

*АНАЛИЗА ЈЕЗИКА НАПИСА О МУЗИЦИ
(СРБИЈА У ЈУГОСЛАВИЈИ, 1946–1975) – ПРИЛОГ МУЗИКОЛОШКОЈ
ТЕОРИЈСКОЈ ПРАКСИ*

Милан Милојковић
Академија уметности, Нови Сад (2013)

Студија музиколога Милана Милојковића проистекла је из истраживања у склопу његових мастер студија на Факултету музичке уметности у Београду, под менторством Весне Микић. Невелика по обиму, ова студија је значајна по теми коју обрађује и по ауторовој амбицији да понуди одговоре на суштинска питања: шта је музикологија, чиме се ми у ствари бавимо и како се до тога дошло. Милојковић је покушао да на свега стотинак страница текста обради три деценије развоја писане речи о музици у Србији, да издвоји главне тенденције и да их стави у контекст политичких и културних збивања. Не треба посебно истицати да је у питању веома изазован подухват, чак и за много искусније музикологе. Отуда замерке које ћемо упутити на одређене сегменте ове студије ни на који начин не доводе у питање њену релевантност, већ само указују у ком смеру би ово истраживање требало ревидирати и надградити.

Што се тиче узорка који обрађује, Милојковић не претендује на свеобухватност, већ се фокусира на одабране текстове из часописа *Muzičke novine* (1946–1948), *Музика* (1948–1951), *Savremeni akordi* (1954–1957) и *Zvuk* (1967–1975). Раздобље од десет година између *Savremenih akorada* и *Zvuka* премешћују појединачне студије из пера Павла Стефановића, Стане Ђурић-Клајн, Крешимира Ковачевића и Властимира Перичића; поред њих, Милојковић анализира и студије Николе Херцигоње и Свете Лукића, објављене седамдесетих година. Мада се поднасловом књиге декларативно фокусира на „Србију у Југо-

славији”, аутор укључује у разматрање и часописе који су излазили у другим деловима ФНРЈ односно СФРЈ, те обрађује хрватске и словеначке писце, од Паваа Марковца и Мила Ципре до Јосипа Андреиса и Ненада Туркаља. Укључивање споменутих часописа јесте оправдано јер су нпр. *Muzičke novine* из Загреба биле званична савезна публикација. Ипак, можда је требало другачије одредити географске границе истраживања, с обзиром на то да су, од целокупног анализираног узорка, само часописи *Музика* и *Zvuk* (потоњи само у једној фази свог постојања, и то не у фази коју обрађује Милојковић) излазили у Србији. Чак је и студија српског естетичара Павла Стефановића „Одблесци народне револуције у безидејним арабескама тона” објављена у Сарајеву, 1958. године. Све ово чини поднаслов „Србија у Југославији, 1946–1975” прилично проблематичним.

Милојковићева дефиниција „музиколошког језика” полази од рада Ролана Барта (Roland Barthes) и Славоја Жижека; према Барту, текст се „остварује језиком, тачније у језику, тако што се језик фиксира, артикулише, те ствара дискурс, односно, вишак значења, конотацију” (стр. 11). Милојковић указује на то да ће извршити анализу српског „музиколошког језика”, али на узорку из периода „пре конституисања музикологије у Србији као модерне теоријске дисциплине” (стр. 5). Наиме, Милојковићева теза јесте да „музикологија тек седамдесетих година бива у формалном смислу институционализована, након оснивања Универзитета уметности, односно прерастања академије у факултет 1973. године, чиме се отворила могућност потпуног утемељења научне дисциплине” (стр. 25). У циљу аргументовања ове хипотезе Милојковић покушава да дефинише шта је то „музикологија као модерна теоријска дисциплина”:

„Рад музиколога схватам као теоријско бављење појавама, феноменима у пољу музике, на музиколошки начин. (...) Музиколошки начин, дакле, подразумева да је одређен рад изведен у оквиру дисциплине, што значи да је писан одговарајућим језиком, вођен прихваћеном (прихватљивом) методологијом, да је одабрани објект погодан да се обухвати дисциплином, те да се на њему оправда методологија и потврди ‘теоријски

обим' рада. Како би ови услови били задовољени, такав рад се мора обављати под окриљем институције која заступа музиколошке интересе" (стр. 7).

Отуда Милојковић све писане трагове о музици који су објављени пре прерастања београдске Музичке академије у Факултет музичке уметности сматра *протомузиколошким* радо-вима (упркос чињеници да су неки од аутора које разматра, нпр. др Иво Супичић, били „школовани" музиколози). Међутим, Милојковић запада у парадокс који се тиче дефинисања објекта његове критике, јер се његова основна хипотеза – да се музикологија у Србији конституише тек средином седамдесетих година XX века – и циљ објављене студије – „да се изведе критика музикологије као дисциплине" (стр. 8) само на основу текстова објављених до 1975. године – међусобно потиру.

У поглављу посвећеном анализи „медијскости" музикологије, Милојковић прави дистинкцију између 'Музикологије' са великим М, тј. институционализоване дисциплине, и 'музикологије' са малим м, тј. конкретне (писатељске) праксе. У одређењу 'Музикологије' као идеолошког (и) институционализованог медија, Милојковић закључује да је основ политичког деловања Музикологије „да себе успостави као медиј између публике и уметности, конкретно музике" (стр. 21–22), те да се њен оквир за деловање, „медијски простор", одређује у односу на „институционални оквир" (стр. 22).

Милојковић затим прелази на анализу текстова из одабраних публикација. Прве на реду су *Muzičke novine*, које су излазиле у годинама непосредно после Другог светског рата, те су написи у њима у великој мери под утицајем доктрине соцреализма. Међутим, Милојковић сматра да је већ у текстовима из часописа *Музика* начињен отклон од социјалистичког реализма ка *естетизму*, чиме је дат легитимитет композиторима да, без одрицања од (социјалистичке) „идејности", прошире опсег стваралачких могућности. Милојковић преузима Денегријево одређење *социјалистичког естетизма* као непроблематичне, умерено модерне и конформистичке уметности (стр. 52–53), те сматра (што би се могло оспорити) да је овај термин применљив и на подручје музике, како за вокално-инструментална

дела која обрађују разнородну тематику, од средњевековне (*Песме простора* Љубице Марић) до експлицитно пролетерске (*Отаџбина* Душана Костића), тако и за остварења „апсолутне” музике, попут симфонија Милана Ристића.

Милојковић уочава напоре музичких писаца да своје текстове заснују на премисама „научности”, „објективности” и „логичности”, у сагласју са идејама дијалектичког материјализма, те истиче:

„То је допринело конституисању научне парадигме у подручју уметности, као доминантног дискурса моћи који ће у садејству са естетичком идеологијом представљати гаранцију објективности, односно истинитости језика те парадигме, што ће у овом случају постати Музикологија. (...) Тада су успостављени услови да се институционализацијом језика створи чврсти денотативни поредак, у коме би свако конотирање постајало готово немогуће, због изједначавања објективности, научности и истинитости” (стр. 49).

Милојковић указује на то да је уредник часописа *Savremeni akordi*, Душан Плавша, своје текстове базирао на опозицији субјективно/објективно, са јасним опредељењем у корист објективног, научног: „‘савршени’ идеолошки механизам у којем се ‘мисли и боје епохе’ ‘објективно’ изражавају кроз призму ‘субјективног’ али уз услов да то субјективно буде довољно ‘објективизирано’” (стр. 61), односно којим језик „скреће пажњу са себе на ‘објект’/Друго, иза кога се управо крије упис субјекта, писца који у тексту остаје невидљив” (стр. 61), даје Плавши „објективно” право да критикује нпр. Коњовићеве „ненаучне” написе о Милојевићу. Милојковић такође цитира Туркаљево упутство за „исправну” дијалектичку ревалоризацију историје:

„Да би радничкој класи постала разумљива а преко тога и прихватљива, она (музика) мора у спознајном процесу бити уоквирена културно-хисторијским аспектом, који ће открити њене реалне вриједности, доведши њен садржај до признања истине” (стр. 63).

Милојковић затим истиче да је „одбрана инструменталне музике” од изједначавања са „празним буржоаским уживањем” на страницама *Savremenih akorada* извршена одређењем „чисте” инструменталне

музике као вештине, аспекта мајсторства: „‘артистички карактер’ је једнак ‘истинитости’ јер се она не може достићи другачије сем врхунским мајсторством, које подразумева ‘реалне вредности’ из историје музике, оне које одражавају ‘најхуманије тежње’ и ‘општељудску борбу’” (стр. 64–65). На сличним позицијама је и рад Павла Стефановића „Одблесци народне револуције у безидејним арабескама тона” из 1958. године, чији су закључци, према Милојковићу, „значајни за идеолошко оправдавање естетике чисто музичког” (стр. 79).

Као кључне одлике развоја (прото)музикологије у Србији у шездесетим годинама XX века Милојковић издваја усмерење писања о музици ка научном утемељењу, уз снажну институционалну подршку, затим, објављивање значајног броја уџбеника, капиталних студија и монографија, те потребу „да се до тада целовита музичка професија раздвоји на практичну и теоријску област” (стр. 82). Милојковић понтира:

„Од популарних представљања аутора као у случају *Музичких новина* и *Савремених акорада*, писање о музици се развијало као особеном ‘великом наративу’, који као кровна платформа осигурава ‘објективност’ и координише потенцијалне нове историзације, што у крајњој инстанци доводи до означитељског поретка на коме почива ‘истинитост’ самог дискурса” (стр. 82–83).

Као пример за овај степен развоја писане речи о музици, Милојковић анализира студију Стане Ђурић-Клајн „Увод у историју југословенске музике” из 1963. године, те истиче да ауторка „афирмише готово *радикалну умереност* као критеријум позитивног суда” (стр. 87). Написи Бранимира Сакача, Јосипа Андреиса, Властимира Перичића и других, додатно доприносе идеологизацији дисциплине, њеној „научности” и „објективности”, као и „конструкцији мита о прогресивној историји”, на основу којег се процењују нова дела, али и ревалоризују остварења предратних композитора.

На стр. 90–91 Милојковић разматра Андреисов текст из 1968. године писан „у духу ‘увода у музикологију’”, из којег се ишчитава да је већ 1968. музикологија (тј. „музичка наука”) у Југославији била дис-

циплина са јасно дефинисаним историјским и систематским усмерењем, те са одговарајућом методологијом – чиме се практично оспорава Милојковићева теза о непостојању музикологије у нашој земљи пре средине седамдесетих. Поред тога, већ 1971. Владан Радовановић „уводи” теорију и критику у састав (очигледно већ дефинисане и препознате) науке о музици, али и даје критику дисциплине јер од ње тражи „да непрекидно и даље прати и дефинише промене у структури музике” (стр. 101), не одступајући при том од своје „објективности”. Због тога делује неубедљиво кратак закључак где се стиче утисак да је Милојковићев главни критеријум за разграничење био тај што до средине седамдесетих година „међу ‘музичким писцима’ и даље значајну улогу играју композитори”, иако и сам признаје да „музикологија као дисциплина током шездесетих, и нарочито, седамдесетих година, има веома стабилно институционално упориште” (стр. 112) – а, могли бисмо додати, и јасно профилисан оквир деловања, циљеве и методологију, што је, уосталом, његова анализа и показала. Због тога не би било погрешно да је „датум рођења” дисциплине померио за деценију раније, можда од момента објављивања поменуте студије Стане Ђурић-Клајн, у којој су већ готово све, горе истакнуте, суштинске карактеристике ране српске музикологије јасно профилисане.

Упркос уоченим проблемима и парадоксима, студија Милана Милојковића отвара значајна питања у српској музикологији и представља солидну основу за будућа истраживања.

Ивана Медић