

Љубица Поповић<sup>1</sup>

## МАНИФЕСТАЦИЈА ОРИЈЕНТАЛИЗМА И ЕГЗОТИЦИЗМА У ПЕРИОДУ *FIN DE SIÈCLE*-А НА ПРИМЕРУ ДЕБИСИЈЕВИХ ПАГОДА<sup>2</sup>

**САЖЕТАК:** Појам „оријентализам“ представља европски изум и означава „друго“ у односу на западноевропски дискурс. Односи се на критички став према не-европским цивилизацијама, у сврху истицања надмоћи и постављања граница између Запада и Истока. Сличан оријентализму, јесте појам „егзотицизам“, који евоцира начин живота, другу културу у одређеним параметрима (музичког) језика ради обogaћења језика. У колористичке сврхе, Клод Дебиси (Claude Debussy) је у композицији за клавир *Пагоде* (*Pagodes*) прибегао егзотицизму, употребивши елементе јаванске, гамелан музике, а сам програмски назив композиције указује на „јапонизам“, моду после *Велике светске изложбе* у Паризу 1889. године (*Exposition universelle de Paris*).

Циљ овог рада јесте да покаже елементе егзотицизма у Дебисијевој композицији *Пагоде*, са акцентом на инкорпорирање „друго“ у сопствени импресионистички стил. Стога треба нагласити да он није „другом“ приступао као критичар, већ је одређене елементе јаванске музике реконструисао и трансформисао у јединствени „дебисијевски“ музички језик.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** оријентализам, егзотицизам, појам „друго“, *Велика светска изложба* у Паризу, Клод Дебиси, *Пагоде*, „јапонизам“, гамелан, колористика, импресионизам.

### Оријентализам

Термином Оријент (од латинске речи *oriens*, у преводу „сунце излази на истоку“<sup>3</sup>) описује се везаност за Блиски, Средњи и Далеки исток.<sup>4</sup> Придев „оријенталан“ проистекао из ове одреднице означава основне описне, културалне, географско-историјске карактеристике човека оријенталног света. Под компаративним појмом оријентализам подразумева се инспирација културом Оријента и њених „прерада“ у западноевропској уметности. Оријентализам се користио као пројекциони простор за испуњавање жеља „западњака“, који су асимилovali преузету културу присвајајући је и синтетичући са доминантном западноевропском културом. Могло би се рећи да је оријентализам био европски изум и да „не постоји изван

<sup>1</sup> pisiljubici@gmail.com

<sup>2</sup> Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 3 под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, школске 2010/2011. године.

<sup>3</sup> Супротан термин је *occident* и њиме се описује западни свет.

<sup>4</sup> Блиски исток чине државе источног и јужног дела Средоземног мора, па обухвата пролаз од Средоземног мора до Персијског залива и три културе: персијску, арапску и турску.

Далеки исток обухвата источно-азијске земље уз Тихи океан (југоисточну и источну Азију, најисточније територије Русије и западну тихоокеанску регију; често се користи као синоним за источну Азију и онда се првенствено мисли на: Кину (са изузетком Тибета), Јапан, Тајван, Кореју, Вијетнам, као и на културе источне Азије: индонежанску, тајландску, филипинску, мијанмарску, малезијску и камбоџанску.

Средњи исток обухвата земље/регије у југозападној Азији заједно са Египтом.

европског дискурса“.<sup>5</sup> Такође, Оријент је био једна од преовлађујућих „другости“ у европској свести.<sup>6</sup> Ради разумевања појма и концепта оријентализма и процеса његове генезе, неопходно је објаснити настанак и појам „другог“. „Други је појам постструктуралистичке и постмодернистичке критике традиционалне логоцентричне метафизике субјекта у умјетности. Традиционална логоцентрична хуманистичка метафизика заснива се на догми о постојању надређеног субјекта (бога, оца, господара, ствараоца) који је изван умјетничког дела. Он ствара умјетничко дело, а оно говори о њему. Постмодернистичка теорија, напротив, показује да је субјекат хипотеза која настаје у језику, а да би се језичка хипотеза прихватила као субјект, мора постојати Други (друго биће, друга хипотеза) којем је она упћена. Субјекта нема изван језика, он је произведен у језику и језиком се упућује другом.“<sup>7</sup>

Тако се европски идентитет кроз овај термин (оријентализам) испољавао као надмоћан у односу на све не-европске културе и народе. Конструисањем европског идентитета конструисао се и Оријент као „други“, као супротан, а из тог односа извођене су разлике између њих. На овај начин упознао се други, али је долазило и до самоспознаје оног који конструише другог. Оријент је преовлађујућа слика „другости“ у европској свести и такође, испољавање неуравнотежености односа између Европе и представника „другог“ што је оријентализам у XIX веку чинило другачијом и опаснијом теоријском праксом извођења представе и детерминације односа према Оријенту. Оријентализам је постао саставни део борбе за премоћ Запада над Истоком. То јест, на основу оријенталистичких веровања и описа, Исток је био слаб, те га је било једноставно освојити/потчинити Западном канону вредности.

У књизи *Оријентализам*,<sup>8</sup> Едвард Саид (Edward Said) је развио концепт и појам оријентализма. Као почетак на Западу, Саид означава моменат доношења одлуке Црквеног савета у Бечу 1312. године о оснивању катедара на европским универзитетима (Саламанка, Оксфорд, Болоња, Авињон, Париз) за изучавање класичне оријенталистике. Током даље историје овог појма, поменути аутор истиче да су научно списи, попут *Историје Оријента* (1651) Сајмона Оклија (Simon Oakley) настали у XVII веку. Тако је до XVIII века оријенталиста био специјалиста за ислам, проучавалац семитских језика или синолог, а у XIX веку долази до окретања и опсесије територијама „иза исламских земаља“, то јест, земљама Далеког истока (посебно Јапана).<sup>9</sup> Такође, Саид говори о двојакој природи концепта оријентализма: оријентализму као теоријском појму и као аналитичкој пракси. Оријентализам као теоријски појам се самоодређује као интелектуално-политичка димензија културе и под тим подразумева теоријску репрезентацију Оријента у различитим текстовима Запада. Док, као аналитичка пракса, оријентализам предлаже специфичне моделе анализе текста и контекста – уметничких, научних, књижевних. Начин на који се изграђује идентитет Саид тумачи као изградњу супротности и „другости“, чиме се уочавају различитости Запада од Истока. На овај начин спознајемо „другог“ и онога који ствара „другог“.<sup>10</sup> Значи да је, према мишљењу Саида, оријен-

<sup>5</sup> Едвард Саид, *Оријентализам*, Дринка Гојковић (прев.), Београд, Библиотека двадесети век, 2008, 1–41.

<sup>6</sup> Видети у: Mabilat Claire, *Orientalism and Representations of Music in the Nineteenth-Century British Popular Art*, UK, University of Durham, 2008, 1–21.

<sup>7</sup> Цитиран према: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees & Benton, 2005, 153.

<sup>8</sup> Овим Саидовим делом конституисана је нова истраживачка област која је брзо добила академску институционализацију.

<sup>9</sup> Према: Едвард Саид, нав. дело, 1–41.

<sup>10</sup> У свом опширном, комплексном и свеобухватном делу *Оријентализам*, Едвард Саид даје неколико дефиниција на основу којих се може разумети и сагледати испољавање оријентализма као односа европског према не-европском и као фасцинација „другим“. Он прати различите текстове који су условили конструкцију идентитета Оријента: документарне записе Ренана (Ernest Renan), Сасије (Silvestre de Sacy), прозу Флобера (Gustave Flaubert), Шатобријана (Francois-Rene de Chateaubriand), Ламартина (Alphonse de Lamartine), поеме Барјона (George Gordon Byron) и тако даље. Заједничко свим овим текстовима је да су представе Оријента егзотичне, мистичне, ирационалне.

тализам западни начин доминације, реконструкције и успостављања ауторитета над Оријентом. Такође, овај аутор сматра да је Оријент био европска творевина, и да не постоји изван европског дискурса, напомињући: „Оријентализам је генерички термин који употребљавам да бих описао приступ Запада Оријенту; оријентализам је дисциплина преко које је Оријенту приступано и приступа се систематски као предмету науке, открића и праксе.“<sup>11</sup>

Уметници, педставници разних дисциплина (визуелне уметности, књижевности, музике) изразили су интересовање за оријенталну сцену. Путовања у исламске земље Арабијског полуострва и северне Африке са почетка XIX века (делимично већ и у XVIII веку) нису била само део великих путовања богатих слојева друштва, већ и дестинације многих уметника, што се касније и одразило на њихова дела. Присетимо се слике Ежена Делакроа (Delacroix Ferdinand Victor Eugène, 1798–1863) *Алжирске жене* (1834) или Енгровог (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780–1867) дела *Турска купатила* (*Le bain Tirc*, 1862). У музичком свету налазимо можда једну од првих инспирација Блиским истоком већ код Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), на примеру његовог оперског остварења *Отмица из сараја* (*Die Entführung aus dem Serail*, 1782), затим Фелицијана Давида (Félicien-César David, 1810–1876), тачније његове опере *Пустуња* (*Le Désert*, 1844) и многих других (Вердијева *Ауда*, Штраусова *Саломе* и тако даље). Потребно је напоменути да ови примери нису били пука имитација „оријенталног стила“, то јест друге културне праксе, већ репрезентација у оквиру већ постојећих композиционо-техничких, устаљених, традиционалних и индивидуалних норми, тачније обogaћење музичког/сликарског доминантног стила.<sup>12</sup>

### Диференцијација оријентализма и егзотицизма

Пошто сам у главним контурама дефинисала оријентализам и његов начин испољавања на доминантној западноевропској сцени, окренућу се новом термину – егзотицизму<sup>13</sup> који је уједно у блиској вези са оријентализмом, али се ипак може диференцирати и одвојити по неким својим својствима. Егзотицизам је тренд, пре свега, у уметности и култури, настао као плод инспирације источњачким цивилизацијама и културама, а као феномен је настао у XVIII веку, развијен је у XIX, док је врхунац достигао пред крај XIX века и почетком (првим деценијама) XX века. Реч је први пут употребљена 1845. године, док се у речницима може пронаћи од 1898. године, када се појавила и синонимна одредница *exotomanie*.<sup>14</sup> Егзотицизам призива, евоцира начин живота, другачију културу, места која су сазнајно и спознајно другачија од учмалости свакодневнице. Егзотицизам је евоцирање места, људи, друштвене средине, која је другачије доживљавана од стране људи који стварају егзотични културни производ, сугестивнији од других доминантних култура. Два концепта се разликују по својој употреби: егзотицизам је уметничко средство, док се оријентализам бави културалним или

---

Такође, Едвард Саид у уводу напомиње неколико ствари које подразумева под појмом оријентализам, као академско одређење онога који се бави овим питањем: „[...] оријенталиста – антрополог, социолог, историчар или филолог – ко предаје на Оријенту, пише о њему, или га истражује, свеједно да ли у његовим специфичним или у његовим општим аспектима.“ Док као опште одређење наводи: „Оријентализам је стил мишљења, заснован на онтолошкој и епистемолошкој дистинкцији која се повлачи између Оријента и (најчешће) Окцидента.“ Исто, 10.

<sup>11</sup> Исто, 100.

<sup>12</sup> У вези са оријентализмом и музичким стилем Дерек Скот истиче постојање неколико стилова (турски стил, *style hongrois*, то јест мађарски, средње-источни, односно арапски, северно-афрички, стил азијског подконтинента и Далеког Истока) и наводи њихове музичке карактеристике. Видети у: Derek B. Scott, “Orientalism and Musical Style”, *The Musical Quarterly* 80/2 (1998), 309–335.

<sup>13</sup> Овај термин у енглеском језику означен је као *exoticism* и често је довођен у везу са термином оријентализам, док је у српском језику мање познат и ретко употребљаван. Уместо термина егзотицизам, којим ћу се послужити у даљем току свог рада, у српском језику се пре користи придев егзотично којим нужно не мора да се означава повезаност са одређеном културом или државом, већ као описни придев за етноцентрично или примитивно.

<sup>14</sup> Овај термин није опстао. Видети у: Gilles de Van, “Fin de siècle Exoticism and the Meaning of the Far Away”, *The Opera Quarterly* 11/3 (1995), 77–94.

политичким питањима. У музици, егзотицизам је „жанр“ у којем су, на пример, ритам, инструментација и мелодија искоришћени тако да евоцирају атмосферу удаљених земаља и старих времена, а реализује се кроз употребу елемената и хармонија независно од познатог дурмол система, прецизније: пентатонике, паралелних кретања интервала и акорада (унисоних октава, паралелних кварта, квинти), понављања ритмичких и мелодијских образаца, кроз одабир неуобичајених, превасходно перкусионих инструмената, специфичних извођачких пракси и тако даље. Овај специфичан процес призивања, тежња ка новом, непознатом, један је од главних разлога окретању егзотичном, а може се обухватити синтагмом „метафора жеље“ којом се означава „бег“ западног човека од свакодневнице ка непознатом, другачијем, новом (енг. *metaphor of desire/desire for escape*<sup>15</sup>).

Крајем XIX века долази до много евидентијег испољавања егзотицизма. На пример, Дебиси користи не-европске музичке елементе у свом клавирском остварењу *Пагоде* у којем је инспирисан индонежанским „гамеланом“, али на такав начин да „замагљује“ њихову карактеристичну географску и културалну асоцијацију. Инспирација музичко-изражајним компонентама гамеланског оркестра Дебисију служи да својим делима да неуобичајену карактерну колористичку црту, али то не чини као критичар културе из које црпи своју инспирацију. Кроз овај пример се јасно може диференцирати оријентализам од егзотицизма и обратно. Егзотицизам омогућава уметнику да употребом његових самосвојиних компонената изрази прошири своју уметничку палету и истражи нове могућности зарад обogaћења свог институцијализованог, утврђеног и личног изражавања, док се оријентализам користи сазнањима о другој култури да би креирао сопствени критички став према нечему што је другачије или да постави границе између Запада и „другог“, као и да нагласи њихове међусобне различитости. Међутим, ова два концепта (оријентализам и егзотицизам) могу да се преплићу. Оријентализам може да користи елементе егзотицизма у својим критичким разматрањима, али са другачијим циљем.

Појам оријентализма се разликује од појма „егзотицизам“. Док је „егзотицизам“ чисто уметничко средство, оријентализам одражава културно-политичке тежње, критички се односећи према култури коју изучава. Долазимо до закључка да је основна разлика између ова два појма у начину конзумирања и опхођења према новој, привлачној култури Истока. Оријентализам описује културу Оријента на начин на који креира, поставља нову тезу или исписује разлику (најчешће негативну). Напротив, „егзотицизам“ користи ове културе да прошири своју артистичку палету.

### Јапан као инспирација

Као што сам већ поменула у претходним поглављима, у другој половини (пре свега последњим деценијама) XIX века појавило се скоро опсесивно интересовање за земље Далеког Истока, првенствено за Јапан. Мода „јапонизма“ (*le japonisme*) у Француској почела је након 1850. године и била је производ ране фасцинације Оријентом. Први утицаји Јапана и упливи „јапонизма“ испољили су се у визуелним уметностима, пре свега у литографским радовима (плакатима). Прикупљање и фасцинираност јапанским „гравурама“ (енгл. *print*) била је једна од страсти, пре свега, *fin de siècle*-а Париза. Ове јапанске естампе прикупљали су многи, а издаване су у ограниченим серијама. Међу првима који су кроз своје радове испољили приврженост јапанској уметности *ukiyo*<sup>16</sup> био је Анри де Тулуз-Лотрек (Henri

<sup>15</sup> „Метафора жеље“ је синтагма којом се изражава примарни циљ онога који посегне за егзотицизмом и окрене се егзотичном као извору инспирација. Жил де Ван (Gilles de Van) се бави упливима егзотичних елемената у либретима опера насталих у периоду између 1860. и 1920. године. Такође, он напомиње да „епоха егзотицизма“ почиње са Керубинијевом (Luigi Cherubini, 1760–1842) опером *Les Abencérages* из 1813. године, а завршава се Пучинијевом (Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, 1858–1924) опером *Turandot* (1926; премијерно изведена након Пучинијеве смрти, а довршио ју је Франко Алфонсо). Исто, 78.

<sup>16</sup> *Ukiyo* (буквалан превод би био „свет“, односно „слике покретног/лутајућег света“) је развијен у XVII веку у Јапану упоредо са развитком популарног позоришта *кабуки*. Теме и једне и друге уметности подразумевале су



de Toulouse-Lautrec, 1864–1901).<sup>17</sup> Лотрека као и друге уметнике<sup>18</sup> привлачила је, пре свега, јасноћа боје ових јапанских радова, као и неубичајен дизајн, искривљена перспектива, драстично скраћење простора. Ове компоненте визуелне јапанске уметности су за њих биле откривење којем су тежили кроз своје покушаје да раскрсте са академским конвенцијама, вишевековном традицијом перспективе и моделовања.

Међутим, нису само ликовни уметници били задивљени новом уметношћу. Дебиси није био ништа мање одушевљен. Илустрације из књига и из магазина *Le Monde illustré* постављао је на зидове своје собе као украс. Скулпторка Камила Клодел (Camille Claudel, 1864–1943) била је прва која је Дебисија упознала са јапанском уметношћу, а сликар и писац Морис Денис<sup>19</sup> (Maurice Denis, 1870–1943; познат као “le nabi très Japonard”, у преводу „јапански пророк”) је илустровао почетну страницу Дебисијевог раног дела *Изабраница/Изабрана госпођица (La Demoiselle élue)*,<sup>20</sup> 1887–8).

Дебиси је, као и многи други, био задивљен јапанским „гравурама”, јер су оне испољавале оно чему је он тежио у својим композицијама – првој импресији,<sup>21</sup> која настаје без интелектуалне припреме као производ чулног надражаја који подстиче контакт са колористичком компонентом израза, а у којем је доминантан визуелни осећај. Сличну намеру желео је да испољи у својим делима што је и предочио у писму композитору Полу Дикау (Paul Dukas) рекавши да није неопходно да музика учини да слушацац размишља, већ је довољно да га „натера”, то јест подстакне, да (пажљиво) слуша, тачније да научи да прима њене поруке.<sup>22</sup>

### **Пагоде: први став Естампи**

Манифестације оријенталистичких тежњи, као и Дебисијев подстицај да напише *Пагоде*, могу се пратити још од 1889. године, када је поводом стогодишњице од Француске револуције (1789) одржана *Велика светска изложба* у Паризу. На оваквим дешавањима, а одражано је неколико изложби, западни човек могао је да се одреди у односу на „друго”, које је сматрао подређеним у односу на себе, али и сагледа другачију културу и начин живљења, који су га инспирисали. Дебиси је на овој изложби дошао у контакт са традиционалним, индонежанским оркестром – гамеланом.<sup>23</sup> За њега је овај инструментални састав био фасцинантан, звук који су производили гамелански музичари веома је необичан и привлачан, а

---

инспирацију свакодневним животом, графичке приказе глумаца, куртизана и ратника. У XIX веку сликари попут Хокусаиа (Katsushika Hokusai, 1760–1849) и Хирошиге (Utagawa Hiroshige, 1797–1858) су се временом окренули широј интерпретацији, стварајући синтезу популарне уметности и пејзажног сликарства.

<sup>17</sup> Лотрек је дизајнирао прве корице албума *L'estampe originale* (девет албума издатих између 1893. и 1895. године).

<sup>18</sup> Ништа мање одушевљени нису били ни други уметници, попут импресиониста Монеа (Claude Monet), Манеа (Édouard Manet), сликара, представника генерације осамдесетих и деведесетих, Гогена (Paul Gauguin), Ван Гога (Vincent van Gogh), а у XX веку Матиса (Henri Matisse).

<sup>19</sup> Био је један од најутицајнијих теоретичара XIX века. У свом раду бавио се и утицајем Јапана на европске визуелне уметности.

<sup>20</sup> Композиција за сопран, мецо-сопран, женски хор и оркестар.

<sup>21</sup> Пол Робертс напомиње да прва импресија понекад може да буде поприлично изненађујућа, јер ми у исто време упијам обоје и предмет и чулни утисак декоративног дизајна, али без интелектуалне припреме, при чему је потпуни ауторитет (услед заобилажења нашег интелекта) дат визуелној сензацији. Paul Roberts, *Images – The Piano Music of Claude Debussy*, Portland, Amadeus Press, 1996, 59.

<sup>22</sup> Дебисијево писмо Полу Дикау из 1911. године: “There’s no need either for music to make people think! [...] It would be enough if music could make people listen [...]”, François Leisure, *Debussy Letters, Selected letters*, Nichols Roger (ed.), London, Faber and Faber, 1987, 118.

<sup>23</sup> Постоје две врсте гамелана (у односу на територију, острво са којег су проистекли – Јава или Бали). Ово је специфичан ансамбл, састављен од различитих перкусионих инструмената (типа: металофона, ксилофона, различитих бубњева, гонгова, звона, маримба), као и флаута направљених од бамбуса, а у овај састав могао је бити укључен и солиста, па и различити гудачки инструменти.

Током последње две деценије деветнаестог века гамелан је уведен и у школе и универзитете (посебно северно-америчке), у којима је изучавана и извођена ова музика.

посебно га је заинтересовао начин на који би се овај звук могао предочити инструментом какав је клавир. Лепота звука била је само један од аспеката гамелана којим је Дебиси био очаран. Поред специфичног звука, ова музика садржала је комплексну и слојевиту полифону фактуру, за коју је Дебиси рекао да Палестринина (Giovanni Pierluigi da Palestrina) техника наспрам ње звучи као дечија игра.

Из инспирације гамеланом, четрнаест година након првог упознавања са овим инструменталним саставом, рођена је идеја за ново клавирско дело *Пагоде*,<sup>24</sup> настало у оквиру триптиха *Естампе*<sup>25</sup> (1903), који чине независни ставови: први „Пагоде“, други „Вече у Гранади“ (*Soirée dans Grenade*) и трећи „Вртови под кишом“ (*Jardins sous la pluie*). Испољавање егзотицизма као већ устаљене традиције током XIX века, праћено је избором тематике, у Дебисијевом случају, одабиром назива за своје следеће клавирско дело – *Естампе*. Естампа је слика настала као отисак плоче, снимак, утиснут лик, печат, жиг.<sup>26</sup> Клавирско дело, *Естампе*, настало је у другом, средњем стваралачком периоду, када су настала и најзначајнија клавирска дела (између 1901. и 1910. године). Дебисијев клавирски стил који се у овом периоду оформио заувек је променио и успоставио разлику у односу на дотадашњи звук клавира, након чега „класична“ музика за клавир, настала до тог периода, више није била иста. Ове три *Естампе* моделоване су као самостална дела намењена појединачном извођењу, чиме Дебиси није нарушио њихов контекст или интегритет. Сва три дела, не само *Пагоде*, произишла су као инспирација различитим културама, из фасцинације источном Азијом, шпанском музиком и имају јако наглашену визуелну компоненту.<sup>27</sup> Дебисијева тежња да кроз своја дела у слушоцу постигне визуелне имагинације приликом њиховог слушања или извођења, као и доживљај клавира као инструмента илузије, и синтеза којом би ове две идеје ослободиле једна другу, остварена је у његовим клавирским делима.

Неодвојива је Дебисијева веза и однос према другим уметностима, као и утицај других уметности, посебно сликарства и књижевности на креирање и формирање његовог специфичног, јединственог музичког језика и стила.<sup>28</sup> Импресионизам се у Дебисијевој музици, како оркестарској, тако и клавирској, испољио на сличан начин као импресионизам у сликарству који је подразумевао „палету чистих боја које се хармонизују помоћу симултаног контраста и закона о комплементарном слагању боја“.<sup>29</sup> На сличан начин ово се одразило и кроз Дебисијев стваралачки опус: „У Дебисијевој музици новонастали односи између акорда, њихова колористичка функција, иновације у оркестарском третману фактуре, поступак немешања оркестарских боја, као и ‘крстарење’ по царству звука у смислу коришћења закона акустике аликвотних тонова, одговарају поступку оптичких студија импресионистичких и постимпресионистичких сликара који сваку боју разлажу у спектар (на пример, спектралне тачке неке поентилистичке слике) препуштајући оку да само створи синтезу (као што се звучне, инструменталне боје ‘мешају тек у уху’), као и поступку у Малармеовој поезији где су речи груписане према њиховој снази сугестије, психолошке креације, а не као средства погодна да преносе мисли.“<sup>30</sup> Као и у импресионистичком и постимпресионистичком сликарству, услед инспирације Јапаном и Индијом, дошло је до уплива егзотичних елемената и у Дебисијевим

<sup>24</sup> У Европи одомаћен назив за идолске храмове у Индији, Јапану, Кореји, Вијетнаму и Кини.

<sup>25</sup> Ове три естампе довршене су у августу, а објављене су у октобру 1903. године. Премијерно их је извео шпански пијаниста Рикардо Вињес (Ricardo Viñes, 1875–1943) 9. јануара 1904. године.

<sup>26</sup> Према: Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1980.

<sup>27</sup> Пол Робертс напомиње да се Дебиси са *Естампама* вратио својој концепцији музике за клавир успостављеној раније, 1894. године у *Сликама* (*Images*) које су такође провоциране и сугерисане, а затим и у наслову предочене, визуелним контекстом. Према: Paul Roberts, нав. дело, 5–7.

<sup>28</sup> Није могуће прецизно одредити на који начин је Дебисијево интересовање за визуелну уметност утицало на настанак његове музике, посебно није могуће довести у везу принципе настанка композиције и генезу слике путем неке одређене технике.

<sup>29</sup> Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба од “Змаја из Алке” до “Заљубљеног фауна”*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008, 29.

<sup>30</sup> Исто, 29.

*Пагодама*. У овој клавирској композицији Дебиси је испољио своју фасцинацију гамеланом асимилујући у својим делима компоненте музичког израза који су својствене овој култури, попут мелодије јаванске музике која је у сталном настајању и прогресији.<sup>31</sup> Овакав тип мелодије Дебиси изграђује на начин на који она постаје саставни део његовог индивидуалног музичког језика. Мелодија у *Пагодама* постигнута је статичном репетицијом фигурација и хармонија, које су остварене кроз остинато (то јест, фигуру која је обично кратка, понавља се и не мења) чиме се постиже и статичност мелодије. Остинато представља фигура коју чини група тонова која се понавља у највишем регистру (в. пример 1).

У *Пагодама* су усклађени сви елементи, обележја карактеристична за импресионистички стил. Статична врста програмности која сугерише призор (а не збивање), предочена је насловом, док се колористичко-дескриптивним могућностима инструмента евоцира звук гамелана.<sup>32</sup> Улога хармоније је, такође, колористичка и одражава звук гамелана кроз избор сазвучја и вертикална мелодијска наслојавања.<sup>33</sup> Након уводних акорада, атмосфера дела се мења, док је цела композиција *Пагоде* „исцртана“ од двотактних и четворотактних фраза (својеврсних блокова), који не ставарају мозаичност унутрашње структуре, а истовремено ни замагљеност, већ успостављањем равноправности свих елемената (ритам, мелодија, артикулација...) граде „уравнотежену“ индивидуализовану целовиту троделну форму. Инкорпорирањем елемената пентатонске лествице (овај лествични образац уобичајен је за музику далекоисточњачке цивилизације) Дебиси је показао своју иновативност и способност да у складу са својим личним унутрашњим поривима створи јединствено дело, користећи се свим музичко-изражајним средствима са којима долази у контакт. „Пентатоника“<sup>34</sup> је занимљива и као лествица која не пропушта дурске и молске флексије типа модулације, хармонске промене, а које имају одређен музичко-емоционални садржај у култури Запада, при чему дур обично сугерише светлије боје и јаснија осећања, а молски тоналитет производи најчешће меланхолична, туробна осећања. Пентатонска скала још ближе нас уводи у далекоисточњачку атмосферу. Примена овог лествичног обрасца и ефеката (употребом различитих ритмичких образаца којима се помера метрички акценат, на пример у дисканту од трећег такта или равномерног четвртинског покрета акорадских структура у унутрашњем гласу, који скоро да симулирају звук гонга) део су стилизације овог комада и дају му промишљен осећај живости.<sup>35</sup> Међутим, у вези са функцијом специфичних образаца треба напоменути да Дебисијева „импресионистичка, то јест колористичко-хармонска музичко-изражајна средства, као проширен фондус коришћених специфичних лествичних низова нису декоративан елеменат (већ још снажније разлабављују већ начете тоналне функционалне релације, а у свом делимичном или потпуном виду бивају и мелодијски ослобођени и колористички третирани)“.<sup>36</sup> Све композиционо-изражајне могућности искоришћене у *Пагодама* одговорне су

<sup>31</sup> Јаванска музика нема прогресију каква се може пратити у западној тоналној музици (при чему је мелодија изграђена по принципима мотивског рада), већ репрезентује оријентални поглед на живот, који прати устаљену кружну путању предочавајући њихову животну филозофију о смрти и поновном рођењу као непрекидном кружном процесу.

<sup>32</sup> Пол Робертс истиче да за јаванског музичара *Пагоде* нису имале ништа од препознатљиве гамеланске музике, али је за Парижане ова алузија била непогрешива. Paul Roberts, нав. дело, 153–175.

<sup>33</sup> Дебиси је изучавао резонанце које настају ударом чекића клавира у жицу. Такође, изучавао је хармонску боју независно од хармонске функције. Боја је била само један од аспеката одговорних за дочаравање атмосфере у његовој музици, која је препознатљива као „колористичко дебисијевска“. Исто, 153–175.

<sup>34</sup> Постој три типа пентатонске лествице: дурска пентатонска скала (на пример, подразумева следећи низ, ако се крене од це: це-де-е-ге-а-це), молска (це-ец-еф-ге-бе-це) и специфичан вид пентатонике, такозвани *hirajoshi* (це-де-ес-ге-ас-це).

<sup>35</sup> Дебиси стилизује своју музику баш као што то чине јапнски уметници, попут Хокусаиа, на својим графикама. Оба уметника, и Дебиси и Хокусаи, користе минимално елемената („минималност“) да учине своје предмете разумљивим. Paul Roberts, нав. дело, 45–71.

<sup>36</sup> Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilištčkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 308.

за стварање специфичне атмосфере препознатљиве као типично „дебисијевске“.<sup>37</sup> Емоције које су евоциране различитим типовима мелодија које се наслојавају, од мелодије засноване на пентатонској скали до мелодија уског интервалског опсега у средњем регистру клавира на почетку дела, призивају атмосферу удаљених места, чиме се јасно испољавају тежње „егзотицизма“ као евокације места, људи, друштвене средине.

Оријентализам као културално-политичка пракса јесте само полазиште и изворишна тачка за сагледавање и испољавање тежњи којима се води егзотицизам. Егзотицизам као пракса у најужем смислу подразумева тематику, не нужно инспирацију Оријентом. У случају Дебисијевих *Пагода* тематика је предочена насловима. Егзотицизам се затим испољава кроз употребу декоративних музичких елемената, који нужно не морају указивати на неку одређену културу, уколико она није предочена текстом. Предоченим текстом се нешто постојеће или фикционално може описати, интерпретирати, објаснити и расправити.<sup>38</sup> У Дебисијевим клавирским остварењима, специфичан колор и атмосфера постигнути су и присутни као његова индивидуална црта израза, која је у директној вези са музичко-артистичком палетом средстава којом се служи у својим делима. Оно што се може довести у везу са испољавањем егзотицизма јесте уплив елемената, попут лествичних образаца карактеристичних за другу културу (на примеру Дебисијевих *Пагода* – пентатонске лествице). Међутим, оно што Дебисија и његово стваралаштво одваја од оријентализма као праксе деловања западњака и од свега што је суштинско за испољавање и манифестацију егзотицизма (тематика, декор, преузимање елемената из других култура) јесте уношење елемената из других култура и њихово преламање кроз индивидуалну стваралачку призму и креирање јединственог, новог звучног квалитета.

### Закључак

Циљ овог рада био је дефинисање оријентализма као западњачке праксе успостављања доминације над Оријентом, као и његовог критичког погледа на „другог“ у односу на себе и самоспознају кроз учествовање у креирању идентитета „другог“ као сопствене хипотезе. Егзотицизам као пракса која је проистекла из оријентализма, и тиче се уметности, испољава се кроз три вида као: избор тематике, употреба музичких елемената у служби декоративности и као манифестација и уплив елемената из других култура. Дебисијева клавирска композиција *Пагоде* испољава тежње оријентализма и егзотицизма у уметничкој пракси. Међутим, Дебиси се не односи критички према култури „другог“, не прави разлику између западњачке културе којој припада и других култура на које реферира, а чијим се специфичним елементима музичког језика користи у својим делима. Такође, у складу са тим не користи специфичности и карактеристике „другог“ правећи разлику између традиционалног музичког језика западног света и света „другог“. Сва средства којима се Дебиси служи у свом клавирском остварењу *Пагоде* сугеришу његово разумевање базичних концепата јаванске музике, као и његову иновативност и способност да их реконструише и трансформише у свој јединствен музички језик.

<sup>37</sup> Оваква атмосферу може створити само изврсни познавалац и интерпретатор Дебисијеве музике, који је спреман да поштује и примени сваку одредницу коју је Дебиси унео у своје композиције и издвоји сваки хоризонтални слој понаособ.

<sup>38</sup> Овај начин предочавања егзотичних тежњи путем текста је најпре у вези са испољавањем оријенталистичких мисли, док се егзотицизам првенствено рефлектује кроз дела из уметности и на другачији начин, у виду декоративности и некритичког, већ афирмативног става према „другом“.



ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Bruhn, Siglind, *Images and ideas in modern French piano music – The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1997.
- Claire, Mabilat, *Orientalism and Representations of Music in the Nineteenth-Century British Popular Art*, UK, University of Durham, 2008.
- Debussy, Claude: *Estampes: Pagodes*.
- Knopf, Alfred A., *Debussy on Music* (The critical writings of the great French composer Claude Debussy collected and introduced by François Leisure, translated and edited by Richard Langham Smith), New York, 1977.
- Lederer, Victor, *Debussy – The Quiet Revolutionary*, New York, Amadeus Press, 2007.
- Leisure, François, *Debussy Letters*, Selected letters, Nichols Roger (ed.), London, Boston, Faber and Faber, 1987.
- Nichols, Roger, *The Life of Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Поповић, Млађеновић, Тијана, Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба од “Змаја из Алке” до “Заљубљеног фауна”, Београд, Музича омладина Србије, 2008.
- Поповић, Млађеновић, Тијана, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Roberts, Paul, *Images – The Piano Music of Claude Debussy*, Portland, Amadeus Press, 1996.
- Саид, Едвард: *Оријентализам*, Дринка Гојковић (прев.), Београд, Библиотека двадесети век, 2008.
- Scott, Derek B., “Orientalism and Musical Style”, *The Musical Quarterly* 80/2 (1998), 309–335.
- Trezise, Simon, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Van de, Gilles, “Fin de siècle Exoticism and the Meaning of the Far Away”, *The Opera Quarterly*, 11/3 (1995), 77–94.

*Ljubica Popović*

**THE MANIFESTATION OF THE ORIENTALISM AND EXOTICISM IN THE PERIOD OF FIN DE SIÈCLE ON THE EXAMPLE OF PAGODAS BY DEBUSSY**

SUMMARY: The concept of “orientalism” is a European invention and marks “the other” as opposed to West-European discourse. It refers to critical attitude towards non-European civilizations with the purpose of emphasizing the superiority of the West and setting boundaries between it and East. Similar to orientalism is the idea of “exoticism”, which evokes the way of life, the other culture in certain parameters of (musical) language for the sake of enriching the language. For the coloristic purposes, Claude Debussy resorts to exoticism in the composition for piano *Pagodas*, using the elements of Javanese, gamelan music, and the program title itself indicates to “Japonisme”, in the fashion of the time after The Great Exhibition of 1889 in Paris.

The aim of this text is to point to the elements of exoticism in Debussy’s composition *Pagodas* with the accent on incorporation of the “other” in his own impressionistic style. Therefore it should be stressed that he didn’t approach the “other” as a critic but he reconstructed and transformed certain elements of Javanese into a unique “Debussy’s” music language.

KEY WORDS: orientalism, exoticism, the concept of the “other”, the Great Exhibition in Paris, Claude Debussy, *Pagodas*, “Japonisme”, gamelan, colorism, impressionism.

ПРИЛОГ

Пример 1.

Клод Дебиси, *Естампе*, „Пагоде“, 79–80.

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Pagode' from the 'Estampes' collection. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The right hand plays a complex, flowing melody with many slurs and ornaments, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system is marked '1<sup>o</sup> Tempo' and features a change in dynamics to *pp* (pianissimo). The notation includes various musical symbols such as slurs, ornaments, and dynamic markings like *p*, *dim.*, and *pp*. The piece is in a 3/4 time signature.