 28. studenoga u 12.00 sati i 29. studenog u 22.00 sata (nakon koncerta).*
- *Organizator Tribine je agencija „Mozaik" u Opatiji.*
- *Utvrđuju se krajni rokovi za rad Programskog odbora. Program se mora tiskati do 1. lipnja 1992., što znači da Programski odbor svoj rad mora završiti do 16. svibnja 1992. godine. Predviđaju se najviše tri sastanka, kako je gore već navedeno, u Opatiji.*
- *Potrebno je hitno pokrenuti odgovarajuće mehanizme u Zajednici Alpe–Jadran kako bi se do kraja godine točno znalo jesu li predložene zemlje/članice spremne na suradnju. Konstituirajući sastanak Programskog odbora morao bi se, naime, održati najkasnije krajem siječnja, odnosno početkom veljače. Smatramo da je nepotrebno dokazivati koliko bi manifestacija ovakvog profila koristila probitku hrvatske kulture.*[24]

Дакле, из предлога упућеном Министарству закључује се да је стратегија интернационализације била кључна опција за организаторе. Смештање манифестације у алпско-јадрански регион, било је, према речима музиколошкиње Еве Седак, потпуно природно. У разговору је др Седак навела да су се често млади из Хрватске сусретали, а сродства рађала на нивоу блискости са Словенијом, Мађарском, Аустријом и Италијом. Дакле, целокупна

[24] Исто.

атмосфера се преоријентисала, најпре у географском смислу.[25] Но, како на овај предлог организатори нису добили никакав одговор од Министарства, 7. децембра су га послали поново, али овога пута и Фонду за културу Републике Хрватске, Секретаријату за просвјету и културу Града Загреба и Фонду за културу Града Загреба. Међутим, из непознатих разлога ови предлози никада нису били предмет озбиљне расправе, те се цео менаџмент Трибине ослањао на ентузијазам појединих личности, уз помоћ агенције „Мозаик" из Опатије и Хрватског друштва складатеља. Државна културна политика нажалост није препознала потенцијале стратешких циљева опатијске Трибине, али треба имати на уму да су ово ипак биле изузетно тешке године за све бивше југословенске републике, те је хрватско Министарство вероватно имало оправдане разлоге за нефинансирање оваквих пројеката у датом тренутку. На тај начин је Глазбена трибина Опатија 1992. године била далеко од првобитне идеје, те је као и претходна, одржана у два дана – од 13. до 14. новембра. Да су за Трибину 1991. и 1992. година „bile [...] godine međuvlađa podjednako na koncepcijskoj kao i na razini financiranja",[26] те слободно можемо рећи године ‚лутања', сведочи репертоар из 1992. године у који су уврштена дела из Хрватске и Словеније, као и четири композиције савремених исландских аутора. Дух интернационализације се наставио, па је тема округлог стола била *Удио глазбе у презентацији и промицању наше културе у иноземству*.[27] Но, како су с једне стране биле евидентне европске тенденције, с друге стране осећао се јак национални дух на Трибини, побуђен тадашњом политичком атмосфером. Сходно томе, на овој Трибини бројна су дела инспирисана националним елементима попут *Пет минијатура за зборове једнаких гласова на народне текстове из Истре* Ловра Жупановића или *Медитеранске свите* Жељка Брковића. Чак је целокупан део програма насловљен „Хрватска пјесма живи заувијек", а публика је имала прилике да чује *Hommage a Dalmazia* Хрида Матића, *Нека звоне звона* Далибора Паулика и *Домовини и љубави* Ивана Зајца, хрватског

[25] Интервју аутора рада са музикологом др Евом Седак, вођен у Загребу, 3. марта 2016. године.
[26] Nikša Gligo i Marko Ruždjak, „Uvod", u: Erika Krpan (ur), нав. дело, 13–14.
[27] *Glazbena tribina Opatija '92 – Bilten*, 1992.

композитора из 19. века.[28] Извођење такозване домољубне композиције из романтичарске епохе реактуелизовало је идеје Илирског покрета и буђења националне свести Хрвата, чиме је Трибина подупрла актуелни патриотизам у новоонасталој независној Хрватској. По први пут у програм је била укључена ликовна изложба сликара Ивана Лацковића, *Hrvatski los desastres* (*Хрватске катастрофе*), која је директно алудирала на ратна дешавања.[29]

Наредне, 1993. године Трибина није показала видан напредак када је програмска концепција у питању, с обзиром на то да су се уз тридесетак дела хрватских аутора извела само два иностранa, из Аустрије и Русије.[30] Међутим, ове године је репертоар квантитативно био знатно богатији, и то са делима вокално-инструменталног жанра, а критика је посебно истакла премијерно изведене композиције *Два интермеца* Натка Девчића и неокласично остварење Никше Њирића, *Omaggio a Scarlatti*.[31] Пропратна дешавања укључила су промоцију *Ратних кајди 1992*, у издању Хрватског културног друштва *Напредак* из Сарајева.[32] Наредна година представљала је прекретницу за Трибину, будући да се коначно остварила идеја о сарадњи земаља алпско-јадранског региона, те је репертоар обухватио остварења из Хрватске, Словеније, Италије, Мађарске и Аустрије. Сходно томе, Глазбена трибина Опатија, како се звала у претходне три године, трансформише се у Међународну глазбену трибину.[33] Од иностраних композитора пажњу су привукла извођења дела *Carmen fantasie* за клавир Феруча Бузонија (Feruccio Busoni) и *Bruch – Stück IV – Medeakommentar* (за 3 виолине и препарирани клавир) Кристијана Офенбауера (Christian Offenbauer). Од хрватских аутора истакла су се савремена остварења: *Espressioni notturne* Петра Бергама, *Абецедариј* Милка Келемена, *Монос* Дубравка Детонија.

[28] Исто.
[29] Иван Лацковић Croata био је самоуки хрватски сликар чији је опус деведесетих година прошлог века обележен мотивима људске патње током рата (видети у: *Lacković-Croata, Ivan*, http://www.izlozbaslika.com/autori/ivan-lackovic-croata/).
[30] *Glazbena tribina Opatija '93 – Bilten*, 1993.
[31] Од осталих запажених дела која су била на програму треба споменути *Јубилус* Иве Јосиповића, *Звуколик* Даворина Кемпфа, *Каприћозо за виолину и клавир* Златка Пиберника, *Гитарски трио* Фране Параћа.
[32] Исто.
[33] *Glazbena tribina Opatija '94 – Bilten*, 1994.

У поводу организовања Трибине 1994. године, а у контексту актуелних стратегија и тенденција њених организатора, у билтену се наводи да

> Tribina danas teži da postane važnom karikom u lancu glazbenih zbivanja zemalja regije Alpe–Jadran, potcrtavajući na taj način pripadnost Hrvatske ovoj regiji i, u širem kontekstu, Srednjoj Europi [....] Pritom se ne zanemaruje karakterističan zemljopisni položaj Opatije unutar naše zemlje, te se Tribinu nastoji povezati sa Grožnjanom, već otprije afirmiranim međunarodnim glazbenim centrom.[34]

Оваква политичка конотација указује на евидентне напоре да се Хрватска културолошки изолује из девастираног региона који је припадао СФРЈ. Композитори су све више експериментисали, па се наредне 1995. године у Опатији чуо велики број дела писаних за најразличитије извођачке саставе. Ту посебно треба издвојити *Токату за вибрафон и клавир* Игора Куљерића, *Драматико* за квартет саксофона Станка Хорвата и *Trois jours joyeux* за исти састав, Бруна Бјелинског, *Canto oppressivo* за фагот и удараљке Херберта Грасла (Herbert Grassl), али је пажњу можда највише привукло извођење дела *O King* Луђана Берија (Luciano Berio). Иако је у овом периоду српско-хрватска сарадња била у потпуности обустављена, ове године се на Међународној глазбеној трибини појављује аутор из српске аутономне покрајине, косовски композитор Башким Шеху (Bashkim Shehu), представљајући се делима *Sintaksa 3* и комадом *Велики тријумф (Ngadhnjim i madh)* за мецосопран и хармонику.[35]

У оквиру опатијских сусрета 1995, организован је семинар под називом *Култура и туризам,* чије су теме обухватале *Међународну сарадњу, Регионалну сарадњу, Културне размере источне и западне Европе, Значење културног идентитета у европској сарадњи* и *Културни развој у земљама транзиције.* Тим поводом, предавања су одржали специјални гости, Ритва Мичел (Ritva Michel) из Савета Европе и Стјуарт Гипсон (Stuart Gipson), специјални саветник УНЕСКА.[36] На тај се начин, закључујемо, улога међународне политике није сводила само на интервенисање у ратом захваћеним деловима бивше државе, већ је очито била важна и у креирању нових културалних пракси, а нарочито у

[34] Исто.
[35] *Glazbena tribina Opatija '95 – Bilten*, 1995.
[36] Исто.

Хрватској, која је уз Словенију одмах по распаду Југославије кренула пут европских интеграција, што се и експлицитно рефлектовало на сам статут ‚новог' опатијског фестивала.[37]

5.4. Међународна трибина композитора у Србији као резултат нових перспектива

Usredsređena [je] *na redovno predstavljanje recentne kompozitorske produkcije u Srbiji, kao i aktuelnog kompozitorskog stvaralaštva u svetu* [...] *sa snažnom motivacijom da se u svom početnom koraku manifestno distancira od poltike jazova* [...][38]

Као што је на почетку рада наведено, дуализам југословенске Трибине конструисао је Опатију као огледало југословенске катастрофе, али и као инструмент за генерисање нових перспектива које се вероватно у другачијим друштвено-политичким условима не би остариле. Такве перспективе, видици и назори као и тек побуђена уверења, своје отеловљење пронашла су у конституисању Међународне трибине композитора у Србији 1992. године.

Но, и пре ове године започињу размишљања у српским уметничким круговима о потенцијалној фундацији новог фестивала као својеврсног пандана опатијској Трибини. У септембру 1991. године (непуних годину дана после последње Трибине музичког стваралаштва Југославије, а два месеца пре прве Глазбене трибине Опатија), композиторка Ивана Стефановић упутила је Удружењу композитора Србије (УКС) такозвани *Предлог пројекта – Сремски Карловци: Стари и нови центар српске музике,* у којем се, поред предлога за оснивање летње школе за инструменталисте, музичке радионице и студија за музиколошка и етномузиколошка истраживања, предлаже

[37] Занимљиво је да у овом периоду, 1994. године, македонски фестивал Охридско лето (основан исте године када и загребачки Бијенале) постаје део Друштва европских фестивала (European Festivals Association), што је такође одраз актуелне европске политике која је у свим бившим југословенским републикама, изузев Србију и Црну Гору у том тренутку већ била на снази (видети у: Julijana Zabeva: *Presentation of Serbian Musicians at The Ohrid Summer Festival 1961–1991*, http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns29/10.%20Julijana%20Zabeva.pdf).

[38] Mirjana Veselinović-Hofman, „Međunarodna tribina kompozitora i časopis *Novi zvuk:* korelacija vidova predstavljanja srpske savremene muzike", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 95.

> [n]a upražnjeno mesto Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije koja se održavala u Opatiji, ustanovljenje FESTIVALA NOVE SRPSKE MUZIKE. Festival bi [како се у том предлогу наводи] prikazivao samo novu produkciju, nova dela, izabrana selekcijom stručnih komisija ili pojedinaca čime bi se obezbedili najviši kvalitet i atraktivnost ove manifestacije.[39]

Будући да је некадашња Трибина музичког стваралаштва Југославије бринула о афирмацији и промоцији дела свих стваралаца са југословенског простора, српски композитори тада нису имали потребу за установљењем сличне манифестације у Србији. Но, са распадом државе таква потреба постала је нужност. Мисија Трибине у Србији, по речима композиторке Иване Стефановић, била је да се композиторима обезбеди позорница за извођење сопствених дела. Она наводи како „[...] уметници нису смели да осете ‚рупу', већ је морао да се оствари некакав континуитет. Наши композитори [подвлачи Ивана Стефановић] морали су да се чују и да се ставе у контекст са светом".[40]

Од тог септембра 1991, свега неколико месеци је прошло до тренутка када је 31. марта 1992. године у просторијама УКС-а одржана конференција за штампу поводом почетка нове манифестације, а том приликом створена су и два кључна документа: Статут и Програмски план. Ако узмемо у обзир друштвено-политичке (не)прилике с почетком деведесетих година, можемо констатовати да се од идеје до реализације дошло прилично брзо – у септембру је упућен предлог, у марту одржана конференција за штампу, а у периоду од 21. до 24. маја 1992. године, уз ревносне напоре композиторке Иване Стефановић и композитора Срђана Хофмана и Милана Михајловића, а у организацији Удружења композитора Србије и Удружења композитора Војводине, те уз сарадњу Удружења музичких уметника Србије, Београдске филхармоније, Трећег програма РБ, Министарства културе републике Србије, Београдског Секретаријата за културу и многобројних спонзора, одржана је и прва Међународна трибина композитора: Сремски Карловци – Нови Сад.

Како Сремски Карловци због недовољног просторног капицетата нису били у могућности да подрже све концерте у оквиру Трибине, неки од њих су

[39] Ivana Stefanović, „Predlog projekta – Sremski Karlovci: Stari i Novi centar srpske muzike", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 12.
[40] Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године.

одржани у Новом Саду, те су поред Карловачке Гимназије, дешавања приређивана у Синагоги, Студију М, Академији уметности и Матици српској. У четири дана манифестације изведено је 56 композиција, а поред српских аутора, учешће су узели и композитори из Велике Британије, Француске, Немачке, Шведске, Данске, Пољске, Чешке, Мађарске, Канаде и Јапана. Многа изведена дела била су обележена претежно постмодернистичким, али нека и неокласичним, те неоромантичним стилским проседеом.[41] Међународна трибина композитора имала је срећу да не пролази у толикој мери кроз концепцијско-програмске ‚године лутања', јер колико год да је била везана за југословенску, Трибина у Србији је утемељена као нова манифестација, а не као адаптација старог фестивала. У овом контексту епитет – ‚међународна', како за Трибину у Србији, тако и за опатијску, био је изузетно битан фактор у доба изолације деведесетих година, када је у недостатку информација сваки контакт са релевантним светским уметницима био вишеструко значајан. Првих година је Трибина у Србији (како је то случај и са опатијском) такође имала двојаку идеолошку природу. Ако су с једне стране биле изражене интернационалне тенденције, с друге стране, неговао се јак национални дух. О томе сведоче расправе у оквиру Округлих столова под називима *Српска музика девете деценије* и *Српска музика – презентација и медијско окружење*, али и неколицина изведених музичких остварења, попут композиција *Из историје Византије* Милоша Петровића, *Псалтире владици Петру Зимоњићу* Ивана Јевтића, те композиције под називом *Србија* Светислава Божића.[42] За потребе првог билтена Трибине, Божић је у вези са својом композицијом изјавио следеће:

> *Србија* за мешовити хор a cappella компонована 1990. године на стихове Милоша Црњанског, следи ону нит која живи у српској уметничкој музици од Стевана Мокрањца до данас. Окренута судбини,

[41] Zorica Premate, „Prva Međunarodna tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 21–24. maj '92", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 33.
[42] „Prva Međunarodna tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 21–24. maj 1992: Program", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 30–32.

> есхатолошкој коначности српског националног бића, ова песма над песмама живи у музици, средствима и изразом, блиским карактеру и форми ‚Опела'.[43]

Статут Међународне трибине композитора, на основу неколицине својих тачака, показује да је Трибина музичког стваралаштва Југославије несумњиво представљала узор новом и младом фестивалу, мада, треба имати у виду да је сличан тренд концепције фестивалског догађаја владао свуда у свету. Пре свега, у оквиру одељка „Опште одредбе", под Чланом 3, наводи се да је циљ Трибине да „[...] u duhu saradnje i prijateljstva, prikaže najnovija muzička dela nastala u Srbiji i svetu i tako doprinese razvoju savremene muzike i širenju muzičke kulture", док се Члан 4 односи на уметничку политику и репертоарски концепт Трибине која „[...] teži da predstavi dela nastala u poslednje tri godine, koja se odlikuju visokim estetskim i umetničkim vrednostima, uvažavajući sve tendencije izražavanja i sadržajnih opredeljenja koja su saglasna sa ciljevima manifestacije". Надаље, у оквиру статутног одељка „Програм", под Чланом 21, наводи се да „[u] program Tribine mogu biti uvršćene i prateće manifestacije: muzikološke tribine i diskusije, seminari, muzičke radionice, audio i video prikazi, antologijski pregledi i dr.", док се Члан 22 односи на издавање билтена, књижице са биографијама и коментарима учесника, као и програмске књижице Трибине.[44] Уколико се подсетимо једнако диверсификованог концепта Југославенске музичке трибине, као и речи Бранимира Сакача да би на тој Трибини требало да влада „[...] potpuna ravnopravnost sviju stilskih orijentacija, [као и да ова манифестација има за циљ] da pridonese razvoju našeg suvremenog ali istodobno i autohtonog umjetničkog jezika,[45] кореспондирање концепцијско-програмских идеја двеју Трибина је сасвим евидентно. Оно по чему се Међународна трибина композитора од самог почетка разликовала од опатијских сусрета, јесте пракса додељивања награда, али и доста виши критеријуми селекције дела. Од друге Трибине уведена је награда *Стеван Мокрањац* (као најзначајнија награда за

[43] „Аутори о делима", *Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад 21. 05–24. 05. 1992 – Билтен бр. 3,* Београд, УКС, 1992.
[44] „Međunarodna tribina kompozitora: Statut [1992]", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 178–180.
[45] *Jugoslavenska muzička tribina 64 – Bilten*, 1964.

музичко стваралаштво у нашој средини), а од пете Трибине уведене су и награде за најбоље студентске радове.[46]

Обе Трибине повезује и специфична децентрализација деловања. То што су ове манифестације фокусиране на мале градове[47] сматрало се адекватним потезом у процесу културне еманципације изван престоница. Наиме, мања места (попут Опатије и Сремских Карловаца) сама по себи представљају један алтернативни свет који доста може утицати на формирање другачијег размишљања него када се налазимо у великом граду као центру свих збивања у земљи. Поред децентрализације, постојали су и други разлози одабира мањих градова. Ако је Опатија одабрана због туристичко-уметничког профита и маркетинга, Сремски Карловци крили су и једну специфичну побуду. „[...] Ова важна и питома варошица – та жижа фрушкогорских манастира и резиденције српског патријарха",[48] учинила се идеалним местом у којем би се, у тренутку разарања земље, на један друкчији начин указало на очување српства и духовног блага српског народа, али и са којег би се послала порука властима као јединим кривцима пропасти државе. То је између осталог било и подупрто *Отвореним писмом јавности композитора, музиколога и музичких уметника са прве Трибине композитора Сремски Карловци – Нови Сад* које су потписали сви учесници, те је јако важно пренети га у целости, будући да овај (сада историјски) документ можемо посматрати као директан одговор на актуелно политичко стање:

> *Није једноставно, са емотивне, психолошке, моралне па и професионалне тачке гледишта, започињати један нови фестивал у време када се некадашњи културни простор сажима попут шагринске коже и све више постаје гето непропустивих граница. Не пристајемо на изолацију која значи крај сваке културе! Одбијамо да примитивни и агресивни дух лажних митова репрезентује нашу традицију, културу и стваралаштво! Протестујемо због вређања, малтретирања, расељавања, мучења и убијања људи само зато што су друге нације, вере или политичких убеђења! Желимо да трибина композитора*

[46] „Međunarodna tribina kompozitora: Nagrade Međunarodne tribine kompozitora", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 153–160.

[47] Иако се Међународна трибина композитора убрзо ‚сели' у Београд, она је на почетку такође замишљена као вид децентрализације културе у Србији.

[48] Божидар С. Николајевић, „Из минулих дана, САНУ, 1986", *Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад 21. 05–24. 05. 1992 – Билтен бр. 3,* нав. дело.

буде један од покушаја стварања основе за окупљање, стваралачко прожимање и сарадњу људи посвећених музичкој уметности која не познаје границе.[49]

У складу са тим, Зорица Премате, пишући о односу Трибине и медија, истиче да је тих првих година било изузетно важно ићи на Трибину, не искључиво због саме музике, већ због атмосфере слободног протока идеја, где су „[s]vi bili ravnopravne kolege koje o izvedenim delima možda imaju različita mišljenja, ali su im [оно што се у том тренутку чинило најважнијим] etičko-politički stavovi u saglasju".[50]

Да ни критичари, а ни сами учесници у поводу одржавања прве Међународне трибине композитора у Србији као логичног и природног ‚изданка' југословенске манифестације, односно као својеврсне кулминације свих претходних дешавања у Опатији, нису крили носталгију, сведочи неколицина текстова. У даљем току рада представићемо само неке од говора/текстова чији аутори нису могли лако заборавити доскорашња југословенска окупљања у Опатији:

Једна од најважнијих нових акција Удружења композитора Србије (УКС) свакако је организација Трибине композитора у Сремским Карловцима и Новом Саду. Она треба да замени Трибину музичког стваралаштва Југославије у Опатији која се из познатих разлога више не одржава.[51]
Милан Михајловић

Драги пријатељи и колеге, поштовани гости! У нека другачија времена, у тренутку стварања новог фестивла савремене музике ја бих вам рекао да сам срећан и поносан што ми је припала част да отворим прву Трибину композитора Сремски Карловци – Нови Сад. Вечерас ја то не могу да кажем јер нисам срећан што за нас више нема неких других фестивала на којима смо се на сличан начин окупљали деценијама. Али ако је тако, ако су наше плодове пријатељства уништили они који се, како је Дејвид Хјум рекао „надају да ће од талога живота добити оно што им први весели трк није могао дати", ја сам задовољан што смо се окупили у име уметности која, можда једина може да нас одржи заједно, у достојанству живљења.[52]
Милан Михајловић

[49] „Отворено писмо јавности композитора, музиколога и музичких уметника са Прве Трибине композитора Сремски Карловци – Нови Сад", *Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад 21. 05–24. 05. 1992 – Билтен бр. 3,* нав. дело.
[50] Zorica Premate, „Tribina i mediji – ukratko", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 135.
[51] Милан Михајловић, „Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад", *Pro musica*, 148, мај, 1992, 32.
[52] Милан Михајловић, „Отварање Трибине", *Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад 21. 05–24. 05. 1992 – Билтен бр. 3,* нав. дело.

Две године пошто су се последњи пут, на једној трибини, југословенској, у Опатији, срели између себе и са својим колегама по стваралаштву из „братских република", сада делом и зарађених држава, српски композитори су лично и преко својих дела поново на окупу – на трибини у Новом Саду и Сремским Карловцима. [...] *После три деценије југословенског композиторског и свирачког окупљања под кристалним лустерима раскошних дворана опатијских хотела, окупљања у којем је све, медијски и тржишно, било већ уходано, сада је, у новосадско-карловачким оквирима све у знаку једног почетка који – много обећава.* [...] *Док нам из света стижу претње разним санкцијама изолацијом, ово говори да су уметност и уметници један други свет.*[53]

Владимир Стефановић

(Посебно треба обратити пажњу на то да је Владимир Стефановић овај текст о првој Трибини, објављен у *Политици*, насловио *Излазак из изолације*)

Гашењем Опатијске трибине, као места окупљања и представљања нових композиторских остварења, није угашена и потреба за комуницирањем музичких стваралаца, за промоцијом нових дела, међусобним упознавањем, огледањем и праћењем у оквирима домаћих и светских токова. Из ове потребе, као и из традиције манифестације „Музика у Србији", поникла је нова Трибина [...][54]

М.П.

Савремено српско музичко стваралаштво је у години које ћемо се сви још дуго сећати ушло ускраћено за још једну од невеликог броја могућности свог јавног представљања. Ово је на једном, у извесном смислу, ширем нивоу, четврт века уназад обезбеђивала Трибина музичког стваралаштва Југославије у Опатији (Хрватска). Будући да је овај фестивал својом концепцијом задовољавао потребу за извођењем најбољих остварења насталих у току две године, српска музичка средина није сматрала нужним постојање некакве сличне манифестације на свом простору. Међутим, искључењем наше музичке продукције из опатијских сусрета, српски композитори су се [...] *одлучили на* [...] *организовање нове манифестације која би се бавила искључиво представљањем њихових најновијих дела.*[55]

Весна Пашић

Сигурно није било нимало лако да се један овакав фестивал организује у периоду када СР Југославији из целог света стижу санкције, што доводи до незапамћене економске кризе у земљи и до већ поменуте хиперинфлације. Но, фестивал је успевао да одржи континуитет и да буде један од малобројних светлих тренутака српске историје и културе деведесетих година. Наредне,

[53] Владимир Стефановић, „Трибина српских композитора у Новом Саду: Излазак из изолације", *Политика,* 24. мај, 1992, 15.
[54] М.П, „Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад: 21–24. мај 92", *Pro musica*, 149, новембар, 1992, 32.
[55] Весна Пашић, „Прва Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад: 21. маја – 24. маја 1992", *Нови звук,* 1, 1992, 181.

1993. године Међународна трибина композитора организована је у периоду од 13. до 15. маја, а поред дела српских композитора, публика је имала прилике да чује и музичка остварења из Финске, Аустрије, Италије, Аустралије, са Исланда, а такође и из Мађарске и Велике Британије. У односу на прошлогодишње локације, концерти су 1993. године приређивани на Академији уметности и у Матици српској, али су се, поред Карловачке гимназије, Синагоге и Студија М, организовали и у новосадској Катедрали.[56] Колико је идеолошки моменат био важна компонента Трибине у датом тренутку, сведочи велики број дела са националном, односно фолклорном тематиком. Тако су народне српске теме биле инспирација Мирјани Живковић у композицији *Три народне,* Александру Обрадовићу у *Охридским импресијама,* те Славку Шуклару у композицији *Vocalisa Concertante* у којој је као цитат искористио народну песму *Зрело је жито.* Музиколог Драгана Стојановић у критици поводом друге Међународне трибине композитора наглашава да је аутохтоност појединих дела изведених на Трибини произилазила из концентрације на поједине аспекте националног као што је српски средњи век, којим се Војин Комадина инспирисао у делу *Свети Сава,* али и Мирослав Штаткић у остварењу *Атос – Симфонија бр. 2,* истичући да је можда „[...] to kretanje ka svetlim trenucima prošlosti bio pokušaj da se nađe izlaz iz užasa trenutka".[57] Поред покушаја ‚музичког решавања' извесних националних проблема, Округли сто друге Трибине носио је назив *Печат времена – музика '91...'92...'93...*у оквиру којег су, између осталих, говорили композитори Дејан Деспић и Рајко Максимовић о личним стваралачким изазовима и кризама у тешким временима.[58] Шта је тај ‚печат времена' представљао за уметнике у том тренутку објаснила је Зорица Премате, модератор Округлог стола на Трибини:

> У ситуацији када је композитор као посебно сензибилна личност присиљен, с једне стране, на значајно сужавање свог стваралачког потенцијала самим ‚духом времена' који тежи трибализму и ограничавању слободних комуникација, као и свођењу људског

[56] „Druga međunarodna tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 13–15. maj 1993: Program" u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 36–38.
[57] Dragana Stojanović, „Druga Tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 40.
[58] Исто, 41.

> бивствовања на основне принципе ‚преживљавања' у којима нема много простора за уметност, [...] с друге стране, присиљен је, у неком степену, као и сви ми, да се политички декларише, да постане ‚zoon politikon'.[59]

Када је реч о трећој Међународној трибини композитора (1994) највећа новина била је ‚измештање' манифестације са локације Сремски Карловци – Нови Сад у Београд. Одржана је у периоду од 13. до 17. маја у Центру „Сава" са свечаним отварањем у дворани Коларчеве задужбине. На трећој Трибини представили су се аутори са четири континента, односно из Грчке, Румуније, Мађарске, Италије, Шпаније, Русије, Шведске, Велике Британије, Сједињених Америчких Држава, Еквадора, Јужноафричке Републике, и наравно, Србије. Такође, први пут су на Трибини учествовали и извођачи из других земаља, а тадашњи селектор, Зоран Ерић, одлучио је да сваки аутор буде представљен само једним остварењем.[60] Укључујући овај додатни критеријум, Трибина је, како поједини аутори тврде, смањила јаз између домаћих и иностраних дела који је био очигледан претходне две године. На тај начин су се отворile могућности за јасније спознавање основних карактеристика и могућих смерова развоја домаћег музичког стваралаштва за које се, коначно, на трећој Међународној трибини композитора могло рећи да је кренуло напред.[61] С друге стране, неки од критичира увиђају слабости треће Трибине и немогућност да се из године у годину представе рецентна остварења, те предлажу бијенални или чак тријенални карактер ове манифестације који би, потенцијално довео до веће концентрације квалитетних дела.[62] Коментаришући неколицину дела српских аутора изведених на трећој Међународној трибини композитора, а позивајући се притом на „[p]itanje samoizolacije i zatvaranja u sopstveni zvučni prostor kao mesto za bekstvo, utehu, samospoznaju ili jedino preostalo utočište od života, uz odgovarajuće, više ili manje

[59] Зорица Премате, „Округли сто Трибине – петак, 14. мај, 15:00, Матица српска", *Међународна трибина композитора – Билтен бр. 2*, Београд, УКС, 1993.
[60] *Трећа трибина композитора – Предбилтен*, Београд, УКС, 1994.
[61] Vesna Pašić, "Tribina kompozitora '94. Tribina značajnih prodora i velikih povrataka", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 43–44.
[62] Бранка Радовић, „Ништа, тако рећи. Трећа трибина композитора у Центру ‚Сава', *Политика,* 18. мај 1994, 19.

opipljive probleme egzistencije i integriteta pojedinačnog“,[63] Слободан Дивљак је указао на то да се политичка дешавања очигледно одражавају на појединачне уметничке поетике одређених стваралаца-композитора.[64]

Оно што никако не треба изгубити из вида, то је да се Међународна трибина композитора није могла изоловати од културне политике у Србији која бележи дисконтинуитет у односу на доминантне трендове у Европи. Док је Хрватска, као и већина земаља бившег комунистичког блока постепено крчила пут ка евроинтеграцијама, Србија се деведесетих година суочавала са „[...] политиком ‚еманципације‘ – овога пута у име треће Југославије [...]“[65] Изолација, недостатак финансијских средстава и културна осујећеност током деведесетих година, системски су спутавали Трибину да у том тренутку прерасте у велики интернационални фестивал савремене музике. Но, с друге стране, репертоар Трибине ипак је све чешће бивао обогаћен делима прослављених савремених аутора. Треба истаћи да је на петој Трибини изведено Ксенакисово (Iannis Xenakis) дело *Rebonds* за удараљке, а наредне године дело Пјера Булеза (Pierre Boulez) *Derive* за флауту, кларинет, виолину, виолончело, клавир и вибрафон. Зато је тих година, према суду ондашњих критичара, оцењено да се културни значај Међународне трибине композитора, упркос свему, развија од локалног ка међународном, те да овај фестивал почиње да бележи своје прве кораке ка значајној интернационалној афирмацији.

[63] Slobodan Divljak, „Treća Međunarodna tribina kompozitora”, *Treći program*, 100, 1994, 18.
[64] Слободан Дивљак у овом случају има у виду *Concerto sereno за флауту и гудаче* Дејана Деспића, *Prelude a l'avant midi d'une faune за флауту и гудаче* Рајка Максимовића, *Музику за клавир и гудаче* Александра Обрадовића, *Хиљаде година бело за симфонијски оркестар* Горана Маринковића, *Хеспердиске јабуке за сопран, виолончело и клавир* Татјане Милошевић, *Sonority of Twittering Machine за гудаче* Наташе Богојевић, *Концерт за виолу и оркестар* Властимира Трајковића, *Quodlibet за симфонијски оркестар* Славка Шуклара, те концерт за клавир и оркестар *Mundus sensibilis* Ане Михајловић (видети у: Slobodan Divljak, нав. дело, 17–21); Закључак Слободана Дивљака донекле ми је потврдила и Ивана Стефановић, рекавши да и сама има композиције које је написала у том периоду, а које није писала никада раније и никада касније (Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године).
[65] Весна Ђукић, нав. дело, 234.

6. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Од прве до последње године Југославенска музичка трибина/Трибина музичког стваралаштва Југославије, ишла је у корак са политичким променима у земљи, па иако је у једном тренутку престала да постоји, недвосмислено је утицала на стварање профила две нове музичке манифестације посвећене савременој музици. Велики је успех што су ови фестивалски догађаји у Хрватској и Србији бивали организовани у периоду између 1991. и 1995. године. Та чињеница ме је мотивисала да сагледам функционисање фестивала у ванредним околностима као што су грађански рат, распад једне државе и формирање нових. Континуитет у развоју Трибина сведочи о израженој свесности појединаца – да, упркос политичким дешавањима, културни живот једне земље не сме стати, колико год он био скроман у таквим условима. Штавише, на примерима две Трибине могли смо више пута уочити колико су заправо њихове праксе интензивиране и друштвено инструментализоване у специфичним условима као што је распад државе, односно ратно стање, па сходно томе, можда и не би требало говорити о стагнацији у културно-уметничком животу. То потврђује тезу ауторке Доне Биханан (Donna Buchanan) која полази са становишта да су фестивали омогућили државним органима да боље надгледају креативност индивидуа, док су такође појачавали одређене политичке и естетске поруке, што се одражавало на плану тога како су фестивали категорисани, спонзорисани, структурисани и евалуирани.[1]

Након завршетка рата, из године у годину, обе Трибине све су више расле (изузев 1999. када је због рата на Косову Трибина у Србији организована веома скромно), а дела која су се изводила долазила су готово из свих крајева света. Иако је Дејтонски мировни споразум потписан 1995. године, чиме је формално успостављен мир на простору бивше Југославије, економска криза онемогућавала је нормалан живот. Ипак, било је неопходно да прође још неколико година до потпуне афирмације и успостављања коначног идентитета ових фестивала. И хрватску и српску Трибину вежу неколике чињенице. Пре

[1] Растко Јаковљевић, „Традиционална музика и анатомија мреже фестивала између југословенске културалне политике и вернакуларних вредности“, *Музикологија,* 12, 2012, 113.

свега, поникле су из некадашње заједничке ‚братске/југословенске' Трибине, али свака на свој начин. Прва ју је адаптирала у складу са актуелним променама, односно природно је заузела њено место будући да је Опатија град на територији Републике Хрватске. Српска Трибина настала је као одговор на преоријентацију фестивала из југословенског у хрватски. Потом, круцијална чињеница која их повезује јесу идентичне тенденције и циљеви – обе Трибине тежиле су интернационализацији и промовисању националних музичких вредности изван граница својих држава. Али, повезује их и једна мрачнија страна, а она се односила на међурегионалну несарадњу.[2] Међусобна учешћа хрватских и српских уметника у оквиру Трибина у овом периоду била су незамислива и практично немогућа. Иако су обе Трибине пошле путем интернационализације, поставља се питање да ли смо уопште могли очекивати пуну афирмацију ових фестивала у Европи и свету, ако је регионална културна сарадња била потпуно ‚замрзнута'? Ипак, анкета из 1995. године о политичким опредељењима грађана Србије коју је спровео Институт за политичке студије у Београду, показује да је од осам актуелних државних питања убедљиво најважнији политички циљ испитаника био „Мир у земљи и региону" (36,5 одсто).[3] Између многих од појединаца, актера у уметничком животу бивших југословенских република, биле су временом успостављене тесне људске релације, чак и дуга и блиска пријатељства, па је отуда за све време у тим кобним збивањима непрекидно тињала нада да све што се збивало на терену свакодневне политике ипак неће моћи да претходно постигнуто дефинитивно разори. Слутило се да ће обнова сарадње једном поново морати да наступи, да ће неко први или међу првима морати да у том смеру предузме прве контакте.[4] Тако су незванични музички контакти између република

[2] Иако је Хрватска исказала припадност области „Алпи-Јадран" и Средњој Европи, она није могла у потпуности игнорисати своје место у региону балканских земаља.

[3] Но, треба имати у виду да су грађани Србије у овој анкети на друго место (22,5 одсто) ставили циљ да сви Срби треба да живе у истој држави (која би према њиховим замислима требало да обухвати Србију, Црну Гору, Републику Српску и Републику Српску Крајину), што показује да се разлике у ставовима нису могле угасити тек формалним потписивањем мира (видети у: Jovan Teokarević, нав. дело, 33).

[4] На пољу ликовних уметности 1999. године у Словенији се организује такозвана *Ликовна колонија Брежице*, која је по први пут, након распада СФРЈ, окупила југословенске ликовне уметнике (више о томе у: Ješa Denegri, *(Ne)mogućnost autonomije umetnosti u traumatičnom političkom kontekstu*, http://www.seecult.org/files/jesa_denegri_esej.pdf).

након најдраматичнијих година, у једном тренутку почели да се успостављају, а томе је, по неким тумачењима, значајно допринело то што је Удружење композитора Србије било опозиција актуелном политичком режиму Слободана Милошевића.[5]

Уколико смо пратили развој Трибина до формалног потписивања мировног споразума 1995. године, разматрања би могла да се заврше увидом у доследно спровођење тог мира и у пракси, а то би у овом случају подразумевало успостављање регионалне сарадње на датим фестивалима. Чини се да је учинак у покушајима остваривања музичке сарадње био условљен степеном политичког сукоба, односно несукоба Србије са осталим републикама. Тако се већ 1998. године на седмој Трибини у Београду изводе *5 комада за соло кларинет* македонског композитора Томислава Зографског,[6] док се од словеначких аутора први српској публици представља Маријан Шијанец,[7] делом *Дежурје за камерни ансамбл* на деветој Трибини 2000. године. На десетој Међународној трибини композитора, у трајању од 25. до 29. маја 2001. године, четвртог дана одржавања уприличен је, слободно се може рећи, један историјски тренутак – загребачки Гудачки квартрет *Руцнер*, те кларинетиста Ратко Војтек извели су четири дела хрватских аутора: *Гудачки квартет* Срећка Брадића, *Snake Charmer за баскларинет* Срђана Дедића, *Први гудачки квартет* Томислава Ухлика и *Квинтет за кларинет и гудаче* Антуна Томислава Шабана.[8] Хрватско представљање српској јавности било је толико интригантно, да је овај догађај у потпуности обележио десету Трибину. У дневном листу *Данас* објављен је чланак под називом *Десета међународна трибина композитора. Историјска љубазност*, у којем је ауторка Зорица Којић истакла: „Nakon sveg suludog orkanskog, ratnog i nacional-ko-zna-šta besnila, nastupio je očigledno onaj ohrabrujući časak u kome narodi pristupaju jedan drugom sa jednom iznova

[5] Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године.
[6] Ове године Министарство за културу Републике Македоније усвојило је годишњи програм за финансирање програма и пројеката од националног значаја за културу, међу којима се наводе Македонска опера и балет и фестивал Охридско лето; дакле, друштвене околности полако почињу да се побољшавају у свим бившим југословенским републикама (видети у: Стефанија Лешкова Зеленковска, нав. дело, 42).
[7] Маријан Шијанец је до 1993. године живео и радио у Србији, чиме је практично био део српске музичке средине/културе.
[8] „Deseta Međunarodna tribina kompozitora 25–29. maj 2001", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 63.

otkrivenom naklonošću i uvažavanjem".[9] Сигурно није случајно што су хрватски музичари одлучили да свој дебитантски наступ на Међународној трибини композитора управо тек у демократској Србији. Пад социјалистичког режима Слободана Милошевића 5. октобра 2000. године дефакто је био прекретница. До тог датума странци су нерадо долазили на Трибину (због санкција) и радије су само слали партитуре, али након 5. октобра очигледно је почело да се ствара веће поверење.[10] С друге стране, ситуација са Међународном глазбеном трибином била је нешто другачија. У Хрватској сарадња са Словенијом практично никада није била прекинута, па се учешћа словеначких уметника бележе већ од самог почетка ‚нове' Трибине, а учешће српских, симболично, тек после ‚револуционарне' 2000. године. Неколико месеци после гостовања квартера *Руцнер* у Београду (2001), пет српских композитора представило је хрватској публици своја дела: Дејан Деспић (*Манчестер трио* за флауту, виолончело и клавир), Милан Михајловић (*Ламентозо* за кларинет, виолину и клавир), Срђан Хофман (*Узорци* за флауту, кларинет и траку), Ивана Стефановић (*Знакови поред пута* за флауту и харфу) и Татјана Милошевић (*Анимула вагула бландула* за флауту, виолончело и клавир), чиме су (можемо рећи) званично отворене перспективе за нова сучељавања ‚старо-новог' (пост)југословенског културног простора.

[9] Zorica Kojić: "Deseta međunarodna tribina kompozitora. Istorijska Ljubaznost", *Danas*, 30. maj, 2001, 18.
[10] Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године.

7. ПРИЛОГ

Прилог број 1 – Жанровски конципиран репертоар прве Југославенске музичке трибине[1]

Оркестарска музика

Петар Бергамо – *Друга симфонија*
Даријан Божич – *Импровизацијеза шест оркестралних група*
Мило Ципра – *Епитаф*
Дејан Деспић – *Кончертино за две флауте и гудаче*
Павле Дешпаљ – *Концерт за алт саксофон и гудаче*
Јосип Калчић – *Концерт за клавир и оркестар*
Карло Кромбхолц (Károly Krombholz) – *Токатина*
Кирил Македонски – *Четврта симфонија*
Љубица Марић – *Византијски концерт за клавир и оркестар*
Александар Обрадовић – *Скерцо додекафонико*
Крсто Одак – *Трећа симфонија*
Станојло Рајичић – *Концерт за кларинет, клавир, гудаче и удараљке*
Милан Ристић – *Концерт за оркестар*
Бранимир Сакач – *Епизоде за оркестар, звучну плочу и магнетофон*
Јосип Славенски – *Музика 1936*
Павел Шивиц – *Алтернације*
Луцијан Марија Шкерјанц – *Концерт за клавир и оркестар*
Дане Шкерл – *Друга симфонија (Монотематика) за гудаче*
Стјепан Шулек – *Четврта симфонија*

Камерна музика

Драгутин Чолић – *Други гудачки квартет*
Крешимир Фрибец – *Четири дитирамба за харфу и клавир*
Станко Хорват – *Контрасти за гудачки квартет*
Енрико Јосиф – *Сновиђења за флауту, харфу и клавир*
Војислав Костић – *Соната за виолину и клавир*
Лојзе Лебич – *Кончертино пер ћинкве*
Јосип Магдић – *Аперион за харфу и камерни ансамбл*
Иво Малец – *Три минијатуре за Луиса Керола*
Адалберт Марковић – *Пет багатела за гудаче*
Мирослав Милетић – *Пропорције*
Владо Милошевић – *Гудачки квартет у еф молу*
Василије Мокрањац – *Песма и игра за виолину и клавир*
Иво Петрић – *Mosaiques за кларинет и камерни ансамбл*

[1] Списак композиција сам формирао на основу свих података до којих сам дошао у току истраживања (Архивска грађа, Билтени, Каталози за 20, 25, 40 и 50 година Трибине *ЈМТ*/*ТМСЈ*).

Тома Прошев – *Темпере за рог и гудачки квартет*
Примож Рамовш – *Апел за рог и камерни ансамбл*
Авдо Смаиловић – *Ламентозо и скерцо за фагот и клавир*
Алојз Среботњак – *Шест комада за фагот и клавир*
Милан Стибиљ – *Импресије за флауту, харфу и гудаче*
Томислав Зографски – *Есенски скици*
Миленко Живковић – *Епикон за виолончело и клавир*

Солистичка музика

Натко Девчић – *Кораци за клавир*
Милко Келемен – *Dessinscommantes за клавир*
Иво Лотка-Калински – *Микроформе за клавир*
Павле Мерку (Pavle Merkù) – *Филоболиа за клавир*
Никша Њирић – *Истарски афоризми за клавир*
Петар Озгијан – *Соната за клавир*
Душан Радић – *Три минијатуре за харфу*
Вилко Укмар – *Мемоари за харфу*
Ловро Жупановић – *Полифоне медитације за клавир* (нова верзија)

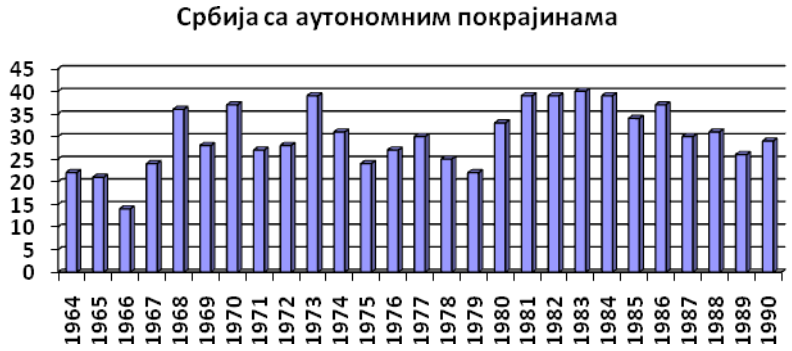
Вокална музика

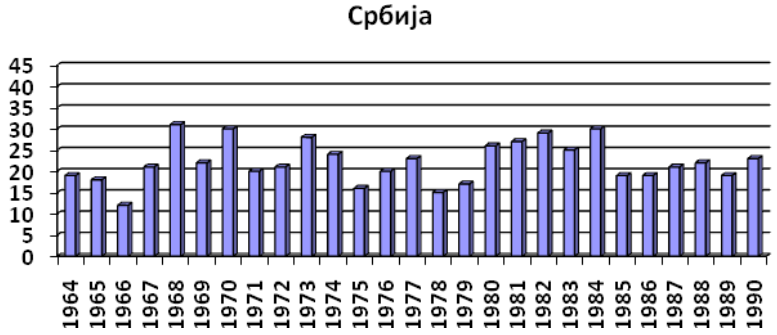
Блаж Арнич – *Moja pesem ni le pesem*
Срђан Барић – *Призори за алт, флауту, виолончело и харфу,* избор песама из циклуса М. Павловића
Бруно Бјелински – *Гитањали,* циклус песама за глас и камерни оркестар
Иван Бркановић – *Босанска сјећања,* кантата за баритон, хор и оркестар
Рудолф Бручи – *Србија,* кантата за баритон, женски хор и камерни оркестар
Емил Косето (Emil Cossetto) – *Атомска киша за рецитатора, соло, хор и клавир*
Радован Гобец – *Његово име је легенда,* кантата за хор и оркестар
Зоран Христић – *Наслови за вокални ансамбл и оркестар*
Јакоб Јеж – *Noč utripa,* три песме за сопран, флауту, хорну и харфу
Иво Киригин – *Врата побједе,* кантата за хор и оркестар
Војин Комадина – *Двије Лоркине пјесме,* за сопран и клавир
Маријан Липовшек – *Pesem šimna sirotnika,* за глас и клавир
Рајко Максимовић – *Кад су живи завидели мртвима,* епска партита за хор, флауту, клавир, вибрафон, удараљке и гудачки оркестар
Властимир Николовски – *Сатир*, за бас и клавир
Властимир Перичић – *Ноћ без јутра*, циклус песама за алт и клавир
Рубен Радица – *Три пјесме*, за сопран и клавир
Станојло Рајичић – *Магновења,* циклус песама за алт и оркестар
Даринка Симић – *Врати ми моје крпице,* циклус за сопран, алт, флауту, виолину, виолончело, фагот, харфу и клавир
Игор Штухец – *Две фаталне песме,* за сопран, флауту и харфу
Славко Златић – *Прва пјесма,* за мешовити хор и камерни састав

Прилог број 2 – Табеларни приказ коришћених правних акта Југославије од 1943. до 1974. године

Правни акт	**Година**
Одлука Другог заседања АВНОЈ-а о изградњи Југославије на федеративном принципу	1943.
Устав Федеративне Народне Републике Југославије	1946.
Уставни закон	1953.
Устав Социјалистичке Федеративне Републике Југославије	1963.
Уставни амандман на Устав из 1963. године	1968.
Уставни амандман на Устав из 1963. године	1969.
Уставни амандман на Устав из 1963. године	1971.
Устав Социјалистичке Федеративне Републике Југославије	1974.

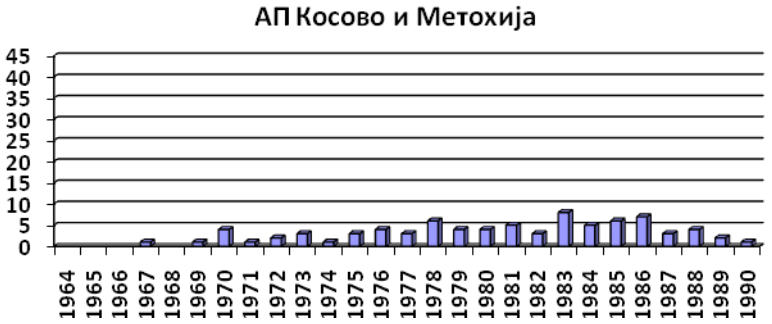
Прилог број 3 - Графички прикази фреквенције извођења дела композитора на *JMT/TMCJ* од 1964. до 1990. године по републикама и покрајинама[2]

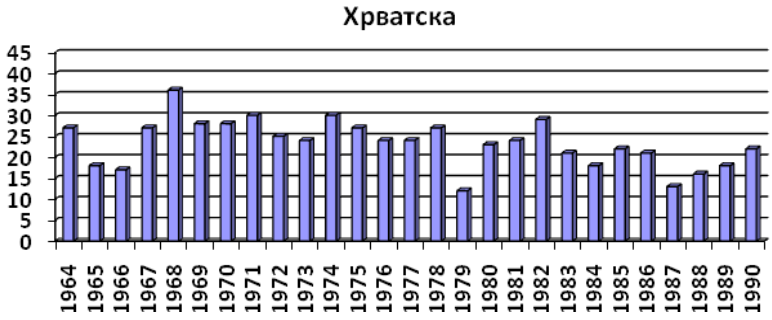


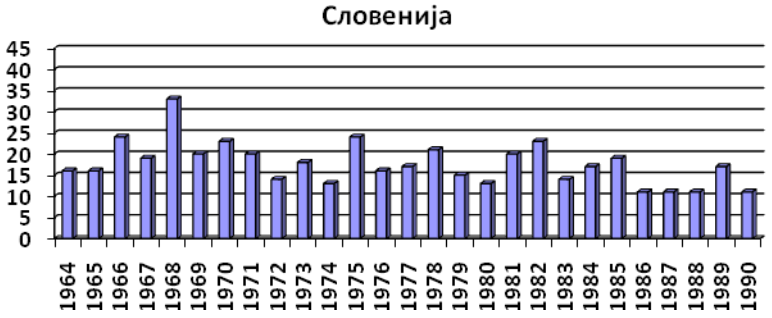




[2] Графиконе сам формирао на основу свих података до којих сам дошао у току истраживања (Архивска грађа, Билтени, Каталози за 20, 25, 40 и 50 година Трибине *JMT*/*TMCJ*).

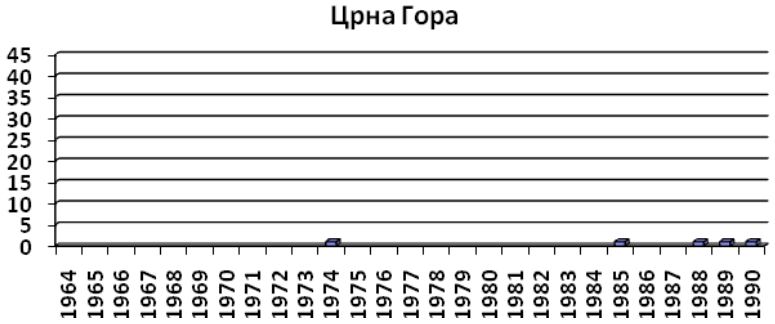

АП Косово и Метохија
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990


Хрватска
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990

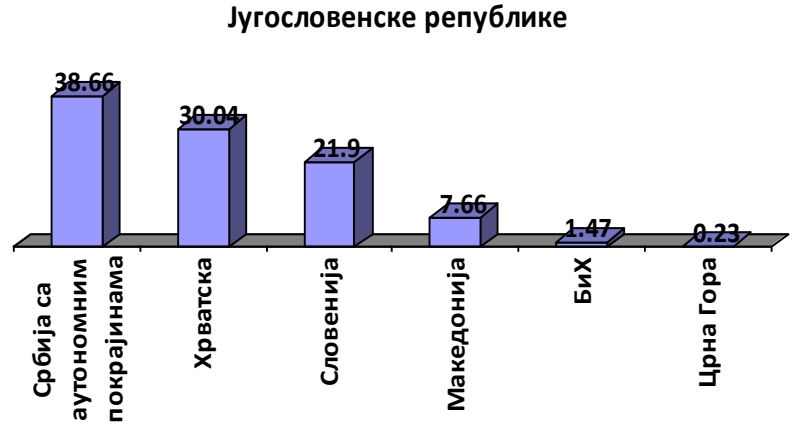

Словенија
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990


Македонија
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990


Босна и Херцеговина
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990


Црна Гора
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990

Прилог број 4 – Процентуална заступљеност композитора из свих југословенских република и покрајина на *JMT/TMCJ* од 1964. до 1990. године[3]





[3] Графиконе сам формирао на основу свих података до којих сам дошао у току истраживања (Архивска грађа, Билтени, Каталози за 20, 25, 40 и 50 година Трибине *JMT*/*TMCJ*).

8. ЛИТЕРАТУРА

Arnautović, Jelena: *Između politike i tržišta – Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Beograd, Radio–televizija Srbije, 2012.

Bejker, Ketrin: *Zvuci granice - Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991,* Beograd, Biblioteka XX vek, 2011.

Вуксановић, Ивана: „БЕМУС – огледало друштвено-политичких догађаја у земљи (1969–2005)“, у: Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић (ур), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама,* Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2009, 123–132.

Vuletic, Dean: „The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War, politics and the Eurovision Song Contest“, in: Ivan Raykoff and Robert Deam Tobin (Ed.), *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Abingdon, Routledge, 2007, 83–98.

Denegri, Ješa: *Šezdesete: Teme srpske umetnosti,* Novi Sad, Svetovi, 1995.

Деспић, Дејан: „Југословенска музичка трибина у Опатији“, *Pro musica,* 11, 1965, 5.

Деспић, Дејан: „Трибина музичког стваралаштва Југославије“, *Pro musica – Фестивали,* 1986, 22–24.

Ђукић, Весна: *Држава и култура – Студије савремене културне политике,* Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију (ФДУ), 2010.

Јаковљевић, Растко: „Традиционална музика и анатомија мреже фестивала између југословенске културалне политике и вернакуларних вредности“, *Музикологија,* 12, 2012, 103–120.

Јевтић, Милош: *Говор музике – разговори са Рајком Максимовићем,* Београд, Београдска књига, 2008.

Jovanović, Aleksandar: „Problemi savremenog razvitka socijalističke Jugoslavije”, u: Mihailo Maletić i Jovan Dragutinović (ur), *30 godina socijalističke Jugoslavije,* Beograd, Duga, 1973, 314–336.

„Jubilej opatijske tribine – mišljenja o protekloj Jugoslovenskoj muzičkoj tribini," *Zvuk*, 1, 1974, 82–91.

Kalafatović, Josip (ur): *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, Opatija, Mozaik, 1988.

Kelemen, Milko: „Muzički biennale Zagreb, zašto?", u: Erika Krpan (ur), *Muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2011,* Zagreb, HDS, 2011, 9–12.

Kovačević, Slobodanka: *Hronologija Jugoslovenske krize,* Beograd, Institut za evropske studije, 1994.

Котевска, Ана: „Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: Од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера", Рад представљен на Мултидисциплинарном скупу „О укусима се расправља / Павле Стефановић 1901–1985", Београд, 20–21. мај 2016.

Котевска, Ана: „СОКОЈ–МИЦ, (Музички информативни центар СОКОЈ-а) на путу од пропаганде ка промоцији и дифузији савремене српске музике", у: Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић (ур), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама,* Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2009, 103–114.

Krpan, Erika (ur): *Muzički biennale Zagreb 1961-1991*, Zagreb, MICKDZ, 1991.

Krpan, Erika (ur): *40 godina međunarodne glazbene tribine,* Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2003.

Лешкова Зеленковска, Стефанија: „Влијанието на културната политика и творештвото на мекедонските композитори во Република Македонија", *Музика,* 20, 2014, 38–57.

Максимовић, Рајко: *Тако је то било 3,* Београд, Академија, 2002.

Маринковић, Соња: *Методологија научноистраживачког рада у музикологији,* Београд/Нови Сад, ФМУ/Матица Српска, 2008.

Markulin, Lucija: „Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu", *Arti Musices* 36/1, 2005, 63–91.

Mikić, Vesna, i Ivana Ilić (ur): *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007,* Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007.

Милин, Мелита: *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965),* Београд, Музиколошки Институт САНУ, 1998.

Михајловић, Милан: „Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад", *Pro musica,* 148, 1992, 32.

Николајевић, Снежана: „Опатија, Музичка трибина", *Pro Musica – Фестивали,* 1977, 27–28.

Pauković, Davor: *Posljednji kongres Saveza komunista Jugoslavije: uzroci, tijek i posljedice raspada*, Centar za politikološka istraživanja, Zagreb, 2008.

П. М: „Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад 21–24. мај '92", *Pro musica,* 149, 1992, 32–33.

Пашић, Весна: „Прва Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад", 21. маја–24. маја 1992, *Нови звук,* 1, 181–183.

Pašić, Vesna: „Tribina kompozitora '94. Tribina značajnih prodora i velikih povrataka", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007,* Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 43–45.

Поповић-Млађеновић, Тијана: Differentia specifica: „Из композиторске праксе у Београду – Део I: Prolegomena". *Музички талас,* 4–6, 1995, 28–40.

„Prvi muziči biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci", *Zvuk,* 49–50, 1961, 480–510.

Premate, Zorica: „Prva Međunarodna tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 21–24. maj '92", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007,* Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 33–35.

Premate, Zorica: „Treća Međunarodna tribina kompozitora", *Treći program,* 100, 1994, 17–21.

Premate, Zorica: „Tribina i mediji – ukratko", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007,* Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 135–136.

Premate, Zorica: „Četvrta Međunarodna tribina kompozitora", *Treći program,* 102, 1995, 20–24.

Радовић, Бранка: „Трибина музичког стваралаштва Југославије", *Pro musica – Фестивали,* 1983, 29–30.

Repe, Božo: *Viri o demokratizaciji in osamosvojitvi Slovenije (I. Del: Opozicija in oblast),* Ljubljana, Arhivsko društvo Slovenije, 2002.

„Симпозијум у Опатији о Новој музици", *Политика,* 18. октобар 1962.

Стефановић, Владимир: „Трибина српских композитора у Новом Саду. Излазак из изолације", *Политика,* 24. мај, 1992, 15.

Stojanović, Dragana: „Druga Tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 13–15. Maj 1993", u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007,* Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 38–40.

Teokarević, Jovan: „Strah i nada: Srbija i Crna Gora u 1995. godini", u: Slobodanka Kovačević i Putnik Dajić (ur), *Hronologija jugoslovenske krize 1995,* Beograd, Institut za evropske studije, 1996, 31–50.

Tomašek, Andrija (ur): *Muzika,* 1/2, 1977.

Tomašek, Andrija (ur): *Muzika,* 3/5, 1978.

Tomašek, Andrija (ur): *Muzika,* 1/3, 1979.

Trajković, Vlastimir: „Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji", *Zvuk,* 4, 1982, 89–91.

Turkalj, Nenad (ur): *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983),* Opatija, Mozaik, 1983.

Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Ustavni zakon za sprovođenje Ustava Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Obrazloženje Ustava Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, Milorad Josipović (ur), Beograd, NIP „Književne novine“, 1974.

Veselinović-Hofman, Mirjana: „Međunarodna tribina kompozitora i časopis *Novi zvuk:* korelacija vidova predstavljanja srpske savremene muzike”, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007,* Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 95–98.

Čavlović, Ivan: *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, Muzička akademija, 2011.

Weber, Zdenka: *U zagrljaju glazbe: 1972.-2012.: glazbene kritike, osvrti, prikazi, recenzije, razgovori, portreti glazbenika, eseji, znanstveni i stručni radovi, iz diplomatske djelatnosti,* Varaždin, Tiva, 2012.

Архивска грађа:

Архивска грађа: *Глазбена трибина Опатија/Међународна глазбена трибина – Bilteni,* Загреб, Хрватско друштво складатеља, Cantus d.o.o, 1991–1995.

Архивска грађа: *Југословенска музичка трибина/Трибина музичког стваралаштва Југославије – Bilteni,* Загреб, Хрватско друштво складатеља, Cantus d.o.o, 1964–1990.

Архивска грађа: *Међународна трибина композитора – Билтени,* Београд, Удружење композитора Србије, 1992–1996.

Интернет извори:

Balantič, Polona: *Mitološki diskurz pri glasbeni skupini Laibach,* (diplomsko delo), Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2006, http://www.laibach.org/wp-content/uploads/2015/01/Balantic-Polona-2.pdf [приступљено 20. 5. 2016]

Denegri, Ješa: *(Ne)mogućnost autonomije umetnosti u traumatičnom političkom kontekstu,* http://www.seecult.org/files/jesa_denegri_esej.pdf [приступљено 16. 6. 2016]

Celi govor Slobodana Miloševića na Gazimestanu 1989. https://www.youtube.com/watch?v=vdU6ngDhrAA [приступљено 22. 3. 2016]

Zabeva, Julijana: *Presentation of Serbian Musicians at The Ohrid Summer Festival 1961–1991,* http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns29/10.%20Julijana%20Zabeva.pdf [приступљено 27. 7. 2016]

Zagrebačka katedrala, https://hr.wikipedia.org/wiki/Zagreba%C4%8Dka_katedrala, [приступљено 1. 2. 2015]

Lacković-Croata, Ivan, http://www.izlozbaslika.com/autori/ivan-lackovic-croata/ [приступљено 10. 3. 2016]

Jović, Dejan: *Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: Kritička analiza postojećih interpretacija,* http://www.b92.net/casopis_rec/62.8/pdf/091-157.pdf [приступљено 20. 5. 2016]

Kelemen, Milko: *Music Biennale Zagreb 1961,* https://www.youtube.com/watch?v=arFT1l1tRns [приступљено 15. 04. 2015]

Kulić, Dimitrije: *Promene u ustavnom sistemu Jugoslavije od Ustava SFRJ 1963. do Ustava SFRJ 1964. godine,* http://www.prafak.ni.ac.rs/files/zbornik/sadrzaj/zbornici/z16/04z16.pdf [приступљено 1. 11. 2015]

Lovrec-Purić, Tomaž: *Popularna glasba in razpad SFRJ* (diplomsko delo), Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2004, http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Lovrec-Puric-Tomaz.PDF [приступљено 20. 5. 2016]

Ljubičić, Nikola: *Jugoslavija posle Tita*, http://nikolaljubicic.com/posle-tita/posle-tita-jugoslavija-posle-tita/ [приступљено 28. 4. 2016]

Mihalek, Dušan: *Previše Jugoslavije,* http://www.mansarda.rs/evasedak [приступљено 15. 11. 2015]

Muzički Biennale Zagreb, http://mbz.hr/ [приступљено 30. 01. 2015]

Muzički informativni centar, http://mic.hr/about_us/mic [приступљено 15. 11. 2015]

На данашњи дан: 28. март 2015, *Нова српска политичка мисао,* http://www.nspm.rs/hronika/na-danasnji-dan-velika-britanija-objavila-rat-rusiji-u-krimskomm-ratu-na-danasnji-dan-proglaseni-amandmani-na-ustav-srbije-velika-britanija-objavila-rat-rusiji-u-krimskom-ratu-spanska-republika-dozivela-slom-osnovan-boljsoj-teatar-rodjen-maksim-go [приступљено 5. 9. 2017]

Početak menjanja federacije – ustavni amandmani, (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf [приступљено 1. 11. 2015]

Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: Kritička analiza postojećih interpretacija, http://www.b92.net/casopis_rec/62.8/pdf/091-157.pdf [приступљено 10. 5. 2015]

Raskrinkana totalitarna ideologija: Plakat NSK – Neue Slowenische Kunst, https://zokstersomething.com/2012/04/11/raskrinkana-totalitarna-ideologija-plakat-nsk-neue-slowenische-kunst/ [приступљено 22. 6. 2015]

The Croatian Spring and the Dissolution of Yugoslavia, http://www.academia.edu/4320652/The_Croatian_Spring_and_the_Dissolution_of_Yugoslavia [приступљено 5. 11. 2015]

Hronologija istorije Jugoslavije – uz izložbu Muzeja istorije Jugoslavije „Jugoslavija 1918–1991“,
http://mij.rs/sw4i/download/files/box/_id_62/Hronologija%20istorije%20Jugoslavije.pdf [приступљено 5. 12. 2015]

Шутовић, Милојица: *Samoopredeljenje naroda i raspad Jugoslavije*, Косовска Митровица, Филозофски Факултет, 2011, http://kpolisa.com/KP15/PDF15/kp15-I-3-MilojicaSutovic.pdf [приступљено 5. 12. 2015]

Интервјуи:

Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године.
Интервју аутора рада са музикологом Евом Седак (1938–2017), вођен у Загребу 3. марта 2016. године.
Интервју аутора рада са музикологом Андријом Томашеком, вођен у Загребу 5. марта 2015. године.

Индекс имена

А
Агер, Клаус (Klaus Ager), 846
Арнаутовић, Јелена, 821 (фн)
Арнаутовић, Решад, 840
Арнич, Блаж, 865

Б
Балата, Зећирја (Zeqirja Ballata), 836
Барић, Срђан, 865
Барток, Бела (Béla Bartók), 804 (фн)
Бацевич, Гражина (Grażyna Bacewicz), 804 (фн)
Бергамо, Петар, 813, 848, 864
Берио, Лучано (Luciano Berio), 849
Биханан, Дона (Donna Buchanan), 860
Бјелински, Бруно, 849, 865
Богојевић, Наташа, 859
Божић, Светислав, 843, 852
Божич, Даријан, 864
Бор, Матеј, 831
Брадић, Срећко, 862
Бркановић, Жељко, 844, 847
Бркановић, Иван, 865
Броз, Јосип Тито, 803 (фн), 822, 830, 831, 833
Бручи, Рудолф, 821, 865
Бузони, Феручо (Feruccio Busoni), 848
Булез, Пјер (Pierre Boulez), 804 (фн), 859

В
Варга, Ладислав, 827
Веберн, Антон (Anton Webern), 804 (фн)
Вилхејм, Андрас (Andras Wilheim), 846
Војтек, Ратко, 862
Вуљевић, Иво, 810, 827, 828, 829 (фн)
Вучковић, Војислав, 808

Г
Гарго, Божидар, 824, 825
Гипсон, Стјуард (Stuart Gipson), 849

Глиго, Никша, 845, 847 (фн)
Гобец, Радован, 865
Горли, Сандро (Sandro Gorli), 846
Грасл, Херберт (Herbert Grassl), 849
Грлић, Данко, 824, 829 (фн)
Грујић, Никола, 831 (фн)

Д
Девчић, Натко, 806 (фн), 848, 865
Дедић, Срђан, 862
Денегри, Јеша, 803 (фн), 839 (фн), 861 (фн)
Деспић, Дејан, 836, 857, 859 (фн), 863, 864
Детони, Дубравко, 848
Дешпаљ, Павле, 864
Дивљак, Слободан, 859

Ђ
Ђурчинов, Милан, 824, 825
Ђини, Винћенц (Vinçenc Gjini), 836

Е
Ерић, Зоран, 858

Ж
Жанетић, Никола, 824
Живковић, Миленко, 865
Живковић, Мирјана, 857
Жупановић, Ловро, 865

З
Зајц, Иван, 847
Златић, Славко, 865
Зографски, Томислав, 865

Ј
Јевтић, Иван, 852
Јеж, Јакоб, 865
Јовић, Дејан, 837 (фн)
Јосиповић, Иво, 848 (фн)
Јосиф, Енрико, 864

К
Кагел, Маурисио (Mauricio Kagel), 804 (фн)
Калчић, Јосип, 806 (фн), 864
Каплан, Јосип, 836
Кејџ, Џон (John Cage), 804 (фн)
Келемен, Милко, 802, 805, 806, 807, 848, 865
Кемпф, Даворин, 848 (фн)
Кермаунер, Тарас, 824, 829 (фн)
Киригин, Иво, 865
Киригин, Соња, 808 (фн)
Клајн, Рихард (Richard Klein), 831 (фн)
Клобучар, Анђелко, 844
Когој, Марij, 808 (фн)
Којић, Зорица, 862
Комадина, Војин, 857, 865
Косето, Емил (Emil Cossetto), 865
Костић, Војислав, 864
Кромбхолц, Карло (Károly Krombholz), 864
Ксенакис, Јанис (Iannis Xenakis), 859
Куленовић, Вук, 843
Куљерић, Игор, 829 (фн), 834, 849

Л
Лацковић, Иван, 848
Лебич, Лојзе, 864
Лигети,Ђерђ (György Ligeti), 804 (фн)
Липовшек, Маријан, 806, 807, 865
Логар, Миховил, 806 (фн), 824, 825
Лотка-Калински, Иво, 865
Лутославски, Витолд (Witold Lutosławski), 804 (фн)

М
Мадерна, Бруно (Bruno Maderna), 804 (фн)
Магдић, Јосип, 840, 864
Македонски, Кирил, 864
Максимовић, Рајко, 843, 857, 859 (фн), 865
Малец, Иво, 806 (фн), 864
Марија Шкерјанц, Луцијан, 864
Маринети, Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti), 829
Маринковић, Горан, 859

Марић, Љубица, 806, 864
Марковић, Адалберт, 864
Матвејић, Предраг, 824
Матић, Хрид, 847
Мерку, Павле (Pavle Merkù), 865
Месијан, Оливије (Olivier Messiaen), 804 (фн), 844
Милетић, Мирослав, 864
Милошевић, Владо, 864
Милошевић, Слободан, 831, 832, 843, 862, 863
Милошевић, Татјана, 859 (фн)
Милошић, Вељко, 807
Михајловић, Милан, 851, 855, 859 (фн), 863
Михалек, Душан, 832, 839, 843 (фн)
Михелчић, Павел, 843
Мичел, Ритва (Ritva Michel), 849
Млинар, Слободан, 829 (фн)
Мокрањац, Василије, 864

Н
Николовски, Властимир, 865

Њ
Њирић, Никша, 836, 848, 865

О
Обрадовић, Александар, 805, 833, 857, 859, 864
Одак, Крсто, 864
Озгијан, Петар, 831, 865
Остерц, Славко, 806 (фн), 807 (фн)
Офенбауер, Кристијан (Christian Offenbauer), 848

П
Павловић, Миодраг, 865
Папандопуло, Борис, 821
Параћ, Франо, 821, 844, 848 (фн)
Паулик, Далибор, 847 (фн)
Пашић, Весна, 856
Перичић, Властимир, 865
Петак, Антун, 824, 858 (фн)
Петрић, Иво, 806, 807 (фн), 808 (фн), 813, 864
Петровић, Милош, 852

Пиберник, Златко, 848 (фн)
Плавша, Душан, 806, 807 (фн)
Плечник, Јоже, 831 (фн)
Премате, Зорица, 855, 857, 858 (фн)
Прошев, Тома, 821, 829 (фн), 833, 836, 865,

Р
Радиловић, Стипе, 829
Радић, Душан, 806 (фн) 865
Радица, Рубен, 865
Радишић, Ђорђе, 829
Радовић, Бранка, 835, 836 (фн), 858 (фн)
Рајичић, Станојло, 864, 865
Ранковић, Милан, 829 (фн)
Рамовш, Примож, 806, 865
Ридл, Јозеф Антон (Josef Anton Riedl), 846
Ристић, Милан, 864
Ружђак, Марко, 844, 845
Рупел, Димитриј, 829 (фн)

С
Сакач, Бранимир, 806 (фн), 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 821, 823, 824, 826, 833, 834, 853, 865
Седак, Ева, 813, 824, 843, 846, 847 (фн)
Симић, Даринка, 865
Славенски, Јосип, 806 (фн), 807 (фн), 864
Смаиловић, Авдо, 865
Среботњак, Алојз, 806 (фн), 836
Стефановић, Владимир, 856
Стефановић, Ивана, 850, 851, 859 (фн), 862 (фн), 863
Стефановић, Павле, 808, 811 (фн), 812–813,
Стибиљ, Милан, 865
Стојановић(-Новичић), Драгана, 802 (фн), 857
Стојановић, Стеван Мокрањац, 852

Т
Тодоровић, Нићифор, 832 (фн)
Томашек, Андрија, 808, 821, 824, 829
Трајковић, Властимир, 809, 812, 859 (фн)
Туђман, Фрањо, 832
Туркаљ, Ненад, 829 (фн)

Ћ
Ћосић, Добрица, 820

У
Укмар, Вилко, 865
Уршић-Петрић, Паула, 808 (фн)
Ухлик, Томислав, 862

Ф
Фрибец, Крешимир, 806 (фн), 807, 864

Х
Хабић, Слободан, 808 (фн)
Хорват, Станко, 849, 865
Хофман, Срђан, 842, 851, 863
Хрибар, Тине, 824
Христић, Зоран, 865

Ц
Цветко, Драготин, 806,
Ципра, Мило, 806 (фн), 864
Црњански, Милош, 852

Ч
Чавловић, Иван, 840
Чолић, Драгутин, 864

Ш
Шабан, Антун Томислав, 862
Шавил, Јожко, 831
Шефер, Пјер (Pierre Schaeffer), 804 (фн)
Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg), 804 (фн)
Шеху, Башким (Bashkim Shehu), 849
Шивиц, Павел, 843, 864
Шијанец, Маријан, 862
Шкерл, Дане, 864
Шпорер, Јурај, 810
Штаткић, Мирослав, 857
Штокхаузен, Карлхајнц (Karlheinz Stockhausen), 804 (фн)
Штухец, Игор, 813, 865

Шувар, Стипе, 826
Шуклар, Славко, 857, 859 (фн)
Шулек, Стјепан, 806 (фн), 864
Шутовић, Милојица, 815 (фн)

Summary

The subject of this paper is the relation between the music festival as social event and circumstances in the context of the Yugoslav political regime. I tried to demonstrate strong relation of the music life and the social-political framework in the country SFRY as a whole, as well as in its constitutive republics, later independent countries. The study is firstly focused on festival's presentation of contemporary music in multiethnic Yugoslavia, from the '60s to the '90s. The fact that the Yugoslav Music Tribune in Opatija represented, as its founder, Branimir Sakač said, the instrument for mutual understanding, confirms the essential idea of the Yugoslav Music Tribune as the annual review of the entire music production in Yugoslavia.

With the destroying of Yugoslav federation at the beginning of the '90s, the Tribune in Opatija changed its identity. If this festival reflected the collapse of the country, on the other hand, it opened a door for the new perspectives that in different social-political conditions probably would never have emerged. Those perspectives refer to the foundation of the International Review of Composers in Serbia in 1992, as well as to the transformation of the Yugoslav tribune into the Music Tribune Opatija, later the International Music Tribune.

After the Yugoslav period, this study moves its focus to the festival's presentations of new music in significantly politicaly changed parts of the former Yugoslavia – the Republic of Croatia and the Republic of Serbia. These new circumstances bring along with themselves a very important question: Is it possible for the festivals to keep on presenting new music, in spite of the social breakdown and the civil war? What are the similarities, and what the differences between Croatia and Serbia? Where did the political factor more affect on the profiles of new festivals? How do festival's founders and menagers behave and contemplate, and what are the principles on which they base their selection of music? How much the national idiom affects on the festivals' nature – in Opatija before, during and after the war, and also in Serbia where the festival was being established during the civil war?

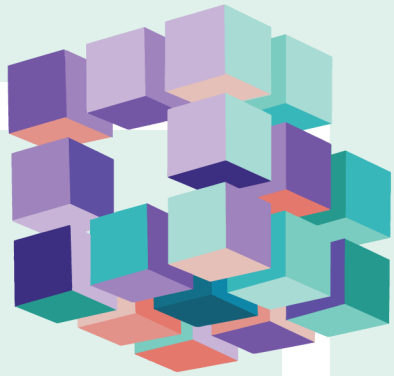
Concluding, I indicated to correspondences between Croatian and Serbian festivals. First of all, the cradle of both festivals is Opatija, but even though they have

the same roots, each festivals constructed its own path of evolution. The Croatian Tribune, logically occupied the place of the former Yugoslav Tribune, given the fact that Opatija belongs to the territory of Croatia. The Serbian festival is actually an answer to the preorientation of Opatija's festival from Yugoslav to Croatian. However, the most important fact which links two festivals together is their striving to internationalization as well as the promoting of the national musical values.

Keywords: Contemporary music, Music festival, Politics, Yugoslavia, Croatia, Serbia.

Белешка о аутору: Милош Маринковић (1992) студент је докторских студија на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. На истој катедри завршио је основне, а потом и мастер академске студије, одбранивши мастер рад под насловом Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ (2016). Маринковићево академско истраживање је фокусирано на српску и хрватску музику 19. века, али и на савремену музику, фестивале и политику у периоду СФР Југославије. Учествовао је на више научних скупова, а публиковао је неколико текстова у зборницима радова и часописима. Био је носилац стипендије Министарства просвете Републике Србије, Фонда за образовање града Смедерева, а актуелни је добитник стипендије Републике Словеније за истраживачки рад током 2019. године на Oddelku za Muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Радио је као наставник музичке културе у ОШ „Бранко Радичевић“ у Смедереву (шк. 2016/17), а од јуна 2018. године ангажован је као истраживач-приправник у Музиколошком институту САНУ.

Note on the author: Miloš Marinković (1992) is PhD student at Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade. He has completed Bachelor's degree, as well as Master's degree at the same department, with Master thesis, New Cultural-Festival Perspectives in Croatia and Serbia as a Result of the Socio-Political Transformation of the Music Festival in the SFRY (2016). Marinković's main field of academic research is focused on Serbian and Croatian music of the 19th century, as well as on contemporary music, festivals and politics in the region of the former Yugoslavia. He has participated at several musicology conferences, and he published several texts in collection of papers and journal. Marinković is the current holder of the scholarship given by the Republic of Slovenia for research at Faculty of Arts in Ljubljana during the 2019. He is engaged as a researcher trainee at Institute of Musicology SASA, since June 2018.



Wunderkammer / Soba čudesa

Predrag I. KOVAČEVIĆ
Intertekstualno 'čitanje' elemenata *Commedia-e dell'arte* u *Don Đovaniju* i *Muzičkoj šali* Volfganga Amadeusa Mocarta

Stefan SAVIĆ
Žanrovsko-dramaturška problematika u *Legendi o nevidljivom gradu Kitežu* N. A. Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različizih tradicija ruske opere

Marija SIMONOVIĆ
Kabina sa ogledalima – 'slike' vode u klavirskoj muzici Kloda Debisija – između Bašlarovog ogleda o vodi i snovima i 'ogledanja' vode u likovnom izrazu XIX veka

Miloš BRALOVIĆ
Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog

Neda KOLIĆ
Hram jednostavnosti na temeljima lavirinta – izbor instrumentalnih *tintinabuli* kompozicija Arva Perta

Their Masters' Voice

Adriana SABO
Međunarodna tribina kompozitorki? Mogući pogled na položaj kompozitorki u okviru domaće muzičke scene

Bojana RADOVANOVIĆ
Nauka kao umetnost – Interdisciplinarnost u naučnim radovima Dragutina Gostuškog

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

Милош МАРИНКОВИЋ
Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ (Од *Југославенске музичке трибине*, преко Трибине музичког стваралаштва Југославије, до Глазбене трибине Опатија/Међународне глазбене трибине и Међународне трибине композитора)

ISBN 978-86-81340-02-8