

Мелита Милин

„ТОНОВИ НАРИЦАЊА, МЕЛАНХОЛИЈЕ И ДИВЉИНЕ“ – ЗЕНИТИСТИЧКА ПОБУНА И МУЗИКА

Апстракт: Јосипа Славенског и Љубомира Мицића, оснивача зенитизма, зближила је сродност погледа на уметност, која је, по њима требало да се еманципује од западних утицаја да би се обновила кроз „балканизацију“, односно ослобађање креативних могућности балканског човека, још „неисквареног цивилизацијом“. У часопису *Зенит* (1921–1926) објављено је неколико краћих текстова о музици, а штампана је и једна композиција Ј. Славенског, настала неколико година пре његовог сусрета са зенитистима. Ови прилози сагледани су у светлу антизападне идеологије зенитистичког покрета, као и сродних струјања на европској културној сцени после Првог светског рата.

Кључне речи: зенитизам, Љубомир Мицић, Јосип Славенски, српска музика, југословенска музика, Барбарогеније.

Зенитисти су одређењем себе као противника западне цивилизације и учесника борбе између Истока и Запада¹ изазвали многобројне недоумице и оспоравања, а да се при том није довољно обраћала пажња на уметнички и друштвено-политички контекст њиховог деловања. Они су западну цивилизацију доживљавали као претњу еманципацији и афирмацији малих и периферних култура и супротстављали се наметању њених културних образаца због уверења да се и сама налази у дубокој кризи. Снажно развијено осећање да после катаклизме изазване Првим светским ратом треба очекивати преображај света, промене у сферама политике и културе и рађање нечег квалитативно новог свакако је оставило дубоког трага у Љубомиру Мицићу (1895–1971), оснивачу зенитизма. Као Србин из Крајине, који је провео рат као војник у аустроугарској војсци, дочекао је, свакако, са

¹ В. нпр: Љубомир Мицић, *Дело зенитизма*, *Зенит*, 8, 1921, 2: „Европа / стоји на раскрсници ИСТОК-ЗАПАД/Човек/данашњи европски човек: плесач је на горућем ужету/што је затегнут између Кремља и Ајфеловог торња/[...]Нова култура која је у стварању мора бити парабола / којој је жариште ИСТОК а исходиште ЧОВЕК/[...]Идеја Истока је широка. Има највећи и најшири део неба./Један део од истог неба виси изнад наших глава./Ми смо нажалост под тим *источним* небом/[...]Балкан је Мост између Истока и Запада/[...]Б у д и м о с т р а ж е п р о т и в З а п а д а ! / Исток против Запада!/[...]“

радошћу уједињење југословенских земаља, а оно је истовремено значило политичко одвајање тих земаља од Запада и његових агресивних тежњи ка продору на југоисток Европе. Радикално оријентисан и понесен својим утопистичким идејама, он се супротстављао званичној политици Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца која је одбијала да призна Совјетски Савез, а он сам је величао бољшевичку револуцију. То је довело до забране излажења *Зенића*. Иако је био експлицитно антизападњачки усмерен, Мицић је сарађивао са уметницима из западноевропских земаља и објављивао њихове прилоге у часопису: поред француско-немачког песника Ивана Гола (Goll), са којим је уређивао неке бројеве *Зенића*, ту су били и Филипо Томазо Маринети (Marinetti), немачки дадаиста Раул Хаусман (Hausman), немачки песник Франц Рихард-Беренс (Richard-Behrens), француски писац и сликар Макс Жакоб (Jacob), чешки и мађарски авангардисти и многи други.² Неким својим идејама и субверзивним карактером зенитизам је био близак футуризму, експресионизму и дадаизму³, али из жеље да истакне своју изворност он се дистанцирао од њих.

Интересантно је то што је Мицић сместио свој зенитизам на Балкан, одустајући од прешироког појма Истока (он је ту подразумевао углавном „славенски“ Исток⁴), и од преуске, политичке одреднице Државе Срба, Хрвата и Словенаца, односно Југославије.⁵ Објашњење вероватно треба тражити у чињеници што је подручје Балкана до 1912–13 (до Балканских ратова) и Великог рата који је избио потом било већином под влашћу туђих царевина, а тек онда стекло слободу, доспело до неког нултог стања пуног оптимизма у могућност хуманијег поретка. Мицић некада оштро раздваја Исток од Запада („Исток против Запада“⁶), некада је мирољубивији, па је „Балкан [...] Мост

² Вид. детаљније о томе у радовима Видосаве Голубовић: *Зенић (1921–1926). Тезе*, Књижевна историја, 119, 2003, 86–87. и *Зенић, часопис европске авангарде*, Даница, Београд, 1996, 153–154.

³ В. о томе у радовима Видосаве Голубовић: *Часопис „Зенић“*, Књижевност, 7–8, 1981, 1477–1482.; *Зенић (1921–1926). Тезе*, Књижевна историја, 119, 2003, 83–89; *Експеримент Зенића*, у каталогу изложбе *Zenit i avangarda 20ih godina*, Narodni muzej Beograd i Institut za književnost i umetnost, Beograd, februar–mart 1983, 35–48.

⁴ „Свечовечја с л а в е н с к а концепција истока / препородиће Европу и узвисиће идеју Човека“. – Љ. Мицић, *Дело зенићизма*, Зенит, 8, 1921, 2.

⁵ Није јасно зашто Радомир Константиновић редукутивно тумачи Мицићевог Барбарогенија као „генија српског варварства“, односно „најмрачнијег генија српске културе“, кад оснивач зенитизма увек асоцира тај појам на Балкан и његове народе, не само на Србе. В.: Radomir Konstantinović, *Ko je Barbarogeniје*, Трећи програм Radio Beograda, 1, proleće 1969, 9–21.

⁶ То је стих у *Делу зенићизма*, Зенит, 8, 1921, 2, а има га и на другим местима, нпр. у Мицићевом *Зенић-манифесту*, Зенит, 11, 1922, 1.

између Истока и Запада“⁷; најчешће је Балкан заступник Истока: „Ми нећемо да смо Европејци / Ми смо Балканци – Источници“⁸ (појам „источник“ има овде двоструко значење: културно-географског појма и појма извора културе). Мицић више пута износи идеју да зенитисти желе „балканску уметност“ и „балканизацију Европе“, ради препорода Европе и њене „еклектицистичке“ цивилизације. Идеји о препороду, обнављању, почињању из почетка претходи идеја рушења, што је инхерентно авангардним покретима, а посебно онима из раздобља које је уследило после искуства страшног рата.⁹

Први пут се на варварство у контексту зенитизма могло наићи у *Манифесту зенитизма* који је Бошко Токин објавио у јуну 1921. Идеја о Барбарогенију убрзо сазрева у Мицићу и он је уводи у свој чланак *Дело зенитизма*.¹⁰ Револтиран једном песмом Габријела Д’Анунција (D’Annunzio) из које наводи фрагмент, он на песничково „Fuori i barbari!“ („Напоље, варвари!“) одговара: „Зар смо само стража на одбрану Запада?“ и „Напоље Латини!“¹¹ У једном од следећих бројева часописа он даље развија ту тему: „(...)Шта хоће ти д и в љ а ц и зенитисти? / Васкрс балканског пратипа човека-хероја у унутрашњој духовној инкарнацији БАРБАРОГЕНИЈА (...)“.¹² Међу идејама које су утицале на Мицића у овим размишљањима биле су свакако и оне које су струјале на руској уметничкој и културној сцени током прве две деценије 20. века, на шта ћемо се осврнути мало касније.

Питање места музике у *Зенити*у и до сада је изазивало пажњу музиколога¹³, а ми у овом раду желимо да га сагледамо из перспективе релације Исток–Запад и да укажемо на неке важне моменте који до сада нису привукли пажњу истраживача. Јосип Славенски је једини композитор кога су зенитисти успели да заинтересују за сарадњу, али она није била нарочито интензивна. У *Зенити*у бр. 36, 1925, објављена је као сепарат његова клавирска композиција *Загорски шамбураши* (Danse balkanique), настала 1912. године, када је била написана за две цитре. На насловној страни додатка пише да је композицију „за *Зенити*

⁷ У *Делу зенитизма*, Зенит, 8, 1921, 2.

⁸ Љ. Мицић, *Зенит-манифест*, Зенит 11, 1922, 1.

⁹ Окретање архаици у модернизму има сличан смисао као одбацивање новије традиције, у трагању за чистотом и аутентичношћу израза.

¹⁰ *Дело зенитизма*, Зенит, 8, 1921, 2.

¹¹ Исто.

¹² Исто.

¹³ Sanja Grujić, *Veze J. Slavenskog sa zenitističkim pokretom dvadesetih godina*, *Medimurje* (Čakovec), 4, 1983, 53–60; Мелита Милин, *Музички прилози у „Зенити*у“, *Речник српске авангарде*, ур. Ирина Суботић, необјављено (1996); Eva Sedak, *“Barbarogenius” und “Chaos”. Der “Zenitismus” und sein Verhältnis zur Musik*, *Der musikalische Futurismus*, hrsg. V. Dietrich Kämper, Laaber: Laaber 1999, 215–233.

преписао аутор“, што значи да је начинио клавирску транскрипцију. Славенски се још само једном појавио у часопису, честитком Мицићу поводом петогодишњице излажења *Зенића*, послатом из Париза и објављеном у броју 38, 1926. Делећи мишљење зенитиста да је култура Запада у духовном погледу клонула и немоћна, он у писму иронично апострофира француску, одн. западну културу: „Драги друже! налазећи се у магленом Паризу, не могу да заборавим на културни догађај: 5 година зенитизма, а његову вредност видим још јасније одавде, из ове ‘културе’. Ваша је борба велика и светла! Зато примите мој искрени и другарски поздрав са тврдом вером, да ваш пут води ка победи нашег заједничког непријатеља: умна беда, реакција и импотентна Европа! Живео Мицић! – Јос. Штолцер-Славенски – Париз“.¹⁴

У следећем броју *Зенића*¹⁵ непотписани аутор, без сумње Бранко Ве Пољански, у свом извештају о једној зенитистичкој акцији, одн. демонстрацији у Паризу, споменуо је Штолцера (Славенског) заједно са Пољанским, Кујачићем и другима, као припаднике „устрајне и неустрашиве“ групе зенитиста. Наиме, испровоциран позивом Алфреду Керу, „хистеричном критичару“ из Немачке, да у француској престоници одржи предавање у име послератног духовног зближавања Француске и Немачке, Бранко Ве Пољански је, кад је добио реч да у име зенитиста поздрави говорника, почео да рецитије стихове песме *Србија мора умрећти (Serbien muss sterbien)*, популарне за време рата у Аустроугарској и Немачкој; аутор те песме је, према Пољанском, био управо Кер. Публика се ускомешала, али је предавање „са целом својом апсурдношћу ипак одржано“. Ипак, према писцу чланка, „Алфред Кер је погинуо од зенитистичке руке. То је за нас од прворедне важности. Јер, ако је већ на политичком пољу могуће, да ратни злочинац буде председник републике, зенитистички гест Бранка Ве Пољанског у Паризу је доказ, да наша балканизација Европе има смисла и мора да изврши своју моралну мисију, антиполитичку и антикултурну“.

Прве контакте између браће Мицић и Славенског, до којих је вероватно дошло још у Прагу, где је композитор студирао од 1920 до 1923, могуће је датирати у 1923. годину, када је композитор после студија у Прагу почео да ради у Загребу, а зенитисти се спремали да се преселе у Београд.¹⁶ Они могу да наведу на помисао да је Славенски своју опсесију Балканом и Истоком примио директно од родоначел-

¹⁴ Писмо је послато из Париза 25. децембра 1925, а објављено у *Зенићу*, 38, 1926. Било би интересантно знати да ли су Славенски и Мицић били у вези у периоду после Другог светског рата.

¹⁵ *Зенитистичке демонстрације у Паризу*, *Зенит*, 39, 1926, рубрика *Макроскоп*.

¹⁶ О томе сведочи Славко Батушић у тексту *Tridesetgodišnji dječak u velikom gradu*, у: *Pjesme, pripovijest, roman, putopis, članci*. Zagreb 1973, 557–593.

ника зенитизма. Ипак, како напомиње Сања Грујић, Славенски је још раније био окренут Балкану, о чему сведоче називи неких његових раних композиција и ознаке за тражени израз (нпр. „*feroce balcanico*“ у *Југословенској свити* из 1921. године), да би сусрет са зенитистима само продубио ту склоност.¹⁷ Као и нешто пре њега Бела Барток [Bartók] (*Allegro barbaro*), Игор Стравински [Стравинский] (*Посвећење ђролећа*), Сергеј Прокофјев [Прокофьев] (*Скитска свита*) и други, и Славенски је осећао потребу да изрази доживљај виталистичких импулса човека и његову елементарну повезаност са силама природе, што је у основи представљало реакцију на губљење духовног и религиозног ослоња, појаву типичну за деценије пред Први светски рат. Позната је заступљеност примитивне уметности у делима од Пола Гогена (Gauguin) до Пабла Пикаса (Picasso) из преткубистичке фазе. У руском сликарству тог времена могао се уочити сличан смер, који је од својих присталица био означен као „нови варваризам“ и као „једини пут ка уметности будућности“. И у књижевности првих деценија 20. века био је заступљен примитивизам, који се може довести у везу са култом ирационалног, „природним стањима“ и „првородном духовношћу“.¹⁸ Руска књижевност тог времена била је тако обележена феноменом *скитсџива*, тако названом по племену Скита, симболу првобитних енергија, моћи и слободе.¹⁹

Такав доживљај света композитори су могли да изразе проницањем у најстарије слојеве народног певања, а предност Јосипа Славенског била је у томе што је поседовао непосредно искуство најпре са архаиком музичког фолклора свог родног Међумурја, а њу умео да уочи и у музичким традицијама јужнословенских и других балканских народа. Питање је, ипак, да ли је експресионистички израз, који често карактерише музику Славенског, довољан показатељ његове естетичке сродности са зенитистима. Њихове идеје о балканској уметности која има снагу да преобрази уметност Запада биле су потпуно подударне, што се не може рећи и за типове и нивое авангардности које су заступали. Док су зенитисти најпре пропагирани нову уметност на експресионистичкој, футуристичкој и дадаистичкој основи, а од 1922.

¹⁷ В.: С. Грујић, *нав. дело*, 60.

¹⁸ В.: Милан Радловић, *Модернизам и авангарда*, Српска авангарда у периодичи (зборник радова), Београд 1996, 25.

¹⁹ В.: Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Vol I, Berkeley and Los Angeles 1996, 855. Максимилијан Волошин је написао своју апологију „новог варваризма“ у тексту *Архаизам у руском сликарству* (1910). Појам скитства је скован 1916. године. За тему примитивизма у уметности авангарде релевантни су, између осталих, и радови: Бојан Јовић, *Проблем ђримитивизма у српској књижевној периодичи авангардног раздобља*, Српска авангарда у периодичи, зборник радова, ур. В. Голубовић и С. Тутњевић, Београд, 1996, 91–110. и Наталија Злидњева, *Ел Лисицки као огледало зенитизма*, исти зборник, 425–430.

године се окренули конструктивизму руске авангарде чији су носиоци у Берлину били Иља Еренбург и Ел Лисицки²⁰, Славенски није имао тако субверзиван и интелектуално осмишљен приступ.²¹ Његово стваралаштво из тих година могло би се најпре довести у везу са делима Бартока, Стравинског и Јаначека из претходних деценија; оно, дакле, није имало тај провокаторски, експериментални набој који би био пандан зенитистичкој уметности побуне усмереној не само против традиције, већ и против скоро свих актуелних токова на тадашњој европској авангардној сцени.

Да ли се, дакле, може говорити о неусклађености између идеолога зенитизма и јединог композитора с којим су се повезали? Мицић у суштини није био у стању да о музици доноси релевантне судове, чиме се не издваја од осталих домаћих књижевника и теоретичара свог времена, па тако није могао реално да сагледа позицију Ј. Славенског у контексту програмских циљева зенитизма. С друге стране, могуће је да су ова два уметника осетила међусобну блискост првенствено у равни најопштијих тежњи изражених у паролама о балканизацији Европе, Барбарогенију и аутохтоној балканској уметности која ће револуционисати уметност Запада. Славенског је свакако и боравак у Паризу 1925–26. године, где је тада доминирала група „Шесторице“ и њена оријентација ка неокласицизму, за који није имао нимало склоности, оснажио у уверењу да је његов музички „балканизам“ прави одговор на кризу у којој се налазила музика. Западни свет, међутим, није ни разумео ни прихватио Славенског онако како је он очекивао, првенствено зато што, по некима, његов приступ фолклору није био довољно сублимисан, а рад са том „чистом балканском музиком био дат у понешто стереотипној форми“.²² Нема сумње да су Славенског – аутора *Хаоса*, става из неостварене „космичке визије“ *Хелиофонија* –

²⁰ В.: В. Голубовић, *Зенит (1921–1926). Тезе...*, 86–87.

²¹ Е. Седак у *нав. делу*, 227, с правом пише о „квалитативној и естетичкој дисперпанцији између његове музике и зенитистичких прокламација“.

²² Цитат је из писма које је Лудвиг Штрекер, уредник издавачке куће *Шотт* (Schott) из Мајнца послао Славенском 20. јануара 1927. У неким другим писмима из њихове кореспонденције могу се пронаћи слични ставови, нпр. у писму од 4. маја 1927, у коме Штрекер саветује Славенском да не пише искључиво фолклористичку музику, да не би добио етикету фолклористе. Удаљавајући се од западних традиционалних музичких форми, Славенски је стварао дела слободне, рапсодичне концепције, што је на Западу доживљавано као слабост, па Штрекер критикује импровизациони карактер његовог Виолинског концерта (писмо од 23. априла 1928). О овоме се може сазнати више у критичком издању кореспонденције Славенски–Штрекер, који је начинила Мелита Милин и приказала на скупу *Писма музичара као огледало надрегионалних културних веза у средњој и источној Европи* у Лајпцигу децембра 2003. У току је припрема за штампу ове коментарисане кореспонденције.

зенитистима привукле и идеје изложене у Головом *Манифесту зенитизма*²³, у коме се афирмишу хуманизам и космизам.

Није познато да ли је Љубомир Мицић покушавао да ангажује још неког уметника – музичара као сарадника *Зенитта*, али чињеница је да се малобројни објављени прилози о музици могу одредити као недовољно стручни, а идеолошки усмерени, као и уосталом већина других прилога. Сви су штампани без потписа, осим чланка о Сергеју Прокофјеву²⁴, испод кога стоје иницијали И. Г., што би могло упутити на Ивана Гола. Међутим, правог аутора је открила Вида Голубовић, која нам је љубазно указала на чињеницу да је чланак у *Зениту* превод једног одломка из чланка Игора Глебова о Прокофјеву, објављеном у часопису *Вјешч* у Берлину у пролеће исте године.²⁵ У чланку И. Глебова, што је псеудоним познатог музиколога Бориса Асафјева, изразито се афирмативно оцењује стваралаштво руског композитора, пре свега због, како тврди, идеалног израза савременог живота који је у његовом делу остварен. Овај опширан чланак пренет је у *Зениту* у врло сажетом изводу, а превод није урађен пажљиво и прецизно.

У чланку штампаном у *Зениту* ипак су сачуване главне Асафјевљеве мисли. Говорећи са одушевљењем о начину на који Прокофјев користи руску народну песму, аутор пише да је композитор „у својој синтези [...] жеђ праизворне дивљине, гримаса језовитих фантома, деловање до неизмерно изоштрене уобразиље и крај једног наивног схватања природе и живота – ужас презира“. Асафјев тачно увиђа да је Прокофјеву страна хроматизација хармоније, јер је композитор „с диатоником сраштен [...] с најдубљим корењем руске народне песме и њезиног прабитка“. Писац се нада да ће руски композитор обогатити своју стваралачку делатност и делима за музичку сцену, образлажући то својом оценом да „руско опера болује на преоптерећењу статичке описне и хладно-објективне музике“. То је очигледно алузија на дела И. Стравинског (вероватно на *Славуја* и *Лију*) – њега, уосталом, апострофира већ у следећој реченици. Асафјев тако у наставку супротставља Прокофјева Стравинском у погледу брзине реаговања на изазове модернизма: „Док је Стравински с муком савладао Корсакова и заводни француски импресионизам, показује се Прокофјев већ у првим својим композицијама као слободан и неовисан уметник“. Девет година млађи, Прокофјев није ни морао да се у почетку суочава са наведеним стилским усмерењима, а тачно је да је брже дошао до свог специфичног израза. Обојица су 1910-их година били под утицајем *скијџистива*, које је било идејно блиско зенитистима, а као *скијџисти*

²³ Ivan Goll, *Zenitistisches Manifest*, Zenit, 5, 1921, 1–2.

²⁴ I. G., *Kompozitor Prokofjev*, Zenit, 17/18, 1922, 57. Цео број часописа је посвећен новој руској уметности.

²⁵ Igor Gleboff, *S. Prokofieff* (на немачком), Вещь, бр. 1–2, март–април 1922, 26–27.

композитор *par excellence* сматран је управо Прокофјев, и то пре свега због *Скијске свитје* за оркестар (1914) и кантате *Њих седморица* (1917).²⁶ *Скијство* је представљало само један од више појавних облика *евразијства*, комплексног феномена руског антизападњаштва, које је трајало и после државног слома и катастрофе 1917. године у руским интелектуалним круговима у емиграцији. Неки од истакнутих *евразијаца* – писци Николај Трубецки и Георгиј Вернадски – алтернативно су за своју идеологију користили термин *тиранство*, према „Туранији“, древном персијском називу за огромну територију од Урала до Пацифика, коју су ти аутори идентификовали са исконском Русијом. Игор Стравински је са овим идејама дошао у додир преко свог пријатеља Пјера Сувчинског. Сведочанство о томе колико је усвојио те идеје сачувано је у успоменама Ромена Ролана (Rolland), где се помиње разговор вођен у време Првог светског рата, у којем је Стравински тврдио да је Русија земља „сјајног, здравог варварства“, да ће имати велику улогу у будућности и да ће „револуција која ће наступити после рата срушити царску династију и основати Словенске Сједињене Државе“.²⁷

Управо је Стравинском посвећен већи део најдужег и најамбициознијег чланка о музици у *Зениту: Стравински – нова музика – Добронић*. (Поводом једног концерта у „Глазбеном заводу“ 7. IV 1922.)²⁸ Коментаришући наведени концерт на чијем су програму били циклус *Са села* Антуна Добронића и *Усјаванке* Игора Стравинског, у интерпретацији Маје Строци-Печић, којој је Стравински и посветио то дело, аутор (претпостављамо да је то био Љубомир Мицић, вероватно писац и осталих непотписаних чланака) на самом почетку износи тврдњу која није била нова, већ се с времена на време актуелизовала, да „п е в а њ е н и је у м е т н о с т. П е в а њ е ј е с а м о в е ш т и н а“, јер је „ре-продукција средство а средство никада није уметност“, па је тако „певац или гудац адекватан [...] целулоидпапиру било које врсте“²⁹ а ипак су они нека привилегована прима ‘уметничка’ класа као и сликари!“. Постављање аналогије између музичких извођача и целулоидног папира, односно боје и платна сасвим је неуспело, као што је неоснована и тврдња да опера није уметност зато што су за њу неопходни извођачи – као да други музички родови исто тако немају потребу за преношењем у звучну форму. Развијајући тезу о „апсурдно-

²⁶ В: R. Taruskin, *op. cit.*, 855. У вези са скитством вреди забележити да је у Зениту, 3, 1921, 1–2, објављена песма *Скији* Александра Блока, у руском оригиналу.

²⁷ О утицајима евразијства одн. туранства на идеје и стваралаштво И. Стравинског видети у: R. Taruskin, *op. cit.*, Vol. II, од стр. 1126. до краја поглавља.

²⁸ Зенит 13, 1922, 23–24 (рубрика „Макроскоп“).

²⁹ За целулоидни папир, платно и пројектор претходно је речено да су средства у филму.

сти“ извођаштва (нигде, међутим, не пише експлицитно да је оно непотребно), аутор чланка се неопрезно упушта и у малу расправу о естетици музике. Према њему, „певањем или свирањем нипошто [се] [...] не може дати реална апстракција уметности – музике. А реална апстракција у музици је б и т н а“. Осим тога, писац излаже како „музика мора деловати сама по себи, непосредно, примарно (гајдаш циганин или севдалија у часу кад даје оно п р и м а р н о о д с е б е и и з с е б е – о н с т в а р а и већи је уметник од свију коморних певаца и виртуоза на виолини, челу или клавиру)“. Аутор на почетку свог чланка додирује и проблем темперованости музике (критикује то што музичари користе „тонове чистих титраја“) и дистанцира се у односу на музичаре који „сачињавају мелодију по закону“, залажући се за компоновање на бази нетемперованих скала (композитори треба „да дају а п с о л у т н е тонове у њиховој атомској корелацији без обзира на хармонију или скалу Б-мола или Г-дура“). Може се с разлогом веровати да је писац имао извесно музичко образовање, али је оно било очигледно недовољно за иоле озбиљнију расправу о великим темама које је покренуо.

У наставку истог чланка Стравински је оцењен као релевантан композитор код кога се неке концепције подударају са зенитистичким. Означен је као музички „кубиста“ који ствара музику „парадокса и симултанитета“ (под тим се вероватно подразумева вертикална полиметрика) и који је „дрско учинио атентат на ‘праву музику’ и провео редукцију старотипне мелодије и хармоније на најпримитивнију и привидно наивну концепцију (не композицију!).“ Критикује се, међутим, његова вокална музика, јер се она „н е с м е и н е м о ж е п е в а т и, па макар он сам био уверен о противном. Та немогућност лежи у самој природи његове музике (нарочито!) и природи људског гласа уопште“. Критичару је очигледно сметао инструментални карактер вокалних деоница код Стравинског, а за Добронићеву музику која је „нотална и хармонична“ (тонална, модална?) каже да је „подесна за певање“. Ипак, хрватском композитору – експоненту националног смера, замера што његове песме „нису стварање–уметност него вештина–репродукција народног мелоса“, као и то што његова музика није довољно балканизована. Надовезујући се на ту мисао, он излаже неку врсту зенитистичког програма за музику: „Треба учинити покушај да се дође до ј е д и н с т в а двеју расних крајности: меланхолија и дивљина у нашој музици треба да су доминантни [...] Јесте ли чули нарицање балканских жена? Јесте ли осетили везу између нашега нарицања и успаванке Игора Стравинског: ‘Бај Бај’. Ту везу подцртавам и уверен сам да су тонови нарицања, меланхолије и дивљине главни и темељни елемент и будуће нове музике коју би Балкан требао дати Европи“. Свакако би Јосип Славенски, још

сасвим непознат те 1922. године – његову музику ни аутор чланка није могао чути – био оличење музичког Барбарогенија према замисли аутора чланка. Није немогуће да је на осмишљавање и обликовање композиторовог музичког балканства, већ присутног у младалачким радовима, утицао контакт са зенитистима, до којег је дошло, као што је већ напоменуто, вероватно у Загребу 1924, а можда и раније у Прагу.

У постскриптуму свог чланка (заузима трећину укупног текста) аутор неочекивано доводи у питање концерт о коме пише, тврдњом да је програм компромисног карактера и да су композиције претежно старијег датума. Ове примедбе се очигледно не односе на дела Стравинског и Доброниха, већ на остала дела, која се у чланку и не спомињу. Критикује се и „подсмехивање“ Маје Строци-Печић за време интерпретације песама И. Стравинског, и то се тумачи њеним трудом да одбије од себе евентуалан приговор на „неозбиљност“ који би лоше утицао на њену репутацију.³⁰

Остали прилози о музици у *Зенит*у мањег су значаја, али ипак помажу да се стекне бољи увид у однос зенитиста према музици. Хронолошки први осврти на музику могу се наћи у прилогу о актуелним догађајима у словеначкој култури у 3. броју из 1921.³¹ У тексту-информацији само се спомињу два композитора: Антон Лајовиц, који „прави композиције за Балалајку“ и Мариј Когој, уз чије име стоји: „Оснива базу нове словеначке музике. Енергија која долази“. У краткој футуристичко-синтетичкој новели – реминисценци на ратна страдања *Присега на Магеири*, објављеној у *Зенит*у број 13³². Мицић спомиње пораз аустроугарске војске код Охрида додајући асоцијације на Мокрањчеву Х руковет: „Плесати Барунице! Мрзим брадатог лекарика. Не даде нам плесати јер тучене су црно-жуте војске на Охриду. (Живо певај: Мокрањац Х. Руковет: ‘Биљана платно белеше на охридски праизвори’)“. У тексту се запажа незнатно, али карактеристично одступање од оригинала: охридските извори / охридски праизвори, у смислу указивања на заједничке корене јужнословенских култура.

Чланак Бранка Ве Пољанског *Ашенијаш на концерту*³³ не спада у текстове о музици у правом смислу речи, али може бити од интереса за нашу тему. Дадаистички разиграна машта писца приказује апсурдна дешавања на једном концерту којем присуствују појединци које су

³⁰ На основу *Зенит-алманаха 1921–1926*, књиге у рукопису коју је Љубомир Мицић предвидео за објављивање (а постхумно објављене под називом: Љубомир Мицић, *Зенитизам*, изд. Дом, Ниш 1991), могло би се тврдити да је аутор чланка *Стравински – Нова музика – Доброних* био сам Мицић. За овај податак се захваљујем Види Голубовић.

³¹ V-R-, *Film slovenačke kulture*, *Zenit*, 3, 1921, 1–2.

³² Љубомир Мицић, *Присега на Магеири, новела*, *Зенит*, 13, 1922, 23.

³³ Бранко Ве Пољански, *Ашенијаш на концерту*, *Зенит*, 35, 1924, 5–6.

савременици сигурно могли лако да идентификују: музички критичар Свињавер је, наравно, Станислав Винавер; потом алузија и на његову мајку Ружу, пијанисткињу; затим образована госпођа, председница друштва за унапређивање уметности *Ружа Сисарић (Цвијетиа Зузорић!)* – Криста Ђорђевић, итд. Вероватно је могуће одгонетнути и ко се крије иза „доктора Владана Веа“, „српског Ли-Тај-Поа“ и „српског Ту-Фуа“. Под дејством музике „дивније од снова кокаиниста“, фантазија присутних се распламсава, а салу посећују духови Бетовена и „великих музичара од Менделсона до Вагнера“, затим духови Ничеа, Стравинског и Дебисија.³⁴ На врхунцу фантазмагорије доктор Владан Ве под дејством хипнозе вади револвер и погађа пијанисту право у чело: то је можда мотив преузет из балета *Собарева мејла* Милоја Милојевића. Ово дело према тексту Марка Ристића (изведено почетком 1923. године) настало је на иницијативу чланица друштва *Цвијетиа Зузорић* ради извођења на добротворном балу за прикупљање средстава за изградњу истоименог уметничког павиљона. Према Види Голубовић, писац је естетску подлогу за *Собареву мејлу* и њен главни лик Хипнотизера пронашао у теми калигаризма из експресионистичког филма *Кабинет доктор Калигарија* (1919), а инспирацију за то је могао наћи у часопису *Зенит*, бр. 4 и 7, 1921.³⁵ Тако смо затворили могући круг узајамног деловања: *Зенит* (Љубомир Мицић) – *Собарева мејла* (Марко Ристић и Милоје Милојевић) – *Зенит* (Бранко Ве Пољански). Вероватно није могуће утврдити да ли је Ве Пољански присуствовао извођењу *Собареве мејле*, али је скоро сигурно да је знао за текст Марка Ристића и имао информације о целом догађају.

У једном од последњих бројева *Зенита* (41), у рубрици *Макроскоп* објављена су још два кратка непотписана текста – концертне критике. У првом се приказује концерт одржан у Народном позоришту на чијем програму је писца, како сам каже, интересовала само музика Крешимира Бенића³⁶, а разлози за то су у томе што је „Бенић као компо-

³⁴ Радован Вучковић истиче да је Пољански у овом тексту применио „поступак театрализације у оквиру квазикриминалистичког заплета“ и да директно карикирање монденских кругова приближава ову прозу „оној врсти дадаистичке прозе која би одговарала карикатуралном и сатиричном стилу тадашњих берлинских дадаиста.“ В.: Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд, 2000, 190.

³⁵ В. Вида Голубовић, *Собарева мејла. Тексти Марка Ристића за балетску зротијеску Милоја Милојевића*, Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића, зборник радова, Београд, 1998, 293–297. Ауторка доказује и да је текст Марка Ристића дадаистички, а не надреалистички, како се раније сматрало.

³⁶ *Четврти симфонијски концерт. Народно позориште 7. априла 1926*, *Зенит*, 41, 1926, 32. Крешимир Бенић (1887–1961) био је хрватски критичар и композитор који је студирао у Бечу и Паризу. Његово најзначајније дело је кореографска поема *Музика ђејазжа*.

зитор сирова снага. Он свесно гаји своју сировину. [...] Његов 'Плес човека' је елементарна музика. То значи да није школска и вештачка фабрикација.“ Није јасно шта значи следећа констатација: „Од другог степене важности је инструментална страна музичког дела, пошто је она уметничком делу увек на сметњу“. Аутор текста критикује извођење („Са једном пробом не изводе се симфонијски концерти ни на Чубури“), а малициозно се осврће и на двојицу критичара које није именовао, али се могу препознати, први под описом „музички 'критичар' обавештене 'Политике'“ – Виктор Новак, а други као „доктор музикологије“ – Милоје Милојевић. Иако је Милојевић писао и за *Полиџику* и за *Српски књижевни гласник*, формулација у *Зенићу* је таква да указује на то да се ради о две различите особе, а познато је да је у то време и Новак писао за *Полиџику*. Писац чланка пребацује Виктору Новаку што није забележио извођење Бенићевих композиција, па додаје: „А то значи нешто. Језуитизам је у наше доба постао највећа врлина. И *доктор* музикологије у 'С.К.Г' по свој прилици преспавао је тај поменути концерт, да му буде лакше при докторској души.“ Писац очигледно није прочитао Милојевићев приказ истог концерта у *Српском књижевном гласнику*,³⁷ у коме су, између осталог, упућене замерке Бенићевој инструментацији.

Други чланак, који је дат у наставку првог, представља приказ концерта југословенске хорске музике одржаног такође у Народном позоришту.³⁸ Навешћемо га у целини, због његове краткоће и карактеристичног заштитничког става према Славенском, који се сматра зенитистом или бар симпатизером покрета. Напомињемо, узгред, да није тачна тврдња да је Славенски у Донауешингену добио било какву награду, јер се оне на фестивалу нису ни додељивале: „И опет, признајемо лојално, нас је интересовао само Јосип Штолцер Славенски. За њега се каже на пр. у каталогу, да је 'његов Гудачки квартет имао успеха на музичким свечаностима у Донауешингену'. Међутим, Штолцер-Славенски са својим Квартетом, *добио је прву награду*. Али, треба неко да буде *зенићиста* или да изрази само симпатије, изгубиће сав 'добар глас' а сву његову вредност прогутаће помрчина. Његове старе композиције које су певане на томе концерту из времена, док је Штолцер-Славенски ходао још у кратким панталонама музике, оне су биле 'најмодерније' према сватању наших музиканата. Изгледа по свему, да Штолцер-Славенски служи само као етикета 'модерне' музике. Стварно, о његовој уметничкој снази најмање се води рачуна.

Неизбежни *доктор* музикологије пронашао је за његову композицију *Молићу добрим очима*, да 'осим *неприродних* тешкоћа, нема

³⁷ СКГ бр. 18, 1926, 2.

³⁸ *Први концерти југословенске хорске музике. Н. Позориште 11. аир. 1926*, Зенит, 41, 1926, 32.

ничега у себи што би нам могло да *измами уметничко признање*. Е наздравље!“ (курзив је Мицићев).

Писац приказа је реченицу цитирану на крају пронашао у критици коју је Милоје Милојевић објавио у *Српском књижевном гласнику*³⁹. Било је, иначе, познато да је постојала нетрпељивост између ове двојице истакнутих личности српског музичког живота између два светска рата.

Иако нису могли бити до краја задовољни ефектима својих стваралачких тежњи да афирмишу уметност балканства као коренитог преображавања западне уметности, и Љубомир Мицић са својим зенитистима и Јосип Славенски оставили су дубок траг у култури Југославије, при чему се не могу занемарити ни међународни ефекти њиховог деловања. Зенитисти су начинили упечатљив продор на европску уметничку сцену тиме што су за сарадњу у свом часопису придобили истакнуте авангардисте, а Славенски је био уочен у европском музичком свету као интересантан нови глас, о чему сведочи уговор који је склопио са једном од најугледнијих музичких кућа света – *Шоџи (Schott)* из Мајнца – познатој по залагању за модерну музику. У домаћој средини су судбине ових уметника сличних циљева биле међусобно врло различите. Мицићев софистицирани примитивизам футуристичке основе није наишао на изразитији одјек, док се Славенски са својом фолклорном архаиком експресионистичког набоја, а романтичарских корена, добро уклопио у музички амбијент који је снажно подржавао стремљење ка националном изразу. Његов старији колега, композитор Петар Коњовић, високо је вредновао „источну оријентацију“ у словенској музици, која „гради своје принципе и уверења на сазнању о самониклости и виталитету који је, ма да латентан, богато расут у примитивном музичком језику најширег слоја свог сопственог народа, и који, по дубоком једном психолошком закону, тражи најчистији уметнички израз“.⁴⁰ „Та уметничка дела“, додаје Коњовић, „дају потврду

³⁹ Милоје Милојевић, *Музички преглед. Југословенски концерти Београдског певачког Друштва*, Српски књижевни гласник, Београд 1926, књ. XVII, бр. 8, 630–631. Цитат је из следећег дела критике: „Он (хор БПД-а) је могао да савлада често невероватне тешкоће модерних композитора нашега народа: Штолцера (на првом месту, чији збор *Молитва добрим очима*, осим неприродних тешкоћа, нема ничега у себи што би нам могло да измами уметничко признање; док *Фитичек вели*, женски збор са клавиром од истог аутора, има пуно значаја у смислу Штолцеровог манира антитезе ‘певања’ и ‘играња’ на бази националистичког примитивизма... Питање је само да ли све те композиције заслужују толики труд и тако пожртвован рад. Сигурно не; јер је у многима од њих више каприса но интуиције, или и сувише интуиције без способности да се она пробраним техничким средствима оствари кроз уметничко дело...“.

⁴⁰ Петар Коњовић, *Две оријентације у словенској музици*, Књига о музици српској и словенској, Нови Сад, 1947, 122. Чланак је написан 1938. године, како стоји у напомени аутора на стр. 125.

да тамо где има тих чистих извора самониклог примитивног стварања, има и здраве и чисте свежине музичких елемената“.⁴¹ Тек ће композиторска генерација која ће стасавати у тридесетим годинама 20. века бити у опозицији према било каквом музичком балканству и националном изразу уопште и потпуно се укључити у западњачке авангардне концепте свог времена.

Melita Milin

“SOUNDS OF LAMENT, MELANCHOLY AND WILDERNESS” –
THE ZENITHIST REVOLT AND MUSIC

(Summary)

The aim of writing this article is to analyse how the articles published by *Zenith* magazine (1921–1926) reflected the role of modern music within the framework of Zenithism – a movement relating to Dadaism and Futurism. The founder of the movement Ljubomir Micić and the Croatian composer Josip Slavenski both settled in Serbia and shared similar views concerning the Zenithist role of art. They sought to create a novel artistic expression free from Western influence, rooted in primitive and intrinsic creative forces of Eastern, and more specifically, Balkan peoples. Nevertheless, the intellectual sophistication and radicalism of their ideas differed somewhat: whereas Micić was inclined towards experiment and provocation (i.e. his announcement of a *Balkan “Barbarogenius”*), Slavenski’s aim was to revise and transform the archaisms preserved in old layers of folk music (primarily that of the Balkans), thus yielding an original modernist language. When in 1924 Micić moved from Zagreb to Belgrade, Slavenski was already there, only to leave for Paris in winter of the same year and remain there until the following summer. This may explain Slavenski’s single contribution to *Zenith*, a piece composed before he met Micić.

Zenith’s articles on music included a positive account of Prokofiev, whose works were seen as representative of the movement’s intentions. The article was an abridged translation of Igor Glebov’s (pseudonym of Boris Asafiev) text printed in *V’ěšč* (in German). Micić himself was the author of another contribution – a concert review, which served as an opportunity to express his views on contemporary music, one being an appraisal of Stravinsky whose music was felt to correspond to Zenithist aesthetics. He was labeled a musical ‘Cubist’, who composed music of ‘paradox and simultaneity’. In the same article Antun Dobronić (a nationalist Croatian composer) was criticised on the basis that his music was not ‘Balkanised’ enough. Micić, who obviously had little or no musical education, was unable to find any musical critics who would adhere to his views. Several other articles in *Zenith*, such as concert reviews and literary texts with reference to both old and new composers, shed more light on the spirit of the movement and contribute to our understanding of it.

UDC 7.037.4(497.1) Zenitizam:78.037(497.1)

⁴¹ *Истѹо.*