

Необично је да у књизи Тине Рамнарин, упркос широко конципираном наслову, нису описана и таква настојања музичара у којима је примарни циљ очување карактеристика народног музицирања, онаквих какве оне јесу, са својим изворним квалитетима: оваква настојања су поменута успут, на свега неколико места. Намера ауторке јесте да осветли моменат промене у савременој *новој народној музици* и њен став је да је „елемент промене (...) виталан, јер то је оно што музику чини `живом традицијом`“. Фаворизовање овог става, истицање важности музичких „позајмица“ и комерцијалног аспекта, свакако не би смело да значи смештање у други план, с једне стране, личног опредељења музичара да се фолклором баве баш са идејом очувања аутентичности у изворном значењу и, с друге стране, мотивисаности етномузиколога да такав приступ научно сагледају. Морало би да остане ненарушено право на лични и професионални избор и у научном и у извођачком погледу, поготово у данашње време, када се и у нашој средини говори о остварењу пуне мултикултуралности.

Јелена Јовановић

78.031.4(=511.111):257.8-162.6 Plvatar

SOCIALIST REALISM AND MUSIC

Colloquium Musicologicum Brunense, 36, 2001.

Edited by Mikuláš Bek, Geoffrey Chew and Petr Macek. Institute of Musicology, Faculty of Arts, Masaryk University Brno, Koniasch Latin Press, Praha 2004.

Традиционални јесењи скуп музиколога у Брну био је и 2001. године стециште угледних музиколога из Чешке Републике и других европских и ваневропских земаља. Овога пута скуп је био посвећен у међувремену преминулом чешком музикологу Јиржију Фукачу (1936–2002).

Тридесет четири излагача представило је своје радове на три језика: на енглеском, рачунајући и уводни текст, 21 рад, на немачком 12 и на француском 2.

Предњачили су учесници из Брна: Фукач (Fukač), коме је после уводничара дато прво место, затим Јиржи Вислоужил (Vysloužil), Рудолф Печман (Pečman), Моника Кроупова (Kroupová), Микулаш Бек (Bek), Шћепан Кања (Kaňa), Јан Шпачек (Špaček), Петр Мацек (Macek), Лубомир Спурни (Spurný). Уз Пражане Мирослава Черног

(Černý), Ивана Поледњака (Poledňák), Томаса Сватоса (Svatos), наша се и Елизабет Бринсден (Brinsden) из Лужичке области. Следе радови учесника из Немачке – брачни пар Татјана и Клаус Менер (Mehner), Катрин Еберл (Eberl), Хелмут Лос (Loos), Херман Јунг (Jung), Торстен Фукс (Fuchs), Давид Томпкинс (Tompkins); из Енглеске – Нил Едмундс (Edmunds), Рејчел Беклс-Вилсон (Beckles-Wilson) и Џефри Чу (Chew); из Словеније – Леон Стефанија (Stefanija) и Магјаж Барбо (Barbo). По један музиколог заступао је Финску – Пека Сутари (Suutari), Шведску – Пер Сканс (Skans), Француску – Ленка Странска (Stránská), Мађарску – Лорант Петери (Péter), Канаду – Брајан Локе (Locke), Кину – Хон Лун Јанг (Yang), Гватемалу – Нико Шилер (Schüler), Грчку – Георгиос Властос, и – last but not least Србију – Мелита Милин.

Излагања су у Зборнику подељена на четири групе: у првом поглављу, са насловом *Концепти социјалистичког реализма*, преовладава општа проблематика разматраног предмета (5 аутора), друго поглавље носи наслов „*Преисторија*“ и „*Аналогије*“ (9 аутора), треће *Географија социјалистичког реализма* (17 аутора) и четврто *Рецепција и дискурс* (3 аутора). Јасно је да овакво разврставање није могло бити најсврхисходније, пошто је неминовно да се општим поставкама баве сви аутори, било да говоре о ситуацији у појединим земљама, било да се баве појединачним случајевима.

У преамбулumu, заједничком раду Чуа и Бека, са насловом „Увод: дијалектика социјалистичког реализма“ обавештени смо да се први пут у Чешкој Републици организује једна оваква академска дебата на тему која је још увек деликатна. У том смислу, аутори *Увода* деле референте на две групе – на оне млађе, можемо рећи западне музикологе углавном, са стандардним научним радовима, и на оне, малобројније, савременике, житеље некадашњег комунистичког блока, који у својим музиколошким излагањима наступају као сведоци и учесници збивања 50-их и 60-тих година, „избегавајући при том конфронтирајуће детаље“.

За читаоце и приказивача овог зборника, који су и сами сведоци онога што се дешавало у првој половини XX века, и касније, нису толико занимљиве разне теоријско-филозофске дефиниције соцреализма у музици, колико баш те „деликатне“ чињенице о наглашеној (у великој већини реферата) спреси соцреализма и авангарде. У Совјетском Савезу, Пољској и Чехословачкој нарочито, било на пољу музичке продукције или у домену музичке науке, – под лупу референата доспела је и комунистичка музикологија.

Извесна објашњења о „деликатности“ ситуације налазимо у Фукачовом раду „Социјалистички реализам: Вештачки систем идео-

лошких и естетских норми“. Као један од организатора анимирао је приличан број музичких научника из земље и из света, који би по његовом мњењу итекако имали шта да кажу. Наилазећи на одбијање, сврстао је негативне ставове у две групе: једна група колега је тврдила да соцреализам никад није постојао, друга група је сматрала да дела компонована у соцреализму нису вредна помена. Међутим, оно што је изложено у зборнику од 270 страна, у опсежним и темељитим рефератима, сведочи да је епоха вредна помена, и као део музичке и опште историје, и као опомена човечанству. Соцреализам има своје жртве, пред тим не треба затварати очи, највише у СССР-у, из области позоришта и ликовне уметности.

За неке критичаре, како кажу уводничари позивајући се и на писање Карла Далхауса (Carl Dahlhaus), а и за њих саме, социјалистички реализам као музички стил представља последњи „велики реализам“ (нарочито руски реализам) започет у XIX веку. Наводе као битну појаву то да код Чеха у музичком међуратном времену авангарда и соцреализам никако нису били у опозицији. Композитори левичари били су спремни да прихвате уметничке моделе које им је нудила совјетска комунистичка идеологија. За многе, чак и за оне који нису били комунисти, не само у Чехословачкој, био је то спас у смислу стицања публике, коју није привлачио елитизам или њој неразумљиви „космополитизам“. Сетимо се стилског заокрета прашких ђака у Југославији, о чему је реферисала Мелита Милин (аутор књиге о збивањима у српској музици после Другог светског рата) у раду *Социјалистички реализам као исфорсирана обнова музичког национализма*, говорећи о наметању романтичарског стила прошлости композитора Совјетске Русије и о митологизацији дела руских композитора XIX века, што се као образац преносило дословце и на наше просторе.

И Херман Јунг је у чланку „Мимезис–симболизација–одраз“ пошао од проблема реализма при разумевању и осмишљавању музике. Посебно је индикативан прилог Пера Сканса „Социјалистички реализам и националсоцијалистички реализам“. Аутор наглашава да је овај други термин његова творевина, што у реферату недвосмислено наводи на занимљиво поређење два главна тоталитарна режима. При том Сканс хоће да рашчисти појмове указујући на (намерно) погрешну употребу термина фашизам у означавању националсоцијализма, која је потекла (јасно је то свима који желе да буду обавештени) из совјетске терминологије, да се не би укаљало светло име социјализма, за совјетске властодршце синонима или паравана за комунизам. Требало би да из Скансовог рада сви, не само музиколози, коначно сазнају да је и Хитлер свету нудио немачки социјализам (читај националегоизам) и да фашисти за разлику од нациста

нису прогањали Јевреје, као и то да су се врло мало или нимало мешали у музику. Зато и нема италијанских учесника на овом скупу (али би требало да буде Шпањолаца). Са Клаусом Менером, аутором јединице о соцреализму у енциклопедији MGG и рада „Соцреализам као програм“ завршавамо осврт на прво поглавље Зборника.

Многе поставке предложене у наведеним рефератима разрађиваће се у следећим. Бек, Спурни и Кања су се у поглављу „Преисторија“ и „Аналогије“ позабавили чешком авангардом у предратном и послератном раздобљу, последњи и чешким музичким подземљем у доба совјетске окупације. Вислужил се бавио личношћу Алојса Хабе, излажући како је познати композитор четврттонске музике, социјални уметник и антрополоф, прешао трновит пут (са Ервином Шулофом /Erwin Schulhof/ и Јозефом Станиславом /Josef Stanislav/), од посете московској Међународној олимпијади револуционарних позоришта 1933. године, и у њеном оквиру Међународној композиторској конференцији, преко немачкоокупацијског периода до послератних дана, када му је после комунистичког пуча 1948. године била одузета професура и сви положаји у чешком музичком животу. Чешком новоромантичару, иначе дугогодишњем оперском директору и диригенту Отакару Острчилу (Otakar Ostrčil), приписује Брајан Локе антиципацију соцреализма у опери *Легенда из Ерина*, премијерно изведеној 1923. године у Прагу.

Татјана Менер се обратила већ старом проблему реализма у музици на примеру такозване бродвејске опере Курта Вајла (Kurt Weill) *Улична сцена* (компоноване према *Street Scene*, комаду Елмера Рајса /Elmer Rice/ из 1929. године), а Елизабет Бриндсен изводи врло занимљиве паралеле у реферату „Холивудска естетика и Социјалистички реализам“ (улепшана стварност у америчким филмовима). Ништа мање није интересантан Печманов приказ нацистичких фалсификовања старозаветних (јеврејских) ораторијумских текстова у раду „Георг Фридрих Хендел у Трећем Рајху“.

Колико нам је знано, а види се и из Властосовог експозеа (мада он некако жели да докаже супротно), грчке пуковнике (у периоду њихове владавине 1967–1974) музика званично није занимала (према авангарди су били равнодушни, сигурно да за њу нису ни знали), нити су се они бавили било каквим музичким репертоаром (атински међународни летњи фестивал се одвијао несметано као и дотада), осим што су ухапсили и касније прогнали Микиса Теодоракиса (Mikis Theodorakis), али не као композитора, већ као експонента комунистичке диктатуре за време грчког грађанског рата, о чему нам је Властос могао нешто више рећи, а не прећи преко Теодоракисовог случаја као преко нечега што је општепознато.

У *Географији социјалистичког реализма* наилазимо на „конфронтирајуће детаље“. Нил Едмундс у „Двосмисленим пореклима соцреализма“ разматра музички живот у Совјетском Савезу и оповргава (није једини у томе досада) идеје Бориса Шварца (Boris Schwarz) и Детлефа Гојовија (Detlef Gojowy) о совјетским авангардистима старије и млађе генерације као о невиним жртвама. Старија генерација је учествовала активно у „изградњи социјализма“. Сам Шостакович веровао је у систем (само му је сметао Стаљин). Млађа генерација се сналазила остварујући приходе од компоновања музике за филмове, радио или позоришне комаде, који су сви углавном имали изразито пропагандни карактер. Добијали су исто тако Лењинске награде – последња је додељена 1990. године, са Софијом Губајдулином (София Губајдулина) у жирију. То можда значи да су музички апаратчики коначно прихватили авангарду, која је после гласности почела да истискује традиционалисте.

Јан Шпачек, писац дисертације о Шостаковичу, размотрио је елементе соцреализма у Шостаковичевој музици лаког жанра (филмска музика и три балета са пропагандистичком тенденцијом). Јанг из Хонг-Конга сматра да соцреализам, који се у Кини озваничио 1950. године, не треба одбацити, као ни барок или романтизам, без обзира на то што је Мао следио моделе „великог брата“. Совјетски стручњаци су, наиме, били позвани да у раздобљу 1954–1960. предају на високим музичким школама како се тоновима слика стварност, што је нарочито било важно у тзв. културној револуцији 1960–1970. Однос „великог брата“ и мађарских композитора приказује Рејчел Беклс-Вилсон на примеру Ђерђа Куртага (György Kurtág) из времена раних 60-тих.

О „совјетској музици“ у Мађарској реферише нам Лорант Петери. Ради се о развоју и дилемама средовечног композитора (очевидно Шостаковича) у комаду *Иља Головин* Сергеја Михалкова (са премијером у Москви и Будимпешти 1950. године). Лик из наслова је истакнути музички стваралац, који самог себе преваспитава после разобличавајућег чланка у *Правди*. Следи његово повлачење, кајање, рефлексива, уз читање Лењина и Стаљина. Долази до коначног просветљења када у одсудном тренутку наступа посетилац, генералмајор Рослиј, указујући „заблуделој овци“ како треба да компонује. По Петерију је садржај „комада“ (преведеног на мађарски) копија садржаја Моцартове *Чаробне фруле*. Закључке нека свако изводи сам. Поводом премијере био је организован састанак у мађарском удружењу композитора. Нас би могло врло да занима, и онда и сада, зашто је совјетски агитпроп изабрао Мађарску за извођење оваквог „дела“ (сличног слабирим *morality plays* из СССР-а, прика-

зиваним у Београду пре Другог светског рата), а не Пољску, Чехословачку, Румунију или Бугарску (за Југославију је већ било касно).

Ленка Странска нас обавештава како се у Француској, колевци социјалистичких идеја, развијао соцреализам у књижевности и музици на сопствени начин, али, индиректно или директно, и претежно код композитора левичара, уз помоћ „великог брата“. Видимо да је соцреализма било и тамо где није морало, леве уметности и левичара исто тамо где није морало, највероватније зато што је (цитирам Александра Солжењичина /Александар Солженицын) „бити комуниста“ било једно од најуноснијих занимања у послератним западним земљама.

Картин Еберл и Хелмут Лос писали су о соцреализму у Источној Немачкој, Лос посебно о обнови музичког живота у разрушеном Лајпцигу. Томпкинс је приказао музичке фестивале у Пољској и Демократској републици немачкој (ДРН) у периоду 1951–55. Пека Сутару нас је изненадио чињеницама о (е)миграцијама Финаца из САД у Совјетску Карелију између два светска рата, ради оснивања музичког живота. Стефанија и Барбо су дали слику закучастих путева социјалистичког реализма у Словенији, док Шилер говори о првој соцреалистичкој опери у ДРН, *Фецерово бегство (Fetzers Flucht)* Курта Швајна, Сватос о надреализму против соцреализма на примеру Мартинуове (Martinů) *Булијете*.

Поледњак нас упознаје са „случајем“ некомформисте Јана Клусака (Jan Klusák. 1934), композитора, позоришног и филмског глумца, ђака Павла Бошковца (Pavel Bořkovec), Карела Јанечека (Karel Janěček) и Вацлава Тројана (Václav Trojan), самосвојног ствараоца који не подлеже уобичајеним категоризацијама. Био је од почетка свестан опортунистичких мотива многих експонената соцреализма, као што је био Вацлав Добијаш (Václav Dobiáš), послератни шеф композиторског одсека на прашком конзерваторијуму, партијски функционер и члан владе. Добијашу и пролетерском Прагу посветио је реферат Џефри Чу, са напоменом да је предратна комунистичка реторика у Чешкој била пандан нацистичкој. Иначе је Клусак издржао Добијашово време, када је свака стваралачка активност била политизована, компонујући на Кафкине текстове (1960), уз своје, тада (1962. год) кључно оркестарско дело *Варијације на тему Густава Малера* (на *Adagietto* из *Пете симфоније*). Черни се прикључује својим истомишљеницима рефератом „Како и зашто је социјалистички реализам прихваћен од стране чешке музичке јавности?“ са аргументима о празним салама у раздобљу 1945–1947. године. На почетку комунистичке владавине (1948) композитори у Чехословачкој су веровали да ће завојевати нову публику прихватљивим музичким језиком.

Последња три реферата у зборнику (*Рецепција и дискурс*) посвећена су музичкој публицистици и музикологији. Фухс говори о часопису *Musik und Gesellschaft* као о „гласилу совјетске окупационе власти“, Кроупова у раду „Тоталитарни језик и његова улога у чешким музичким часописима касних 40-тих и раних 50-тих година“ на исти начин, као и о десемантизацији речи и осиромашењу појмова „народ“, „нација“, „мир“, „борба“ или „народна демократија“. У истом стилу је и Мацеков напис „Чешке ‚културне вредности‘ у музичкој публицистици 1945–1969. Једна семантичка рефлексија“.

И у закључку, онима који обратe пажњу на националну припадност аутора у разматраном зборнику, одмах пада у очи одсуство тумача делатности главних виновника соцреалистичке пошасте у Европи и Азији – совјетских, односно руских музичких научника. Нема ни Пољака ни Словака, Румуна нити Бугара међу учесницима. Додуше, ни раније, од 60-тих година прошлог века, када је годишње међународно музиколошко окупљање у Брну (у оквиру међународног музичког фестивала) покренуто и наредних деценија спроводено на иницијативу тројице истакнутих музиколога – Вислоужила, Печмана и Фукача (наводим их по старешинству), њему нису присуствовали научници из СССР, из Пољске и неких других „социјалистичких“ земаља. Путовања су била за њих врло ограничена, а та ограничења данас, када су границе ипак отворене, у великој мери условљавају финансије.

А што се теме тиче, није она деликатна само за Чехе, како реферати приказују и како знамо из искуства. Питамо се ко је одговоран за сва та збивања? И ко ту може бити у оцењивању мериторан, када смо по свему судећи, не само по Достојевском – „сви за све криви“.

Надежда Мосусова

316.7:329.15]:7.036

Dragoljub Katunac

KLAVIRSKA MUZIKA MILOJA MILOJEVIĆA

CLIO (biblioteka „Ars Musica“), Beograd 2004.

Српска музикологија досад је изнедрила мали број студија посвећених специфичним сегментима стваралаштва домаћих композитора – чак и када се ради о веома значајним ауторима, односно о