



МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ

ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА

ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 6/2016

МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП



КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ
СВ. 6/2016

Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ

Главни уредник и одговорни уредник

др Гордана Каран

Уредник издања

др Марија Масникоса

Рецензенти

др Ивана Перковић

др Тијана Поповић Млађеновић

Технички уредници

Душанка Јеленковић Видовић

Марина Марковић

Насловна страна

Ивана Петковић

Издавач

Факултет музичке уметности

За издавача

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

ISBN

978-86-88619-80-6

Београд, 2016.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 6/2016

**МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА:
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП**

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Марија Маглов¹

ТРАНСКУЛТУРАЛНИ КАРАКТЕР ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ²

САЖЕТАК: Предмет овог рада јесте разматрање феномена музичке авангарде у контексту концепта транскултуралности Волфганга Велша. Специфичности карактера европске музичке авангарде сагледане су на основу теоријских написа Мирјане Веселиновић-Хофман. У раду се заступа теза да је овај карактер у бити транскултуралан. Аргументација за ову тезу спроводи се упоредним сагледавањем Велшовог концепта транскултуралности са једне стране, и музиколошких увида Мирјане Веселиновић-Хофман у проблем авангарде, са посебним акцентом на авангарду локалног типа, са друге стране.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музика авангарда, авангарда локалног типа, транскултуралност, Мирјана Веселиновић-Хофман, Волфганг Велш.

У овом раду покушаћу да размотрим сложени феномен европске музичке авангарде у контексту концепта транскултуралности немачког филозофа, теоретичара културе и естетичара Волфганга Велша (Wolfgang Welsch). С обзиром на специфичности карактера европске музичке авангарде, које ће бити сагледане на основу теоријских написа музиколошкиње Мирјане Веселиновић-Хофман, у раду ћу заступати тезу да је овај карактер у бити транскултуралан, у смислу у ком Велш објашњава овај термин. Наиме, чини се да су Велшова концепција транскултуралности са једне стране, и концепција авангарде Мирјане Веселиновић-Хофман, са посебно размотреним проблемом авангарде локалног типа са друге, у извесном смислу комплементарне. Прецизније речено, предложени музиколошки ставови о карактеру авангарде у музици као да добијају додатну потврду уколико се сагледају у оквиру Велшове теорије. Или, сагледано из другог угла, Велшов концепт као да добија посебно, додатно „уземљење“, уколико му се, као вид аргументације и потврде изнетих теза, придруже разматрања авангарде у музици.

¹ Контакт: marijamaglov@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2014/15. године.

У том смислу, у раду ће прво бити представљен поменути Велшов концепт, уз осврт на друга питања која он у свом филозофском и естетичком дискурсу поставља, а која су важна за разумевање његове теоријске позиције. Иако је његов концепт преваходно везан за доба у којем Велш живи (дакле, за постмодерну), овај аутор управо објашњава да је транскултуралност као форма културе постојала и пре постмодерне, али да су на снази били други концепти помоћу којих су облици културе били разумевани, због чега тај транскултурални карактер није могао да дође до изражаја. Након тога, биће сагледане паралеле између овог концепта и музиколошке поставке теорије авангарде Мирјане Веселиновић-Хофман. Ова ауторка сагледава авангарду у музици као „јединствену психолошку, друштвену и уметничку појаву која се остварује кроз организован, декларисан и агресивно антитрадиционалан покрет са специфичним законитостима сопственог животног тока, који се – по правилу – одвија између експлозије и сагоревања”.³ Приликом таквог поимања авангарде, посебно је обраћена пажња на „сплет психолошких, социолошких и естетичких чинилаца“, који у међусобној интеракцији резултирају уметничким авангардним делом.⁴ С обзиром на то да се ауторка бавила проблемом стваралачке присутности европске музичке авангарде у контексту југословенске, односно српске музике, проблем јављања авангардног покрета са „задржичним дејством“ у срединама на које се авангардни покрет шири из свог епицентра јесте кључно место. Због тога, ауторка уводи појам авангарде локалног типа, сматрајући да се њиме „на најбољи начин уважава јединственост уметничке психолошке и друштвене природе музичке авангарде, те да се њиме најефикасније могу превазићи проблеми око хронолошког одређења и терминолошког нијансирања у вези са одређеним авангардним појавама“.⁵ Велшов концепт транскултуралности пружа другачију теоријску апаратуру за поновно сагледавање истог проблема, које води до потврде ставова изнетих у музиколошкој теорији авангарде Мирјане Веселиновић-Хофман.

³ Упор. Мирјана Веселиновић, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983, 1.

⁴ Упор. исто. Сажет приказ кључних одлика авангарде видети такође у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, *Музички талас*, 2002, IX/30–31, 20.

⁵ Упор. исто, 24.

Концепт транскултуралности Волфганга Велша у контексту његове теоријске мисли

Према теоретичару уметности Мишку Шуваковићу, концепт транскултуралности Волфганга Велша је „пролазак или премештање једног културалног узорка кроз различите културе, односно, умрежавање хетерогених култура у праксама извођења сложене актуелности“.⁶ Велш је овај концепт развио као одговор на традиционални концепт културе у Хердеровом (Johann Gottfried Herder) смислу, односно, на концепте мултикултуралности и интеркултуралности⁷ изведене из њега, за које је сматрао да не одговарају стању њему савремених култура, које „до сржи обележавају мешање и прожимање“.⁸ Осим тога, Велш је понудио овај концепт као решење које премештава супротности између „конкурентских“ појмова глобализације и партикуларизације.⁹ Како је он директно везан за сагледавање форми културе које постају очигледније са постмодерном, те зато захтевају и другачију концептуализацију (Велш, наиме, не мисли да су ове форме и историјски сасвим нове, о чему ће касније посебно бити речи), пре ближег сагледавања концепта транскултуралности укратко ће бити представљени Велшови ставови о односу између постмодерне и модерне, као и његов концепт трансверзалног ума.

Промишљање проблема постмодерне у Велшовом случају јесте захтев који намеће реалност која га окружује. С обзиром на то да су „реалност и животни простор

⁶ Упор. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: prestup i/ili pristup 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art, 2010, 356.

⁷ Проблем са Хердеровим концептом културе, који дефинише појединачне културе као међусобно различите и јасно раздвојене, Велш види у његове три основне детерминанте: друштвеној хомогенизацији, етничкој консолидацији и интеркултурном разграничењу. Према овом концепту се подразумева да је култура везана за један народ, да је сваки представник тог народа пример управо те културе, због чега се може и мора разликовати у односу на припаднике других народа и култура. С обзиром на диференцираност савременог друштва по, како то Велш каже, вертикали (класне разлике) и хоризонтали (родне и полне разлике), те на чињеницу да модерна друштва нису етнички консолидована, хомогеност ка којој је усмерен Хердеров концепт је неадекватан реалној слици савремених култура. Осим тога, овај концепт је сепараторан, а својим захтевом за спољним разграничењем и опасан, зато што у крајњој линији води ка политичким сукобима. Иако концепти мултикултуралности и интеркултуралности теже ка томе да превазиђу ове проблематичне тачке, Велш сматра да ни они нису адекватни зато што у основи ипак подразумевају постојање различитих, одвојених култура. В. Wolfgang Velš, *Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja*, *Kultura*, 2002, 102, 71–76.

Иако делује контрадикторно да се у сложеници која тежи да превазиђе концепт културе на њу ипак реферира, Велш истиче да је транскултуралност транзициони појам, односно, да се дијагноза транскултуралности односи на прелазно стање у култури, те да зато подразумева два момента, постојање појединачних култура и заокрет ка новој, транскултуралној форми. Исто, 80.

Исто тако је важно да Велш има у виду и Витгенштајнов (Ludwig Wittgenstein) појам културе, који је значајно утицао на њега, а према коме је „култура, по самој својој структури, отворена за нова повезивања и нове подвиге интеграције“. Упор. исто, 85.

⁸ Упор. исто, 73–76.

⁹ Исто, 87.

постали 'постмодерни', те да је „у доба ваздушног саобраћаја и телекомуникација, хетерогено постало у тој мери лишено растојања да се свуда преклапа“, постмодерни плуралитет одговара на ту ситуацију.¹⁰ Управо је радикална плурализација, према Велшовом мишљењу, једна од основних особина постмодерне.¹¹ Међутим, ова њена одређујућа особина је већ увелико била присутна у модерни. За Велша, постмодерна не представља антитезу модерни, нити прекид са њом, већ, напротив, њену трансформацију. У том смислу је индикативан наслов његове књиге *Наша постмодерна модерна*, у којој Велш тврди да постмодерна представља радикално оснаживање особина које су дефинисале модерну, а да постмодерно мишљење представља „мисаони развој и остварење строге и радикалне модерне овог века“.¹² Овакво тумачење односа између модерне и постмодерне од значаја је када се сагледава проблем авангарде у музици. Наиме, уколико је концепт транскултуралности у свом зачетку био везан за постмодерну, чињеница да она представља снажење појавности које су већ биле присутне у модерни омогућава и обрнуто гледиште: да су неке упечатљиве појавности постмодерне, попут форме културе која се тумачи као транскултуралност, већ биле латентно присутне и у модерни. У том смислу, ретроактивно сагледавање и промишљање карактера авангарде као транскултуралног, добија на значају. Када је у питању веза између авангарде и постмодерне у музици, треба имати у виду да Мирјана Веселиновић-Хофман, говорећи о авангарди, истиче управо оне њене карактеристике „по којима се она највише памти“, а које у ствари представљају „заједничка проблемска места авангарде и постмодерне, али са различитим значењем и смислом“.¹³

Артикулишући своју теорију постмодерне, Велш се надовезао на филозофију Жана Франсоаа Лиотара (*Jean-François Lyotard*). У том смислу, када говори о

¹⁰ Упор. Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, Сремски Карловци–Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2000, 14.

¹¹ Више о овом проблему: исто, 334–336.

¹² Упор. исто, 94–95. На овом месту може се напоменути и да Велш прави разлику између модерне XX века и нововековне модерне (која започиње са ренесансом) са којом је управо модерна XX века направила раскид. У односу на њу, постмодерна се разликује у том смислу што „оставља за собом идеологију потенцирања, иновације, превазилажења и превладавања“, али отуд и потичу неразумевања концепта постмодерне. Кључно сазнање постмодерне свести односи се на то да је модерна у међувремену постала део традиције, па се за њене пројекте неће залагати тако што ће одбацити традицију, како је то захтевала модернистичка идеологија, већ управо тако што ће је прихватити. Постмодерна се према историји показује као „она модерна која се ослободила талогоа новог века“. Упор. исто, 16–17.

¹³ Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 20. Ауторка се управо на овом месту позива на Велша, истичући као симптоматично његово запажање да се „замерке упућене постмодерни заправо тичу модерне, с обзиром на то да атакирају управо оне одлике постмодерне по којима она може да се појми као последица извршења тврде, радикалне модерне овог века, односно, авангарде“. Упор. исто.

радикалној плурализацији, Велш има у виду Лиотарово залагање за хетерогеност. Међутим, Велш сматра да је стање хетерогености само по себи, без својеврсне целовитости, неодрживо. Та целовитост се не односи на успостављање тоталитета, јединственог погледа на свет, односно, метапозиције, већ на могућност пружања неутралне перспективе из које је могуће повезати мноштво различитих, често супротстављених појавности постмодерне. „Алат“ који пружа ту могућност је, за Велша, трансверзални ум. Наиме, како примећује естетичар и филозоф културе Ернест Женко, „трансверзални ум у овом смислу за Велша није циљ сам по себи, него алат, органон, који се може користити у различитим пољима, да би боље осветлио савремене проблеме у естетици, култури, и друштву уопште.“¹⁴ У развијању концепта трансверзалног ума Велш је пошао од разматрања проблема односа између ума и разума (рационалности) као два типа рефлексивне способности, од којих је прва традиционално сматрана вишом, а друга нижом.¹⁵ Велш примећује да се у модерној филозофији, почевши од Канта (Immanuel Kant), па преко Хабермаса (Jürgen Habermas) до постмодерних теоретичара, ове улоге мењају у корист разума. У радикалној плурализацији постмодерне, сваки од многобројних разума који су у игри има сопствене принципе, што подразумева и међусобне конфликте. Међутим, Велш, како је већ истакнуто, такво стање види као неодрживо, те сматра да је неопходно да ум преузме улогу неутралног посредника између различитих врста разума.¹⁶ Концепт ума који Велш има у виду другачији је од традиционалног утолико што је његова позиција у односу на разуме хоризонтална, а његова улога у томе да буде неутрални посредник „између различитих врста разума које би, у супротном, свака на свој начин просуђивале друге и тиме неизбежно грешиле.“¹⁷ Међутим, у односу на хетерогеност постмодерне, трансверзални ум није схваћен као њена противмера, већ као начин експликације, очувања¹⁸ и омогућавања оријентације међу различитим разумима, који не игнорише меру стварне разлике, али и не напушта захтеве за комуникацијом.¹⁹ У

¹⁴ Упор. Ernest Ženko, „Volfgang Velš: transversalnost i njene posledice“, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 588.

¹⁵ Док се помоћу разума изводила аргументација за различита гледишта, на пример у научним и филозофским радовима, ум је био тај који је био одговоран за прве принципе који обезбеђују поузданост тих гледишта, а тиме и читавог система знања. Због тога је ум у хијерархијском смислу постављен вериткално изнад разума, као виша способност.

¹⁶ Ernest Ženko, нав. дело, 587–591.

¹⁷ Volfgang Velš, нав. дело, 307.

¹⁸ Исто, 325.

¹⁹ Исто, 17.

том смислу, може се закључити да је идеја трансверзалног ума у основи концепта транскултуралности.

Шта су, дакле, карактеристике транскултуралности? Она, пре свега, тежи „вишемрежном и инклузивном (...) схватању културе. (...) У сусрету с другим начинима живота увек има не само разлика већ и могућности повезивања“.²⁰ Велш транскултуралност уочава на макронивоу због умрежавања различитих култура, хибридизације која подразумева да је свакој култури било која друга култура потенцијално иманентна или да је њен сателит, због културног мешања на различитим нивоима, при чему се у обзир узимају и популарна и висока култура без разлике, као и због брисања разлике између „туђег“ и „свог“. Он је такође уочава и на микронивоу, јер је сваког појединца могуће схватити као културног хибрида због различитих културних утицаја под којима се формира, као и због кретања кроз различите социјалне светове у којима је могуће остварити различите идентитете. У пресеку свих ових фактора, културни идентитет појединца не може се изједначавати са националним, већ га је потребно схватити искључиво као лични идентитет.²¹

Транскултуралност не подразумева „настанак једне униформне светске цивилизације. (...) Она је интринсично везана за стварање нове разноликости“, при чему је важно да те разлике не постоје између одвојених култура, већ се успостављају унутар транскултуралних мрежа.²² Другим речима, „главна идеја је да дубоке разлике међу културама све више и више нестају, да савремене културе карактеришу елементи међусобног преплитања и усецања (*cross-cutting*) – и да их у овом смислу треба разумети као транскултуралне пре него као монокултуралне“.²³

Развијајући даље овај концепт, Велш уочава да говор о транскултуралности није довољно прецизан, уколико се односи само на идеју да се заједничке карактеристике успостављају између култура које су међусобно веома различите, односно, уколико се културалне разлике схватају као тачка разлаза, а заједничке карактеристике као нешто што се може остварити тек на секундарном нивоу.²⁴ Стога, Велш допуњује свој концепт истичући да је потребно уочити и заједничке карактеристике које претходе нивоу успостављених културних разлика, при чему се залаже за увиђање универзалних

²⁰ Упор. Wolfgang Velš, нав. дело, 82.

²¹ Упор. исто, 76–80.

²² Упор. исто, 85.

²³ Упор. Wolfgang Welsch, *On Acquisition and Possession of Commonalities*, 2004, 1. <http://www2.uni-jena.de/welsch/abstr%20Artificial%20Paradises....pdf>. У питању је транскрипт предавања које је Велш одржао 19. маја 2004. године на Универзитету „Волфганг Гете“ у Франкфурту на Мајни.

²⁴ Исто, 2.

карактеристика заједничких људској врсти, као специфичних дубоких „универзала“ (*universals*), заједничког тла за сва културална диференцирања. Велш појашњава: „Да уопште нема заједничког основа за културе, чињеница да можемо да премештамо различите семантичке јединице (веровања, мисли, перцепције, чежње, итд.) из једне културе у другу и интегришемо их у контекст који оригинално није био њихов, била би потпуно несхватљива“.²⁵ Због тога, Велш критикује културни детерминизам и залаже се за сагледавање проблема из више углова, односно, за теорију која превазилази искључиво ослањање на контекст.²⁶

У том смислу, Велш се ослања на антрополошке, еволуционистичке и генетичке теорије, које пружају основ за став да свим потенцијалним културалним диференцијацијама претходе базичне карактеристике човека као људског бића. Како Велш наводи, људски мозак је, у генетичком смислу, развијен и „замрзнут“ на одређеном ступњу пре 40 000 година, а функције које су тада развијене за њега имају значај дубоких структура (слојева) у смислу у коме их, у контексту лингвистике, схвата Чомски (Noam Chomsky).²⁷ То, међутим, не значи да Велш одбацује улогу културе, јер тврди да су људи сами имали удела у обликовању онога што је њихова „природа“.²⁸ Дакле, за њега је важно управо имати у виду баланс између прекултуралног и културалног нивоа.

Конкретно, основа људске природе (која је увек обликована културом и не може се од ње једноставно одвојити) према његовом схватању је елементарна неурална (*neuronal*) логика, као еволутивни производ чију развијену артикулацију у култури представљају логика и математика.²⁹ Управо логика омогућава успостављање комуникације између различитих садржаја који могу да постану елементи транскултуралне мреже. Велш закључује да су транскултуралност, односно стицање и формирање заједничких карактеристика могуће управо захваљујући неким дубљим, заједничким својствима која се налазе у основи свих култура.³⁰

²⁵ Исто, 9.

²⁶ Исто, 10.

²⁷ Исто, 12.

²⁸ „Људска природа није само продукт природе, већ значајним делом људски производ – људи су сами учествовали у производњи своје 'природе'“. Упор. исто, 17.

²⁹ Упор. исто, 23–24.

³⁰ Исто, 27.

Разматрање транскултуралног карактера европске музичке авангарде

У контексту говора о авангарди и транскултуралности, оваква поставка Велшове теорије управо је једно од оних места која упућују на сагледавање комплементарности између ње и теорије Мирјане Веселиновић-Хофман о авангарди у музици. Док Велш истиче постојање „универзала”, Мирјана Веселиновић-Хофман са другог становишта говори о томе да „постоје, међутим, и квалитети који се јављају као заједнички за све народе у свим временима. То су неке *општељудске категорије и вредности*, нешто што бисмо могли назвати општим хуманим идеалом човечанства“.³¹ То не значи да ауторка тежи универзалистичком приступу. Напротив, она такође истиче и улогу конкретне, партикуларне средине у формирању појединца и његових квалитета: „оно чему јединка треба да се прилагоди у једном (своме!) друштву, зависи од особености његове целокупне организације. Јер у разним друштвима систем вредности, норми, итд., уопште конвенција, не мора да буде идентичан, штавише може и коренито да се разликује. И без обзира на то што свака особина свести јединке није истоветна са особинама свести свих чланова одређеног друштва, чињеница је да су наша најскривенија, најличнија осећања, мисли, друштвено условљени.“³² Чини се да управо ова два цитата указују на то да ауторка, исто као што то чини и Велш, придаје важност контекстуалном тумачењу проблема који су у фокусу у њеном истраживању, али са свешћу о постојању неких заједничких основа којима се те различите контекстуалности повезују. Ово суптилно балансирање у оквиру теоријског дискурса оба аутора је, чини се, управо оно што је неопходно да би говор о транскултуралности био остварив.

Основ који претходи испољавањима авангарде у музици у различитим културама такође је проблемско место које иницира поређење са Велшовим приступом. Наиме, у поменутом музиколошком сагледавању авангарде важно место заузимају узроци и поводи за њену појаву, по својој природи заједнички за било који од контекста у којима се та појава одиграва, иако у сваком од њих обојени одговарајућим специфичностима одговарајућег контекста.³³ Ови предуслови односе се на психолошке, социолошке и естетске предиспозиције које омогућавају појаву једне авангардне личности, а последично, њеним деловањем, и авангардне новине у музици. Иако је очигледно да се они не односе на неки прекултурални, дубоки слој о коме

³¹ Упор. Мирјана Veselinović, нав. дело, 81.

³² Упор. исто, 78.

³³ Исто, 43–131.

говори Велш, овде ћу их разумети као онај слој који је заједнички авангардним личностима без обзира на различите културе у којима су оне делале. У питању је, дакле, „плодно тле“ за примање авангардног „семена“ у било којој култури. Другим речима, у питању су карактеристике које су у својој бази заједничке за све авангардне уметнике и које омогућавају да се авангарда у музици конкретизује на специфичне начине у транскултуралној мрежи европске музике.

Дакле, основу за њу чине поменути узроци и поводи авангарде, које Мирјана Веселиновић-Хофман разврстава у четири групе, разликујући тако урођени психолошки слој, урођени социолошки и естетски слој, социолошки слој и стечени психолошки и естетски слој. Без залажења у детаљније описивање карактеристика ових различитих слојева, увиђа се да је кључно то да постоје особине попут инвенције, флуентности, одређеног темперамента, укуса, специфичног става према ауторитету, које ће битно утицати на формирање авангардне личности, а које нису везане само за једну културу у смислу монолитне, затворене јединице. Чињеница да се овај сплет личних карактеристика могао са истом вероватноћом појавити у тако различитим срединама као што су, на пример, капиталистичка Француска или Западна Немачка са једне, и социјалистичка Југославија са друге стране, говори управо у прилог Велшовој тези да мора да постоји одређени универзални, заједнички слој који омогућава да различите појаве уопште буду примећене или испољене у различитим срединама. Уочавајући стање у њему савременим културама, Велш је, такође, рекао: „Данас се исти основни проблеми и слична стања свести појављују у културама које су некад сматране фундаментално различитим.“³⁴ Може се приметити да авангарда као специфична уметничка и музичка појава такође наступа као потврда „сличних стања свести“ у можда не фундаментално различитим контекстима (јер је ипак у питању простор Европе), али ипак довољно разноликим.

Премештање узорка авангарде по хоризонтални музичке мапе Европе (коју бисмо могли назвати својеврсним „транспростором“, јер, прихватајући Велшово схватање транскултуралне мреже, можемо да замислимо простор Европе управо као умрежен, а не као низ суседних, одвојених култура) јесте конкретно сагледавање транскултуралности на делу. Како се, дакле, врши то сагледавање? Индикативан је начин на који Мишко Шуваковић објашњава приступ Канту у естетици, у контексту транскултуралности. Он наводи да се не трага за „*правим* Кантом“, већ да се истиче то

³⁴ Упор. Wolfgang Welsch, нав. дело, 4.

да „француски, немачки, словеначки (...) *Кант-узорак* није целовити концепт Канта, већ да је реч о узорку специфичне културалне формације издвојене из сложенијих хибридних миљеа“.³⁵ Наравно, овде се говори о тумачењима Канта, чему би еквивалент у контексту музикологије била различита тумачења авангарди. Међутим, принцип на основу кога функционише транскултуралност исти је у сваком случају: у питању је премештање једног узорка који представља део шире транскултуралне формације, при чему не постоји онај један, прави модел тог узорка, већ је свака његова појавност у различитим околностима подједнако валидна.

То значи да, на пример, када се у Славенској сонати за виолину и клавир (1924) или *Симфонији Оријента* (1934) Јосипа Славенског зачују одједи експресионизма који је „условљен сусретом са слојевима фолклорне музичке грађе“ и који представља наслеђе Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский) и Бартока (Béla Bartók),³⁶ није у питању пуко пресликавање композиционо-техничких достигнућа ових аутора. Исто се може рећи и за коришћење музичко-техничких средстава које су у београдску средину у међуратном периоду унели припадници прашке групе, а која се темеље на Шенберговом (Arnold Schoenberg) и Хабином (Alois Hába) експресионизму, односно на коришћењу атоналности, додекафоније и четврттонског система, па чак и политоналности, као и на примени атематског обликовања.³⁷ Чињеница да ови елементи нису присутни у подједнакој мери код свих припадника ове групе говори у прилог томе да је њихово посезање за, у том тренутку савременим композиционим решењима, било увелико условљено сплетом личних склоности и афинитета, а не пуком жељом за применом новог. Стваралаштво Љубице Марић у овом периоду било је засновано на поменутом типу експресионизма. Међутим, педесетих година, са кантатом *Песме простора* (1956), она установљава своје право музичко опредељење у другом типу експресионизма, на линији Стравинског и Славенског. У току исте деценије, стваралаштво Душана Радића одликовала је, како то објашњава Мирјана Веселиновић-Хофман, објективистичка црта резонантна са неокласицизмом Стравинског.³⁸ Док су авангардна стремљења прашке групе била хронолошки подударна са дешавањима у европским музичким центрима, авангардно дејство

³⁵ Упор. Miško Šuvaković, нав. дело, 358.

³⁶ Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 26.

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

композиција Љубице Марић и Душана Радића³⁹ имало је такав учинак због претежно неокласицистичког усмерења које је владало у тадашњој српској (односно, југословенској) музичкој култури, као и због тога што је до почетка те деценије соцреалистичка музичка доктрина била на снази. Шездесетих и седамдесетих година поново долази до хронолошких подударња са авангардним стремљењима у европској музици. Како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, авангардни рељеф у тим деценијама био је „на композиционо-техничком нивоу представљен принципима интегралног серијализма и додекафонијом као његовом уобичајеном претходником у делима наших стваралаца, затим алеаториком типа пољских аутора Кшиштофа Пендерецког и Витолда Лутославког, као и техником микрополифоније карактеристичном за мађарског ствараоца Ђерђа Лигетија“.⁴⁰ Такве тенденције очите су у стваралаштву Петра Бергама, Петра Озгијана, Зорана Христића, Рајка Максимовића, Берислава Поповића. Осим тога, актуелна су била различита истраживања на плану проширених медија, експерименти са звуком и, у склопу тога, коришћења електронског инструментаријума.⁴¹ На пољу вишемедијске уметности, као и различитих експеримената са звуком, нарочито се истиче фигура Владана Радовановића.⁴² Већ са деловањем композитора рођених четрдесетих година (Срђана Хофмана, Властимира Трајковића, Вука Куленовића, Иване Стефановић), средства карактеристична за музичку авангарду улазе на терен постмодерне методологије и сасвим изузетно могу бити протумачена као авангарда локалног типа.⁴³ Као што је у случају Славенског речено да препознавање композиционо-техничких решења европских аутора његовом музичком језику не значи њихово пуко пресликавање, већ преламање кроз стваралачку призму самог Славенског, исто се може рећи и у случају сваког од ових аутора. Како је Велш истакао, „чак и када се људи ослањају на сличне културалне елементе, они ће им вероватно придати другачији значај и другачији целовити аранжман“.⁴⁴

Овај преглед авангардних домета у стваралаштву српских композитора дат је у најширим цртама, само како би се илустровала њихова позиција у односу на

³⁹ Што се тиче Радића, мисли се на концерт одржан 17. марта 1954. године, на коме је изведена његова композиција *Списак*.

⁴⁰ Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 27.

⁴¹ Исто.

⁴² О његовој делатности више у: Mirjana Veselinović, *Umetnost i izvan nje: poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Matica srpska, 1991.

⁴³ Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 29.

⁴⁴ Упор. Wolfgang Welsch, нав. дело, 8.

стремљења исте врсте у европској музици.⁴⁵ Оно што је кључно јесте да се размотре закључци донесени након увида у ту позицију. Мирјана Веселиновић-Хофман, ослањајући се на теорију авангарде Петера Биргера (Peter Bürger) сматра да разматране авангардне појаве наше музике не испуњавају „претпоставке авангардног покрета, али ни претпоставке неоавангарде, иако би, не само хронолошки, о њој у овом случају можда могло бити и речи“.⁴⁶ Наиме, ауторка увиђа да авангарда у музици носи сасвим специфичне одлике у односу на типичне карактеристике авангарде у другим уметностима, које се односе на природу њеног манифестовања (манифест групе у очекиваном смислу може и да не буде срочен, а такође, као манифест се може схватити и дело једног композитора), хронолошку измештеност у односу на авангарде у другим уметностима, као и на специфичан еволутивни карактер и потенцирање развојног континуитета у музици, насупрот радикалном прекиду са традицијом.⁴⁷ Ово је очигледно и у случају интегралног серијализма који представља „разраду“, а не порицање достигнућа додекафоније, као и у случају алеаторике, која, иако супротност интегралном серијализму, ипак из њега произлази.⁴⁸ Имајући у виду те парадоксе у којима се музичка авангарда налази у односу на авангарде других уметности, Мирјана Веселиновић-Хофман закључује да је „музичка авангарда у Југославији била авангардна у толикој мери у коликој је авангардна била музичка авангарда уопште, и то посматрана према авангарди изван музичке уметности. Али, чак и онда када је, као што сам установила, по типу појава и хронолошкој локацији авангарда југословенске музике улазила на неоавангардну или чак и постмодерну 'територију', она је по ефекту дејства у нашој средини остајала доследна својој генерално прогресивној уметничкој мисији“.⁴⁹

Закључак

У тако предложеном сагледавању музичке авангарде уопште, идеја авангарди локалног типа значи не само да „један авангардни покрет уноси своје одлике у музичку средину коју је његов пламен захватио, већ да се и сам мења у процесу свог ширења, да се

⁴⁵ Уосталом, детаљно разматрање композиционо-техничких решења, музичких домета и уметничких квалитета достигнутих у делима поменутих композитора, али и других, домаћих и европских, дато је у поменутиим студијама Мирјане Веселиновић-Хофман, на које се овај рад ослања.

⁴⁶ Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 29.

⁴⁷ Мирјана Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело, 23–32.

⁴⁸ Исто. В. такође у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, нав. дело, 29.

⁴⁹ Упор. исто, 29.

'модулише' локалним музичким, али и психолошким и друштвеним значајкама те средине“, због чега та идеја упућује на јединственост уметничке, психолошке и друштвене природе музичке авангарде.⁵⁰ Ову „јединственост“, која је више пута истакнута, не треба схватити као један, „прави“ модел авангарде који је остварен у одређеној великој и затвореној култури и потом пренесен у мање. Напротив, овај термин управо имплицира јединственост свих узорака авагарде који су се појавили у транскултуралној мрежи Европе. Он подразумева сложену међуигру која постоји између предуслова за појаву авангарде у смислу личних предиспозиција појединца и специфичног културног контекста у коме се она испољава. У том смислу, авангарда није ограничена само на то да се њена појава детектује само тамо где се први пут појавила као композиционо-техничка новина. Како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, „чињеница је да поновљена авангарда више није авангарда, али чињеница је и то да она не може бити апсолутизована у том смислу да се може очекивати да у свакој средини у исто време има учинак 'ударне вести'. Мора се имати у виду да она може букнути и на некој већој географској и/или временској удаљености од свог инцијалног центра, и то с аналогним (разарачким) ефектом.“⁵¹ Управо концепт транскултуралности у коме се истиче умреженост средина, могућност да се различите појаве у њима дефинишу на сличне начине, односно, да се исте појаве манифестују у различитим видовима, у коме постоји свест о томе да идентитети никада нису једностранни, везани за културу као јединствено, омеђено острво у мору других, већ да представљају пресеке различитих утицаја, представља оно схватање културе у коме се потврђује да је феномен авангарде могуће схватити на начин на који је он схваћен у представљеној музиколошкој теорији. Са друге стране, конкретно изучавање феномена авангарде, спроведено пре него што је Велшов концепт настао, представља ону чињеничну базу која овом концепту може да пружи својеврсно „уземљење“ и утемељење. Начин на који је карактер авангарде представљен, а став о њему аргументован, имплицитно указују на то да је овај карактер у својој суштини транскултуралан. Најзад, схватање односа између модерне, односно, авангарде и постмодерне, у коме се Мирјана Веселиновић-Хофман и позива на Велшове тезе,⁵²

⁵⁰ Упор. исто, 24.

⁵¹ Упор. исто.

⁵² Упор. исто. В. такође: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.

добија још један значењски слој уколико му се придружи разматрање транскултуралног карактера европске музичке авангарде.

ЛИТЕРАТУРА:

- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: prestup i/ili pristup 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art, 2010.
- Велш, Волфганг, *Наша постмодерна модерна*, Сремски Карловци — Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.
- Velš, Wolfgang, *Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja*, *Kultura*, 102, 2002, 70–89.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović, Mirjana, *Umetnost i izvan nje: poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Matica srpska, 1991.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, *Музички талас*, IX/30–31, 2002, 18–32.
- Welsch, Wolfgang, *On Acquisition and Possession of Commonalities*, 2004.
<http://www2.uni-jena.de/welsch/abstr%20Artificial%20Paradises....pdf>.
- Ženko, Ernest, „Wolfgang Velš: transversalnost i njene posledice“, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009.

Marija Maglov

TRANSCULTURAL CHARACTER OF EUROPEAN MUSICAL AVANT-GARDE

SUMMARY: Subject of this paper is consideration of the phenomenon of musical avant-garde in the context of the concept of transculturality by German philosopher, theoretician of culture and aesthetician Wolfgang Welsch. Specifics of the character of European musical avant-garde have been understood on the basis of the theoretical insights by Serbian musicologist Mirjana Veselinović-Hofman. In the paper, statement has been made that this character is transcultural, in the way Welsch defines this problem. Actually, certain commonalities could be seen between discourses of Welsch and Veselinović-Hofman in such way that they are complementary with each other. Argumentation for the transcultural character of musical avant-garde is based precisely on this comparative reading. Thus, general problems of Welsch's theoretical thinking are firstly presented, with remarks on his notion on relations between modernity and postmodern and other problems. Transculturality has been presented as one characteristic of postmodern that has been latently present in the modernity. Secondly, Veselinović-Hofman's notion of characteristics of avant-garde in music has been presented, with emphasis on causes and preconditions of avant-garde, which are common for all avant-garde artists, regardless of the country of their origin. Since Welsch also sees commonalities that precede cultural differences, and thus make transculturality possible, this was seen as important argument for the transculturality in music. Finally, consideration of the problem of avant-garde of local type, as an original concept brought by Veselinović-Hofman, serves as most convincing argument for the statement that the character of European musical avant-garde is actually transcultural.

KEY WORDS: musical avant-garde, avant-garde of local type, transculturality, Mirjana Veselinović-Hofman, Wolfgang Welsch.