

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU
MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - MASTER RAD

Bojana Radovanović

**Nauka kao umetnost - interdisciplinarnost u naučnim radovima
Dragutina Gostuškog**

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autorke / 632

1. Uvod / 633

2. Interdisciplinarnost – prostor između / 637

2. 1. Interdisciplinarnost / 637

2. 2. Interdisciplinarnost i muzikologija / 641

2. 3. Gostuški o muzikološkoj interdisciplinarnosti / 643

2. 4. Model muzikološke interdisciplinarnosti / 647

3. Postavka i razvoj muzikologije u Srbiji / 653

3. 1. Adlerovski model muzikologije / 653

3. 2. Muzikologija u Srbiji / 654

4. Mesto Gostušskog u srpskoj nauci o umetnosti / 659

4. 1. Vreme umetnosti / 661

4. 1. 1. Teza / teorema / 662

4. 1. 2. Argumentacija – Deo prvi / 664

4. 1. 3. Argumentacija – Deo drugi / 670

4. 1. 4. Komparativna estetika, muzikološki rezultat? / 674

4. 2. Trodimenzionalnost poetskog izraza / 676

4. 3. Realnost, muzika, jezik / 679

4. 3. 1. Teza / teorema / 680

4. 3. 2. Argumentacija / 681

4. 3. 3. Holografija – umetnost – muzika / 684

4. 3. 4. Predlog teorije / interdisciplinarnost / 687

5. Vreme nauke i umetnosti / 689

6. Prilog / 694

7. Literatura / 697

Indeks imena / 702

Summary / 707

Beleška o autorki/Note on the author / 709

Reč autorke

Monografska publikacija *Nauka kao umetnost – interdisciplinarnost u naučnim radovima Dragutina Gostuškog* nastala je na osnovu master rada koji je pisan pod mentorstvom prof. dr Vesne Mikić tokom akademske 2014/2015. godine i odbranjen 22. septembra 2015. godine pred komisijom koju su činili red. prof. dr Mirjana Veselinović-Hofman (predsednica komisije), red. prof. dr Miško Šuvaković i red. prof. dr Vesna Mikić (mentorka).

Imajući u vidu uticaj Dragutina Gostuškog na muzikološku misao u Srbiji, dalekosežnost njegovih ideja i istančano umeće pisanja, posebno me raduje kada mogu da kažem da je ovaj master rad prva monografska studija koja se bavi naučnim opusom naučnika, mislioca, kritičara i figure javnog života koja je umnogome obeležila drugu polovinu 20. veka u srpskom i jugoslovenskom muzičkom životu. Njegov naučni muzikološki opus, iako sažetiji od onog kritičarskog, obeležio je vreme u kom je nastao – njegov naučni *glas*, iako usamljen, bio je prominentniji od svih drugih.

Upravo zbog toga mi je drago što je, u godinama značajnih jubileja kao što su 80 godina Fakulteta muzičke umetnosti (obeleženo 2017. godine) i 70 godina Katedre za muzikologiju i Katedre za etnomuzikologiju, (osnovane kao Odeljenje za istoriju muzike i muzički folklor 1948. godine), doprinos studenata koji su se bavili problematikom u okviru nacionalne i jugoslovenske istorije muzike prepoznat kao važan muzikološko-stvaralački impuls.

Posebno sam zahvalna svojoj mentorki, prof. dr Vesni Mikić na uloženom trudu i vremenu, podršci u svakom stadijumu rada i uvek inspirativnim i podsticajnim diskusijama. Dragocene sugestije i smernice članova komisije, prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman i prof. dr Miška Šuvakovića, doprinele su boljem razumevanju ove problematike i jasnijem uobličavanju teksta.

Naposletku, zahvalnost dugujem urednici edicije *Their Masters' Voice* i ovog izdanja, prof. dr Vesni Mikić, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti, koji su omogućili da se čuju naši muzikološki glasovi.

1. UVOD

Muzikološka delatnost Dragutina Gostuškog (1923–1998), kompozitora i istoričara umetnosti po obrazovanju, predstavlja intrigantno i bogato polje za istraživanje, najpre zbog njegovog delovanja u različitim oblastima predodređenim donekle njegovim obrazovanjem, a najvećim delom radoznalim naučničkim duhom. Ipak, uprkos bogatoj bibliografiji koju je Gostuški za sobom ostavio, srpskoj muzikologiji i danas, gotovo dve decenije nakon njegove smrti, nedostaju ozbiljnija sagledavanja delatnosti jedne od najaktivnijih ličnosti u srpskoj i jugoslovenskoj muzikologiji i muzičkoj kritici u drugoj polovini 20. veka.¹ Uzimajući u obzir navedene okolnosti, cilj ove studije je doprinos lociranju pozicije koju je Dragutin Gostuški zauzimao u okvirima srpske muzičke nauke.

Nakon Drugog svetskog rata, u vreme kada srpska muzikologija dobija svoje temelje u vidu institucionalnih okvira Odseka za istoriju muzike i muzički folklor Muzičke akademije u Beogradu (osnovanog 1948. godine) i Muzikološkog instituta SANU (osnovanog, takođe, 1948. godine), Gostuški se, početkom šeste decenije, pojavljuje na muzičkoj sceni najpre kao kompozitor.² Međutim, u isto vreme on započinje i svoj naučni rad utemeljen na nekoliko srodnih disciplina, u kome se bavi različitim pitanjima koja se, pre svega, tiču muzičke umetnosti i estetike. Takođe, tih godina će se Dragutin Gostuški beogradskoj javnosti predstaviti i kao muzički kritičar, a muzička kritika će i ostati jedno od najvažnijih polja njegovog delovanja.³

¹ O Dragutinu Gostuškom i njegovim napisima u poslednjih nekoliko godina pisale su Katarina Tomašević u nekoliko navrata (vidi u spisku literature) i Roksanda Pejović u monografiji o Gostuškom i Pavlu Stefanoviću (*Музичари-писци у београдском музичком животу друге половине 20. века – Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгутин Гостушки*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2012).

² Gostuški je bio prvi mladi kompozitor koji je priredio samostalno autorsko veče na Kolarčevom narodnom univerzitetu 12.11.1953. godine. Upor. Катарина Томашевић, „Драгутин Гостушки (1923–1998)“, *Нови звук*, бр. 13, 1999, 125–131.

³ Katarina Tomašević navodi da je Gostuški tekstove najpre objavljivao u listovima kao što su *Republika*, *Borba*, *Politika* i *NIN*, zatim, da je vodio rubriku muzičke kritike u *Borbi* u dva navrata (1957–1960; 1967–1970), a početkom sedamdesetih godina je postao i stalni saradnik *NIN*-a. Gostuški je za novine napisao oko 400 (objavljenih) tekstova o aktuelnim muzičkim, likovnim i pozorišnim događajima, kao i o umetničko-teorijskim i estetičkim temama. Prema: Катарина Томашевић, „др Драгутин Гостушки“, *Музикологија*, бр. 10, 2010, 211–222, 212.

Iako po obrazovanju nije bio muzikolog, Gostuški je veći deo svog radnog veka posvetio muzičkoj nauci, estetici, teoriji i filozofiji umetnosti, kao i muzičkoj kritici. Već 1952. godine Petar Konjović, kompozitor, osnivač i prvi direktor Muzikološkog instituta, predložio je Gostuškog za saradnika Instituta. Sedamdesetih godina prošlog veka Gostuški je obavljao funkciju direktora Instituta, nasledivši na tom mestu muzikološkinju Stanu Đurić-Klajn.⁴ Takođe, nastavio je da se bavi kritikom i učestvuje u javnom životu.⁵

Početak šezdesetih godina prošlog veka Gostuški prestaje da komponuje i potpuno se okreće naučnom radu i kritičkoj delatnosti u prestižnim dnevnim listovima i časopisima (*Borba, Politika, NIN, Književne novine, Zvuk, Danas, Kultura* i drugi). Budući da je kao muzički kritičar oštro iznosio svoje stavove o savremenoj muzici, Katarina Tomašević pretpostavlja da je jedan od razloga za napuštanje kompozitorskog poziva bila upravo ta „dvostruka pozicija kompozitora i kritičara“, koja bi ga u budućnosti odvela u kontradikciju mišljenja kao autora koji stvara uslovljen svojom unutrašnjom poetikom i kao muzičkog pisca koji žustro brani svoje stavove o savremenoj umetnosti i kulturi.⁶ Napisima Dragutina Gostuškog bavila se i Roksanda Pejović, opisujući njegove eseje i kritike kao tekstove koji su „služili muzici i esteticima“ a usput poprimali razne 'oblike', „od humoreski i kozerija pred imaginarnim auditorijumom, do intimnih ispovesti“.⁷ Sa druge strane, prema njenom mišljenju, njegova naučna istraživanja su rezultat komparativnog proučavanja nauke i umetnosti, gde se Gostuški koristio metodama i znanjima istorije umetnosti i muzike, estetike, filozofije i teorije umetnosti. Bibliografija radova Dragutina Gostuškog broji nekoliko stotina jedinica, među kojima su brojni naučno-teorijski radovi, muzičke i druge kritike, rukopisi, prepiske, separati, isecci iz štampe, pisma-pozivnice za Razgovore o nauci i umetnosti, itd.

⁴ Podaci o godinama razlikuju se na nekoliko mesta. Na sajtu Muzikološkog instituta možemo videti godine 1974–1979. (na spisku direktora Instituta) i 1974–1978. (u biografiji). Upor.:

<http://www.music.sanu.ac.rs/>

Sa druge strane, Sonja Marinković kao godine koje je Gostuški proveo na funkciji direktora navodi 1975–1979. Upor.: Соња Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 64.

⁵ Između ostalog, Gostuški je 1987. godine bio autor i voditelj serije televizijskih emisija *Rađanje srpske kulture*, čiji je urednik bila Snežana Nikolajević.

⁶ Катарина Томашевић, нав. дело, 126.

⁷ Роксанда Пејовић, *Комплексно посматрање музике...*, нав. дело, 105.

Predmet mog interesovanja i tema ove studije jesu naučni doprinosi Dragutina Gostuškog u sedmoj i osmoj deceniji 20. veka. Zajednička karakteristika ovih radova (ali i Gostuškovog naučnog i esejističkog jezika uopšte) jeste svojevrsni interdisciplinarni pristup koji omogućava Gostuškom da se slobodno kreće u različitim naučnim oblastima, da metodologiju i zaključke jedne nauke primeni na drugu blisku nauku i da na taj način, postavljajući „originalne i smele“ hipoteze i zaključke, ostvari u godinama objavljivanja ovih naučno-teorijskih radova i osnovni kriterijum naučne aktuelnosti.⁸

Postavljajući pitanje prirode interdisciplinarnosti u naučnim napisima Dragutina Gostuškog, okrećem se i problematici interdisciplinarnosti muzikologije na prelasku iz modernističkog u postmodernistički način mišljenja nauke i u periodu neposredno pre njega. Razmatrajući interdisciplinarnost u nauci uopšte, osloniću se na istraživanja i određenje interdisciplinarnih studija kakvo su postavili Alen Repko (Allen F. Repko) i Rik Šostak (Rick Szostak). Kako bi se sagledao interdisciplinarni pristup odabranih tekstova Gostuškog predviđen je model muzikološke interdisciplinarnosti koji je postavila Mirjana Veselinović-Hofman.⁹

Pre svega, u razmatranje je uzeta doktorska disertacija *Vreme umetnosti. Prilog zasnovanju jedne opšte nauke o oblicima*, odbranjena na Filozofskom fakultetu 1965, a objavljena 1968. godine, u kojoj se Gostuški, kao i u nekim dotadašnjim studijama,¹⁰ bavio pitanjima evolucije umetnosti, smene stilskih epoha, simetrijom prostora i vremena, i muzičkim ritmom u psihološkom, istorijskom i morfološkom aspektu. U određenoj meri, doktorska disertacija obuhvata i ranije objavljene tekstove i razmatranja, te će u ovom istraživanju biti korišćena kao reprezent ideja koje je Dragutin Gostuški razradio tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka. Dalje,

⁸ Upor.: Катари́на Томашевић, nav. delo, 129.

⁹ Tekstovi Mirjane Veselinović-Hofman u kojima se autorka bavi ovim interdisciplinarnim modelom jesu „Контекстуалност музикологије“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук*, специјално издање, 1998, 13–20, и „Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic“ у: Schüler, Nico (Ed.), *On Methods of Music Theory and (Ethno)Musicology: From Interdisciplinary Research to Teaching*, Frankfurt, New York, 2005, 9–38.

¹⁰ Neke od tih studija su: „Problem vremena i muzike“, *Život*, IX, 11–12, Sarajevo, 1960; „Време, стил и музика (I)“, *Савременик*, VIII, књ. XVI, 12, Београд, 1962, 459–471; „Време, стил и музика (II)“, *Савременик*, IX, књ. XVII, 1, Београд, 196, 67–77, itd. Prema: Катари́на Томашевић, „др Драгутин Гостушки“, nav. delo, 215–218.

Gostuški 1969. godine objavljuje tekst *The Third Dimension of Poetic Language* u kome predstavlja svoj rad u oblasti komparativne estetike, konstatujući analogije između muzike, vizuelnih umetnosti i poezije poredeći harmoniju, perspektivu i rima. Na dva teksta iz 1973. godine, *Realnost, muzika, jezik. Prilog proučavanju problema značenja* (saopšten na Prvoj međunarodnoj konferenciji o muzičkoj semiotici u Beogradu iste godine) i *Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja*, obratiću u svom radu posebnu pažnju zbog problematike koje obrađuju i načina na koji to čine. Naime, tekst *Realnost, muzika, jezik. Prilog proučavanju problema značenja* predstavlja svojevrsan doprinos Dragutina Gostuškog muzičkoj semiotici u ranom periodu razvoja ove discipline. Sagledavajući opravdanost primene lingvističkih metoda na interpretaciju muzike, Gostuški se nadovezuje na neke od svojih razmatranja iz ranijih tekstova, preciznije, iz pomenutog *The Third Dimension of Poetic Language*. Najzad, napisom *Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja*, kako ističe Roksanda Pejović, muzika konačno postaje „centar proučavanja“, a nauka o muzici konačno deluje kao „sintetska nauka koja objedinjuje najširi spektar specijalnih istraživanja“.¹¹

Na neki način, pitanju interdisciplinarnosti u naučnim radovima Gostuškog ću u hronološkom pogledu prići 'od kraja', odnosno, vođena idejom koju je Gostuški jasno artikulisao u poslednjem od napisa koje uzimam u razmatranje (*Muzičke nauke...*). S obzirom na to da je „individualna i snažna ličnost“¹² Dragutina Gostuškog ostavila značajan trag u nauci i muzičkoj kritici i da su njegovi naučno-teorijski radovi u periodu objavljivanja imali naučnu aktuelnost, te da su u godinama koje su usledile neke njegove ideje o interdisciplinarnosti muzičke nauke imale uticaj na muzikološke interpretacije i razmišljanja, pokušaću da sagledam jedan istorijski važan period srpske muzikologije na osnovu delatnosti jednog od njegovih istaknutih aktera, a kroz prizmu muzikološke interdisciplinarnosti.

¹¹ Роксанда Пејовић, нав. дело, 129.

¹² Isto, 105.

2. INTERDISCIPLINARNOST – PROSTOR 'IZMEĐU'

2. 1. Interdisciplinarnost

Veliki broj savremenih naučnika obraća se konceptu interdisciplinarnosti. Pokušaji da se interdisciplinarnost precizno definiše predstavljaju spektar različitih viđenja naučnika koji dolaze čak i iz vrlo udaljenih disciplina. Samim tim, ovaj koncept istovremeno nudi suptilnije ili drastičnije razlike pri njegovom čitanju i praktikovanju.

Prefiks *inter* ukazuje na nekolicinu važnih aspekata; on označava prostor *između, među, usred/u sredini*. U slučaju interdisciplinarnosti, ovaj prefiks ukazuje na prostor između različitih naučnih disciplina. Prefiks može da se odnosi na (1) prostor između disciplina koje one u toku istraživanja 'osvajaju' za sebe, (2) proces integracije uvida pojedinačnih disciplina, i (3) rezultat integracije koja konstituiše kognitivni napredak (sveobuhvatno razumevanje/sagledavanje).¹ Da bi se opisao interdisciplinarni rad uopšte, često se koriste sintagme kao što su 'prevazilaženje granica', 'građenje mostova', 'mapiranje' i 'bilingvalnost', u smislu vladanja sa (najmanje) dva kompletna jezika, odnosno, vičnosti i uspešnosti u (najmanje) dve discipline koje se koriste u interdisciplinarnom procesu.² Međutim, discipline nisu u glavnom fokusu naučnika koji se odlučuje za interdisciplinarni pristup. U fokusu je upravo objekt koji se izučava, a discipline su „samo sredstva kojima se stiže do cilja“.³

Pored interdisciplinarnosti, moderna nauka iznedrila je pristupe kao što su *multidisciplinarnost* i *transdisciplinarnost*, koji imaju izvesne sličnosti, ali i određene karakteristike koje ih razlikuju u odnosu na interdisciplinarnu praksu.⁴ Osnovna

¹ Upor. Allen F. Repko, *Interdisciplinary Research: Process and Theory*, Thousand Oaks CA, Sage Publications, 2008, 6.

² Upor. isto.

³ Isto.

⁴ Multidisciplinarnost bi podrazumevala istovremeno postojanje različitih znanja i argumentacija u neposrednoj blizini; ovaj koncept često se opisuje kao aditivni proces u kome se udružuju različite discipline, nekada i samo 'na papiru'. Dakle, jedna naučna teza istražuje se iz ugla različitih disciplina, ali bez tendencija da se njihovi uvidi integrišu – dominira ona metodologija koja potiče iz primarne discipline samog naučnika. Sa druge strane, transdisciplinarnost računa sa onim što se u isto vreme dešava u prostoru *između, preko, i izvan* disciplina sa ciljevima razumevanja sveta u kome je ujedinjenje sveukupnog znanja jedan od imperativa i rešavanja 'mega' i složenih problema integrisanjem disciplinarnih i vandisciplinarnih pogleda na osnovi jedne teorije koja sve to uokviruje.

karakteristika interdisciplinarnosti ogleda se u izučavanju kompleksnih problema oslanjanjem na uvide različitih disciplina i integrisanju tih uvida u jednu celinu. Pri tome ne dolazi do favorizovanja metodologije ili teorije specifične za neku od disciplina, što dalje vodi do zaključka da interdisciplinarnost predstavlja onu vrstu integracije znanja iz pojedinačnih disciplina u kojoj se stvara nova sinteza znanja.⁵

Interdisciplinarnost se može opisati na dva načina – (1) kao proces u koji su integrisani elementi različitih disciplina čije su granice tom prilikom pređene, ali bez namere da se one na bilo koji način dovedu u pitanje i (2) kao proces u kome se, sa kritičke pozicije, ispituju granice disciplina koje su uključene u istraživanje (na taj način interdisciplinarnost se približava ideji transdisciplinarnosti).⁶ Interdisciplinarnost se takođe može sagledati i kao *instrumentalna* ili *kognitivna*, u zavisnosti od strategija za potraživanje znanja. Instrumentalna interdisciplinarnost koristi se pri rešavanju nekog problema – kao „primenjena nauka“ ili, pak, „multidisciplinarnost“, a kognitivna rešava pitanja osnovnog razumevanja, te se zbog toga o njoj često govori kao o obliku „inter-“ ili „transdisciplinarnosti“.⁷

Takođe, kao i u dosadašnjem toku teksta, pri opisu interdisciplinarnog rada često se sreće pojam *integracije*. Integracija, u ovom kontekstu, jeste proces tokom koga ideje, činjenice, metode, instrumenti, koncepti i teorije dveju ili više disciplina dolaze u sintezu ili se mešaju. Rezultat integracije je „nešto potpuno novo, osobeno, nalazi se izvan granica disciplina i stoga je *dodatak znanju*“.⁸ Takođe, rezultat podrazumeva i *interdisciplinarno razumevanje* problematike koja se proučava, a koje se u daljim istraživanjima može koristiti za formulisanje novih teorija i pitanja, kao i za nove zaključke i trasiranje novih naučnih puteva. Alen Repko ističe da je moguće uočiti da određeni broj naučnika zastupa stav da integracija nije neophodan (ili je čak nepoželjan) proces u interdisciplinarnom radu – za njih interdisciplinarnost

U odnosu na multidisciplinarnost i interdisciplinarnost, transdisciplinarnost je koncept više kritičkog usmerenja, koji zahteva ispitivanje disciplinarnih perspektiva i teži ka proizvodnji znanja izvan disciplinarnog razmišljanja. Prema: Tijana Popović Mladjenović, Blanka Bogunović and Ivana Perković, *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*, Belgrade, Faculty of Music, University of Arts in Begrade, 2014, 9.

⁵ Upor.: Isto, 10.

⁶ Upor.: Isto.

⁷ Isto, prema: Griffin, G., Medhurst, P. And Green, T. *Interdisciplinarity in Interdisciplinary Research Programmes in the UK*, Hull, The University of Hull, 2006.

⁸ Allen F. Repko, nav delo, 6.

predstavlja „bilo kakav oblik dijaloga između dveju ili više disciplina“.⁹ Neki od njih koriste termine *integracija*, *interdisciplinarnost* i *timski rad* kao sinonime za međudisciplinarnu komunikaciju tokom istraživanja. Repko je načinio podelu prema kojoj naučnike koji zastupaju ovaj stav u manjoj ili većoj meri naziva *generalistima*. Sa druge strane nalazi se kategorija *integracionista*, u koju spadaju naučnici posvećeni razvijanju i objašnjavanju teorijski zasnovanog interdisciplinarnog procesa.¹⁰ Integracionisti Džuli Tompson Klajn (Julie Thompson Klein) i Vilijam Njuvel (William H. Newell) definišu interdisciplinarnost kao „proces odgovaranja na pitanje, rešavanja problema ili sagledavanje teme koja je preširoka ili previše kompleksna da bi se adekvatno sagledala iz jedne discipline ili profesije, koji, oslanjajući se na perspektive različitih disciplina i vršeći integraciju njihovih uvida, produkuje polje za sveobuhvatnije sagledavanje“.¹¹ Dakle, interdisciplinarno istraživanje podrazumeva integraciju informacija, činjenica, instrumenata, perspektiva, koncepata i/ili teorija dve ili više disciplina specijalizovanog znanja kako bi se unapredilo razumevanje određene problematike ili rešio problem čiji je domet izvan polja jedne discipline.¹²

Repko takođe uočava razliku između nauke/disciplina i interdisciplinarnih studija. Ovaj autor smatra da je prikladnije koristiti termin *studija* za interdisciplinarno istraživanje zato što se ono ne odnosi na univerzalno, jedinstveno znanje, kao što to čini, na primer, nauka kao što je fizika, nego se, putem integracije, oslanja na postojeća disciplinarna znanja. Dalje, u interdisciplinarnim studijama naučnik prati proces istraživanja svojstven ovakvom usmerenju, ali ne preza od pozajmljivanja metoda iz drugih disciplina ukoliko je to u skladu sa njegovim radom. Cilj proizvodjenja novog znanja svojstven je i samostalnim disciplinama i interdisciplinarnim studijama, međutim, potonje do novog znanja dolaze upravo procesom integracije elemenata iz različitih disciplina. Rik Šostak, razmatrajući

⁹ Allen F. Repko, *Integrating Interdisciplinarity: How the Theories of Common Ground and Cognitive Interdisciplinarity Are Informing the Debate on Interdisciplinary Integration*, Issues in Integrative Studies, Vol. 25, 2007, 1-31, 2. https://www.oakland.edu/upload/docs/AIS/Issues%20in%20Interdisciplinary%20Studies/2007%20Volume%2025/03_Vol_25_Integrating_Interdisciplinarity_How_the_Theories_of_Common_Ground_and_Cognitive_Interdisciplinarity_Are_Informing_the_Debate_on_Interdisciplinary_Integration.pdf

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto, 2-3.

¹² Isto, 3.

proces interdisciplinarnog istraživanja, postavlja nekoliko pitanja koja se odnose na izvodljivost, fleksibilnost i samu potrebu za takvim procesom: da li struktura koja je inherentna u takvom procesu ometa naučnika u pokušaju da sledi svoju radoznalost?; da li jedno interdisciplinarno istraživanje treba da oponaša disciplinarni proces rada?; da li je interdisciplinarno istraživanje revolucionarno?; i, praktičnije, da li bi postojanje univerzalnog interdisciplinarnog istraživačkog procesa poboljšalo kvalitet interdisciplinarnih traganja uopšte?¹³

U poslednjih nekoliko decenija, granice između disciplina i interdisciplinarnosti počele su da blede. Naučnici su 'presudili' u korist interdisciplinarnog pristupa – ova nova polja, inter/među polja, koja prevazilaze disciplinarne granice, podrazumevaju raznovrsne oblike saradnje, od neformalnih grupa naučnika pa do zvaničnih istraživačkih i pedagoških zajednica. Interdiscipline se od disciplina razlikuju po poreklu, karakteru, statusu i nivou razvoja.¹⁴

Naime, u okviru jedne discipline naučnik je obavezan nekim elementima – određenim fondom tema, određenim brojem teorija i metoda koji su na te teme primenljivi (takođe i određenim fondom pretpostavki na koji način bi te teorije i metode trebalo primeniti), određenim fondom epistemoloških pretpostavki koje se odnose na to šta i u kolikoj meri može biti poznato i istraženo, a često i određenim etičkim pretpostavkama šta je „dobro“ i u kojoj meri se uklapa u određene ideološke postavke discipline.¹⁵ Od naučnika koji se određenom temom bave u okviru jedne discipline se ne očekuje da posebno opravdavaju predmet svog istraživanja, kao ni primenjene teorije i metode, upravo zato što su ti elementi unapred pretpostavljeni i institucionalno opravdani. Šostak smatra da 'disciplinarni' naučnici, koristeći jednu teoriju ili metod, obavezno ignorišu konkurentne metodologije i teorije, kao i povezane fenomene koji mogu na neki način da ugroze njihove pretpostavke ili osvetle neki deo problematike kojom oni nisu nameravali da se bave.¹⁶ Sa druge strane, interdisciplinarnost pruža naučniku mogućnost slobode (ali ga ujedno i

¹³ Rick Szostak, "The Interdisciplinary Research Process" in: Allen F. Repko, William H. Newell, & Rick Szostak, (Eds), *Case Studies in Interdisciplinary Research*, Thousand Oaks CA, Sage Publications, 2011, 4.

¹⁴ Tijana Popović Mladjenović, Blanka Bogunović and Ivana Perković, nav. delo, 11.

¹⁵ Upor.: Rick Szostak, nav. delo, 4.

¹⁶ Isto.

obavezuje) da primeni bilo koju teoriju ili metodologiju na predmet koji, po proceni naučnika, zahteva takav vid ispitivanja. Iz tog razloga brojni istraživači koji primenjuju interdisciplinarne vidove naučnog rada smatraju da bi iznalaženje univerzalnog modela interdisciplinarnog istraživanja ograničilo slobodu koju ono po sebi podrazumeva, a kao takvo je neophodan „protivotrov“ disciplinarnim istraživanjima.¹⁷

2.2. Interdisciplinarnost i muzikologija

Ne postoji opšta saglasnost oko pitanja predmeta, tema, teorija i metoda istraživanja koji su odlika muzikologije kao naučne discipline. Sonja Marinković izdvaja dva osnovna tipa definicija muzikologije – određenje prema *Grouva* i, sa druge strane, prema Hansu Tišleru (Hans Tischler). Naime, prema definiciji iz *Grouva*, muzikologija podrazumeva „naučno istraživanje muzike“, dok je Tišler muzikologiju definisao kao „saznanje o muzici“.¹⁸ Pored ovih, Sonja Marinković izdvaja još dve definicije koje se mogu shvatiti kao njihova razrada. Prva od njih jeste definicija koju je usvojilo Američko muzikološko društvo gde se muzikologija određuje kao „naučna oblast koja za predmet istraživanja ima muzičku umetnost kao fizički, psihološki, estetički i kulturni fenomen“.¹⁹ Lojd Hiberd (Lloyd Hibberd), sa druge strane, definiše ovu disciplinu kao naučno istraživanje predmeta razmatranih iz muzičkog aspekta koje u značajnoj meri obuhvata zbir svega što je o muzikologiji poznato.²⁰ Izdvojene definicije, kao i mnoge koje su njima srodne, predstavljaju deo brojnih pokušaja određivanja muzikologije i, kao takve, one reprezentuju dva aspekta razmatranja muzikologije. Naime, prva linija definicija posmatra muzikologiju kao naučnu disciplinu prema metodu istraživanja, a druga prema predmetu koji se proučava. Ova dva aspekta, međutim, ne moraju međusobno da se isključuju, a, prema mišljenju Vinsenta Daklsa (Vincent Ducles), treći ugao gledanja treba da se zasniva ne na pručavanju muzike, nego na Čoveka, tj.

¹⁷ Isto.

¹⁸ Prema: Соња Маринковић, *Методологија...* нав. дело, 22.

¹⁹ Isto.

²⁰ Isto.

da se težište pomeri sa dela na stvaraoca ili primaoca.²¹ U sovjetskoj *Muzičkoj enciklopediji* muzikologija je definisana kao humanistička ili društvena nauka koju čini niz subdisciplina, a koja „izučava muziku kao osobeni vid umetničke spoznaje sveta i njenu konkretnu društveno-istorijsku uslovljenost“.²² Takođe, prema ovoj definiciji, muzikologija proučava muziku u odnosu prema drugim oblastima umetničke delatnosti i prema duhovnoj kulturi društva u celini. Stoga, muzikologija ima u vidu kontekst u kome nastaje muzika koju ona proučava, te smatra da ta muzika na svojevrsan način odražava stvarnost.²³

Savremene definicije muzikologije uglavnom ukazuju na njenu interdisciplinarnu osnovu, a kao ključna disciplina se izdvaja istorija muzike. Ona se definiše kao samostalna naučna oblast koja „kritički proučava izvore, tumači i razjašnjava funkcionisanje istorije, sjedinjuje istorijska istraživanja sa teorijom muzike“,²⁴ pri tome podrazumevajući i poznavanje i pomoć ostalih muzikoloških disciplina kao što su analiza, akustika, organologija, notacija, ikonografija, bibliografija, leksikografija, a takođe se obraća i vanmuzičkim disciplinama kao što su opšta istorija i istorija umetnosti i književnosti, filozofija, estetika, psihologija, arheologija, sociologija, socijalna psihologija i druge.²⁵

Muzikologija, dakle, jeste disciplina čije su granice otvorene i propustljive za druge naučne discipline. Interdisciplinarna postavka nesumnjivo omogućava šire kreativne zamahe naučnika, bez obzira na to da li je objekat istraživanja muzičko delo u svojoj istorijskoj ili formalnoj perspektivi, umetnik ili neki drugi aspekt delatnosti muzičara, kompozitora ili muzičkih naučnika. Mirjana Veselinović-Hofman ističe da se komunikacija između muzikologije i drugih disciplina odvija „dvosmerno“, tako da svaka od nauka ili disciplina uključenih u interdisciplinarni proces daju svoj doprinos temama, metodima i uglu posmatranja, te na taj način šire polje koje je obuhvaćeno istraživanjem. To dalje uzrokuje nastanak brojnih novih 'međudisciplina' sa različitim 'akcentuacijama'. Ukoliko je, pri tom, muzikologija ona disciplina čiji metodi i teorije preovlađuju, možemo reći da se interferencija

²¹ Isto, 22-23.

²² Isto, 22.

²³ Isto, 22.

²⁴ Isto, 23.

²⁵ Isto.

primarno odvija na području muzikologije.²⁶ U zavisnosti od predmeta istraživanja i ličnih afiniteta naučnika, korišćene discipline usitnjavaće se do određenog stadijuma u kome je gotovo bespredmetno njihovo razdvajanje (barem kada je reč o muzikologiji).²⁷

2.3. Gostuški o muzikološkoj interdisciplinarnosti

U tekstu *Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja* (1973) Gostuški je takođe ukazao na interdisciplinarnost koja stoji u osnovi muzikologije. Naime, sagledavajući ukratko istorijat i poreklo discipline, Gostuški se osvrće na postavku kakvu je 1885. godine formulisao Guido Adler (Guido Adler), koja ću razmotriti kasnije u ovoj studiji. Posao istoričara, smatra on, postaje mnogo „suptilniji i širi“ ukoliko se biografskim podacima, statistikama i hronikama dodaju znanja iz oblasti teorije, estetike, psihologije, sociologije, pa i mnogih drugih oblasti. Iz takvog shvatanja proizlazi definicija da je „muzikologija, nezavisno od svoje specifičnosti, (...) sintetična nauka koja objedinjava najširi spektar specijalnih istraživanja da bi pribavila potrebne argumente za svoje generalne zaključke“.²⁸

Pod pretpostavkom da u ovakvom tipu istraživanja nijedna nauka ne ostaje u 'čistom' stanju, kao i da su prožimanja i između najudaljenijih disciplina moguća (fizika i sociologija, matematika i estetika, astronomija i sociologija), pa čak stalna i neizbežna, Gostuški u ovoj studiji ispituje kompetencije muzikologije u dvema osnovnim grupama nauka – prirodno-matematičkim i društvenim, odnosno, humanističkim.

Polazeći od veze muzike sa fizikom i matematikom, Gostuški je najpre postavio neke od osnovnih tačaka istorijskog pregleda razvoja akustike, te i muzičke akustike kao samostalne discipline. Posmatranje umetnosti kroz prizmu egzaktnih nauka (fizika, matematika, teorija o proporcijama, itd) odlika je antičkih, srednjevekovnih i renesansnih kultura, koje u svakom slučaju daje podlogu

²⁶ Tako dolazi do interferencije između muzikologije i brojnih drugih disciplina – biologije, zoologije, neurologije, neuropsihologije, kognitivnih nauka, geografije, teologije, informatike i drugih. Prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 46.

²⁷ Упор.: исто, 47.

²⁸ Драгутин Гостушки, „Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања“, *Српска музика кроз векове*, Београд, Галерија САНУ, књ. 22, 1973, 9–61, 12.

izučavanju (psiho)akustičkih osobina muzike kroz istoriju, pa i u 20. veku. Dalje, ispitujući istoriju disciplina koje su se bavile muzikom u nekom njenom obliku, još u istoriji antičke Grčke i nadalje, nailazi se na postavku da su matematički zakoni u osnovi svakog stvaralačkog akta. Brojevi i proporcije se pritom ne odnose samo na tonove i njihove karakteristike, nego i na čitavu praksu italijanskih graditelja gudačkih instrumenata u 17. i 18. veku. Na tom mestu, Gostuški je podvukao značaj primenjene fizike i matematike u svakom istorijskom razdoblju pri izradi muzičkih instrumenata – od primitivnih naprava, pa sve do instrumenata korišćenih u savremenoj elektronskoj muzici. Fizičko-matematički principi leže i u osnovi dodekafonske tehnike Šenberga (Arnold Schönberg), četvrttonskoj muzici Aloisa Habe (Alois Hába), pa i u muzici „profesionalnog arhitekta i muzičkog diletanta“, Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis).²⁹ Savremeni kompozitori i muzikolozi su, stoga, sve više vezani za pitanja fizike i matematike i od muzikologa se, posledično, očekuje kompetencija na ovim poljima kako bi išli 'u korak' sa razvojem umetnosti u kojoj se stvaraoci sve češće obraćaju principima ovih prirodnih nauka, smatra Gostuški.

Nakon matematike i fizike, muzika i muzikologija dovode se u vezu sa fiziologijom i medicinom, ili, rečju, „psihofiziologijom“.³⁰ Donekle povezana sa fizikom i akustikom, fiziologija se pokazuje kao značajna u ispitivanju funkcija čulnih aparata i nervnog sistema, kako bi se utvrdio način percepcije zvučnih stimulacija. Gostuški navodi značajna istraživanja na ovom polju koja uključuju studije o fizikalnim uslovima harmonije, muzičkoj temperaturi, fizikalnim aspektima konsonantnih i disonantnih tonova, itd. Sa druge strane, korišćenje muzike u medicinske i terapijske svrhe ima svoje korene još u primitivnim zajednicama, gde su muzika, medicina i magija činile jedinstvo. Gostuški, pored isticanja procvata ove grane psihoterapije u 20. veku, pruža i istorijski pregled razvoja muzikoterapije kroz različite istorijske kontekste. Zaključujući, on konstatuje da muzika predstavlja potencijal koji može poslužiti u svrhe terapijskog lečenja (što najpre i sa većom sigurnošću mogu da uvide stručnjaci medicine, a ne muzičari i muzikolozi), te da

²⁹ Isto, 22.

³⁰ Isto.

savremena umetnost i muzika ne pružaju dovoljno emocionalnog kvaliteta kako bi se mogli primeniti u psihoterapiji.

Na metodološki sličan način Gostuški je ispitao udeo muzike u humanističkim disciplinama – psihologiji i jeziku, filozofiji i estetici, etnologiji i sociologiji. Kompetencije nekih od ovih disciplina, poput, na primer, filozofije i psihologije, nekada su tako tesno isprepletene kada je reč o muzici, da je teško odrediti jasnu granicu između njih. Naravno, to je i logično, budući da je „muzika stimulatorni sistem izvesnih šema psihičkog ponašanja i da je sva intelektualna potencija uložena u istraživanja na prividno nesrodnim, naučnim područjima, imala sasvim celishodnu težnju da se (...) što bolje potčini zahtevima duhovne konstitucije čoveka“.³¹ Dakle, ta „prividno nesrodna“ područja ujedinjena su u (interdisciplinarnom) nastojanju da sagledaju muziku i njeno delovanje na čoveka. Polje na kom se susreću muzika i jezik, tačnije, muzika i poezija, jedna je od oblasti kojom se Gostuški bavio u svojim naučnim radovima. I u ovoj studiji on je ukazao na neke od ključnih tačaka istorije međusobnog odnosa muzike i jezika, sa posebnim osvrtom na pojavu lingvistike kao autonomne nauke u 19. veku. Tokom 20. veka, počevši sa pojavom strukturalističkog pokreta, došlo je do približavanja lingvistike i muzikologije u cilju proučavanja muzike. Šezdesete i sedamdesete godine 20. veka obeležila je i pojava muzičke semiologije, kao krajnje konsekvence saradnje lingvistike i muzikologije. Gostuški u ovoj studiji ističe da je muzička semiologija još uvek u „stadijumu programiranja“, kao i da je „izvesna konfuzija u pristupu, metodu i zaključcima za sada dosta primetna“.³²

Razmatrajući vezu filozofije i estetike sa muzikom, Dragutin Gostuški ističe da je sasvim prirodno i logično da je u različitim istorijskim periodima muzika bila jedna od glavnih tema filozofskih razmišljanja i diskusija. Kao što je slučaj i sa ostalim naučnim disciplinama sagledavanim u ovom tekstu, Gostuški je sa kritičkim stavom odredio ključna mesta u istoriji razvoja i ovih dveju disciplina. Posebna pažnja posvećena je komparativnoj estetici i njenim stručnjacima i dostignućima,

³¹ Isto, 32.

³² Isto, 36.

među koje je Gostuški, pored Šelinga (Schelling), Šilera (Schueller), Saksa (Sachs), i drugih, svrstao i svoj lični doprinos ovom polju, svoju knjigu *Vreme umetnosti*.

Poslednje dve humanističke discipline razmatrane u ovom tekstu jesu etnomuzikologija i sociologija, discipline koje daju doprinose izučavanju muzike u određenom društvenom kontekstu. Pritom, etnomuzikologija kao mlada disciplina širi vidike muzičke nauke u pravcu muzičkog folkloru i istorije muzičkih instrumenata, muzičke tradicije svih naroda sveta uopšte. Sa druge strane, sociologija muzike izučava spoljne, vanestetske sadržaje koji utiču na formiranje fizionomije umetnosti i muzike (u tehničkom, pa i stilskom pogledu). Problemi kojima se ova, takođe mlada, disciplina bavi nisu novi, ali ih je trebalo otkriti, sistematizovati i aktuelizovati. „Muzički sociolog“ ima dva ugla gledanja – prvi je istoriografski, kada se analizirajući jedan muzički stil interpretira jedno društvo; drugi, podrazumeva analizu društvene situacije koja utiče na stvaraoaca i njegov rad, kao i na muzički život uopšte.³³ Gostuški kao neke od najboljih primera zavisnosti muzike od činjenica socijalnog reda navodi kinesku, japansku, indijsku, pa i evropsku muziku srednjeg veka, a kroz te primere pokazuje da postavka prema kojoj ljudi stvaraju samo u direktno određenim uslovima predodređenim tradicijom važi i za sociologiju muzike.³⁴

Zaključujući, Gostuški je konstatovao da je, pored tada (pa i sada) savremenih trendova u nauci uopšte, muzikologija zaista pruža dobre metode i primer efikasnosti povezivanja različitih oblasti upravo zato što jeste *multidisciplinarna nauka* (istakla B. R).

Dakle, možemo da konstatujemo da Gostuški sagledava interdisciplinarnost kao proces u kome se integrišu znanja dveju ili više disciplina, a za primer uzima muzikologiju. Takođe, može se reći da je on interdisciplinarnom metodologijom sagledao na koje je sve načine muzika bila izučavana i kojim je sve naukama bila predmet istraživanja kroz istoriju nauke i umetnosti. Kako ćemo uočiti u daljem tekstu, Gostuški u svojim studijama prednost daje muzici, kao što je to u ovoj studiji slučaj sa muzikologijom, smatrajući da potonja pruža dobar primer integracije

³³ Isto, 48.

³⁴ Isto, 49.

znanja u svojoj osnovi. Takva percepcija muzikološke interdisciplinarnosti slaže se sa našom postavkom da je muzikologija disciplina koja je otvorena ka drugim naukama u cilju što preciznijeg sagledavanja svog objekta.

Ukoliko muzikologiju postavimo kao polaznu disciplinu, te od interdisciplinarnog istraživanja očekujemo prevashodno muzikološki rezultat, potreban nam je sistem kako bismo mogli da razlikujemo vrste postavke i izrade muzikoloških tekstova te vrste. Model muzikološke interdisciplinarnosti koji je postavila Mirjana Veselinović-Hofman, a koji ću predstaviti u narednom segmentu teksta, poslužiće, kako je u Uvodu i rečeno, kao instrument za ispitivanje interdisciplinarnog pristupa u tekstovima Dragutina Gostuškog.

2.4. Model muzikološke interdisciplinarnosti

Mirjana Veselinović-Hofman je, u tekstovima *Kontekstualnost muzikologije* i, opširnije, *Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic*,³⁵ postavila svojevrsan model muzikološke interdisciplinarnosti sa ciljem sagledavanja mogućih tipova interdisciplinarnosti u muzikološkom tekstu. Tačnije, model predstavlja instrument istraživanja vidova međusobnih odnosa muzikologije i drugih nauka pri izradi jednog u biti muzikološkog teksta. Veselinović-Hofman smatra da je 'metamuzikološko' pitanje saradnje muzikologije i drugih disciplina aktuelnije od „registrovanja umnoženih disciplina u okviru muzikologije, i više-manje pozitivističkih napora da se one definišu i objasne“.³⁶

U studiji *Musicology vs. Musicology...* Mirjana Veselinović-Hofman nastojala je da odgovori na pitanja da li je muzikologija sposobna da sama sagleda svoje metode, te da se sama *kritički razmotri*. Ukoliko jeste, piše autorka, postavlja se pitanje da li je takav metod već poznat ili ga je potrebno ustanoviti. Pronalaženje teorijske postavke za analizu muzikološke interdisciplinarnosti predstavlja u ovom svetlu nadgradnju analitičkog aparata i veština, koja nam omogućava „uspešnije fokusiranje naše analitičke pažnje na muzikološke napise, kakvo je već dostignuto u polju čiste

³⁵ Takođe, ovaj model razmatran je i u tekstu „The Ethical Nature of Musicological Fractals“, *Tijdschrift voor Muziektheorie*, Jaargang 7 nummer 3, November 2002, 202–206.

³⁶ Мирјана Веселиновић-Хофман, nav. delo, 47.

muzičke analize“.³⁷ U osnovi ove teorijske postavke nalazi se teza da je proširenje polja medija muzike od sredine pedesetih godina 20. veka, uzrokovano inovativnim kompozicionim tehnikama i rešenjima, generisalo nove umetničke žanrove, te da je takav pristup umetnosti ostavio dubok trag u svesti kako umetnika tako i analitičara, što dalje može da dovede do metodoloških reinterpetacija i u samoj nauci, konkretno u ovom slučaju, muzikologiji.³⁸

Tokom druge polovine sedamdesetih i početkom osamdesetih godina 20. veka, primena proširenih medija u srpskoj umetnosti i muzici dala je brojnije i zrelije rezultate. Ovaj period u srpskoj muzici može da se označi kao period *posle modernosti*,³⁹ odnosno, kao doba u kome postmodernizam već počinje da se razvija, donoseći nove pristupe umetnosti i naukama o umetnostima. Upravo se u takvom okruženju, koje, kako navodi Mirjana Veselinović-Hofman, podstiče i stimuliše proširenje medija, javljaju težnje ka žanrovima *mikstmedija*, *polimedija* i *intermedija*, čije unutrašnje hijerarhijske relacije zavise od odnosa između različitih medija uključenih u realizaciju određenog dela. Ovi žanrovi nastaju na polju avangardnih ideja srpskih umetnika i u najvećem broju slučajeva predstavljaju vrstu proširenja muzičkog medija u polje drugih – verbalnih, vizuelnih, taktilnih i kinetičkih.⁴⁰ Minucioznom analizom „ogromnog broja muzikoloških radova domaćih i inostranih pisaca“, autorka je došla do zaključka da se tipovi odnosa između muzikologije (istorije muzike) i drugih disciplina koje stoje izvan nje zapravo mogu posmatrati i proučavati kao analogni odnosima između različitih umetnosti i medija u okviru navedenih žanrova.⁴¹

³⁷ Mirjana Veselinović-Hofman, *Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic*, nav. delo, 9.

³⁸ Upor.: Isto, 9–10.

³⁹ Mirjana Veselinović-Hofman termin *modernost* u srpskoj posleratnoj muzici tumači u smislu *avangarde*.

⁴⁰ Mirjana Veselinović-Hofman, nav. delo, 10–11.

⁴¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност музикологије“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук*, специјално издање, Београд, Савез организација композитора Југославије – Музички информативни центар – Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 1998, 13–2017.

Žanr *mikstmedija*⁴² specifičan je po relacijama između umetnosti koje kolažno oblikuju dramaturgiju dela, dok jedna ima vodeću ulogu. U toku dela, mikstmedij „računa sa promenljivim hijerarhijskim relacijama između medija odnosnih umetnosti“, a „kompetencije i argumentaciju“ koje su odlika pojedinačnih medija moguće je prepoznati, locirati i identifikovati u bilo kom trenutku izvođenja dela (govorimo o vremenskoj dimenziji dela, budući da razmatramo proširenje medija iz aspekta muzičke umetnosti).⁴³ Prateći postavku mikstmedija u umetnosti, možemo reći da je muzikološki tekst koji je pisan po principu mikstmedijalne celine onaj u kome odnos istorije muzike i drugih disciplina sledi istu logiku. Dakle, disciplinu koja saučestvuje u kreiranju teksta moguće je prepoznati i locirati u toku teksta, a pored toga, uzimajući u obzir da sagledavamo postavku naučnog teksta, istorija muzike i druga disciplina (ili više njih) prelaze „principijelno isti put“. Taj put podrazumeva najpre hipotezu, odnosno, teoremu rada, zatim argumentaciju i završni, tj. zaključni nivo. Značajno je napomenuti da, u muzikološkom tekstu koji prati logiku mikstmedija, karakteristike jedne discipline koje se ispoljavaju kroz principe postavljanja teze, argumentacije i zaključivanja, ostaju prepoznatljive po svojim specifičnostima i onda kada se uodnošavaju sa istorijom muzike.⁴⁴

Sagledavajući tekst Roksande Pejović *Ruganje Hristu i druge scene iz ciklusa Hristovog stradanja u južnoevropskoj umetnosti ilustrrovane muzičkim instrumentima* (1993) kao jedan od primera *mikstnaučnog* principa u muzikološkim napisima, Mirjana Veselinović-Hofman načinila je nekoliko mogućih grafičkih prikaza 'glavnih' i 'sporednih' disciplina i njihovih doprinosa u pomenutom tekstu, međutim, kako i sama navodi, skiciranjem mogućih hijerarhija disciplina ne dobija se ništa drugo do nepreciznih i nepotpunih shema koje su produkt interpretacije onoga ko tekst proučava. Studija Roksande Pejović je primer teksta u kome istorija muzike i istorija likovnih umetnosti i teatra (u nešto manjoj meri zastupljene su još neke discipline poput opšte istorije, etnomuzikologije, istorije književnosti i socijalne psihologije)

⁴² Kao primer mikstmedija u umetnosti, Veselinović-Hofman navodi delo kompozitora Dušana Radića (1929–2010) *Oratio profano* iz 1975. godine.

⁴³ Isto.

⁴⁴ Vidi Prilog, shema 1.

grade tkivo u kome istorija umetnosti „metodološki interveniše po čitavoj vertikali studije“ i zajedno sa istorijom muzike prolazi kroz sve faze naučnog rada.⁴⁵

Kako bi se u muzikološkom tekstu prepoznao uticaj *polimedijske* logike stvaranja, potrebno je uočiti da u okviru ispitivanja i izlaganja jedne teze muzikologija i izvanmuzičke discipline ostvaruju jednak intenzitet učešća.⁴⁶ Na taj način, discipline kreiraju svojevrsnu polifonu fakturu, u kojoj svaka od njih pristupa problematici sa svog stanovišta i podjednako doprinosi naučnoj argumentaciji.⁴⁷ Sve discipline uključene u proces rada imaju podjednak značaj, tj. ne uočava se njihova hijerarhija. Polimedijski način sagledavanja materije i pisane reči naročito naglašava gotovo „renesansnu sintezu znanja“ kakvu naučnik treba da poseduje, kako bi „*esenciju* fenomena koji je predmet proučavanja 'preveo' u *metod* svog rada“.⁴⁸

Kao jedan od najboljih primera ovakve vrste muzikološkog teksta, Mirjana Veselinović-Hofman predlaže tekst *Josip Slavenski i njegova 'astroakustika'*⁴⁹ Vlastimira Peričića. Naime, u ovoj studiji Peričić razmatra vezu između „protonaučnog“ i umetničkog rada Josipa Slavenskog (1896–1955) prilazeći joj iz dva smera – sa stanovišta sistemske muzikologije, sa jedne, i astronomije i fizike, sa druge strane.⁵⁰ Teza studije, argumentacija i zaključivanje polifono/kontrapunktski su vođeni iz ova dva ugla, pri čemu muzikološki uvid ostaje tokom čitavog teksta prepoznatljiv i autonoman koliko i uvid drugih, vanmuzičkih disciplina. Stoga, može se reći da polimedijalna logika nekog teksta jeste podvrsta mikstmedija, koja se izdvaja upravo po „polifonosti postupka i ukupnog muzikološkog ishoda“.⁵¹

Pored mikstnaučnih i polinaučnih koncepata, Mirjana Veselinović-Hofman locira i sagledava još jednu vrstu muzikološkog teksta i njene karakteristike. U pitanju je *intermedijalni/internaučni* koncept,⁵² koji je specifičan po tome što u okviru njega predmet koji se izučava, način elaboriranja i žanrovi kojima pripadaju i jedno i

⁴⁵ Upor.: Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност...“, nav. delo, 17.

⁴⁶ Vidi Prilog, shema 2.

⁴⁷ Upor.: Mirjana Veselinović-Hofman, „Musicology vs. Musicology...“, nav. delo, 30–34.

⁴⁸ Isto, 34.

⁴⁹ Tekst je objavljen 1984. godine u časopisu *Zvuk*, 4, 5–14, i u časopisu *Musiktheorie*, 3, Jg. 1988, Heft 1, 55–69. Prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност...“, nav. delo, 18.

⁵⁰ Upor.: Isto.

⁵¹ Isto.

⁵² Vidi Prilog, shema 3.

drugo postaju „jedinствена celina u kojoj muzikološki rezultat (sa svim svojim mikstmedijalnim i polimedijalnim pretpostavkama) postaje deo objekta kao što i taj objekat postaje deo tog rezultata“.⁵³ Da bi se krajnji rezultat smatrao muzikološkim, ovaj proces se dešava namerom i realizacijom samog autora, muzikologa, koji svojom polaznom opzicijom 'osvaja' raznolika disciplinarna polja.

Primer ovakvog teksta jeste deo knjige *Umetnosti i izvan nje. Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića* (1991) Mirjane Veselinović-Hofman u kome se tumači Radovanovićev projekat Četiri pričinjavanja. U studiji *Musicology vs. Musicology...* autorka detaljno obrazlaže na koji način je njeno tumačenje kompozitorovog ostvarenja ujedno postalo i moguć način funkcionisanja tog ostvarenja, te je izlaganje o ostvarenju o projektu *Četiri pričinjavanja* ujedno postalo još jedno 'pričinjavanje', baš kao što je i projekat deo tog izlaganja, nazovimo ga još i muzikološkim pričinjavanjem. Ukoliko bismo pokušali da odvojimo tekst od objekta, piše autorka, „ne bi nam ostalo ništa ni od jednog ni od drugog“. Za razliku od mikstnaučnog i polinaučnog teksta, u internaučnom nije moguće identifikovati discipline pojedinačno, već svaki segment naučnog odseka komunicira sa „istraživačkim 'zracima' iz svakog od uglova drugih disciplina“ i njemu se i vraća. Takav tip izlaganja i veze između izlaganja i objekta ispitivanja jasno ukazuju na intermedijalnost koja je analogna stvaralačkoj ideji pri širenju medija u umetnosti u žanru intermedija. Pažljivo odabranim primerima iz srpske muzikološke literature, Mirjana Veselinović-Hofman je simbolično postavila tačke oslonca i razvoja muzikološke misli u Srbiji. Na osnovu, pre svega, kompozitorske prakse druge polovine 20. veka, izgrađen je model muzikološke interdisciplinarnosti kakav ćemo pokušati da primenimo u razmatranju tekstova koji stoje za neke od najreprezentativnijih primera interdisciplinarnog načina razmišljanja i naučnog rada.

Pre nego što se upustim u primenu modela muzikološke interdisciplinarnosti u analizi naučnih tekstova Dragutina Gostušskog, ukratko ću sagledati na koji način se muzikologija kao naučna disciplina razvijala u

⁵³ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Контекстуалност...“, нав. дело, 18.

Srbiji tokom 20. veka. Pri tome, obratiću pažnju na poziciju koju je Gostuški imao u procesu institucionalizacije muzikološke discipline tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, kako bih potom temeljnije prišla analizi samih tekstova.

3. POSTAVKA I RAZVOJ MUZIKOLOGIJE U SRBIJI

3.1. Adlerovski model muzikologije

Ukoliko pođemo od pretpostavke da je muzikologija u Srbiji sazrevala po adlerovskom modelu,¹ onda najpre moramo ukratko da se osvrnemo na osnovne postavke tog modela. Jedno od ključnih mesta u razvoju muzikološke discipline jeste tekst Gvida Adlera *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Opseg, metod i cilj muzičke nauke) iz 1885. godine, u kome su muzičke nauke podeljene na istorijsku i sistemsku muzikologiju. Adlerovo razmatranje istraživačkog pristupa muzici i žanra naučnog teksta koji se njom bavi, osim toga što je i danas aktuelno, posebno nam je interesantno upravo zato što je muzikologija postavljena kao u osnovi interdisciplinarna nauka. Naime, Adler je koncipirao muzikologiju kao nauku koja ne polazi od idealističkog koncepta, koji podrazmeva deduktivno usmeravanje ka muzičkom delu, nego polazi od dela i kreće se ka estetičkim i teorijskim normama i eksplikacijama.² Adler takođe određuje i pomoćne naučne discipline za istorijsku i sistemsku oblast muzikologije: za istorijsku bi to bile opšta istorija, paleografija, hronologija, diplomatika, bibliografija, bibliotečka i arhivska nauka, istorija književnosti i jezika, liturgika, istorija glume i igre, biografija, statistika udruženja, institucija i izvođenja, a za sistemsku oblast akustika i matematika, fiziologija, psihologija, logika, gramatika, metrika i poetika, pedagogija, estetika i druge.³ Adlerovi naslednici, među kojima su Glen Hajdon (Glen Haydon), Hajnrih Husman (Heinrich Husmann), Valter Viora i Hans Albreht (Hans Albrecht), prihvatili su osnovne kriterijume njegove klasifikacije, dalje razrađujući podele na različite načine.

¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред...*, nav. delo, 43.

² Adlerovo utemeljenje muzikologije deo je jednog šireg konteksta, pogotovu u pogledu filozofskih razmišljanja toga doba. Karakteristična su razmatranja Herdera, Herbarta, Hanslika i drugih; Alder je, na primer, kao i Herder, smatrao da je umetničko delo poseduje bogat i složen potencijal koji estetika treba da iskoristi. To je takođe značilo da muzičke nauke treba da budu usmerene na *iščitavanje* problema iz dela, nasuprot dotadašnjem *učitavanju* u njega. Mirjana Veselinović-Hofman ističe da su nastojanja muzikologije još od 18. veka bila da sagledava muziku u vremenu i prostoru (prema definiciji Viore /Walter Wiora/), te da je među pitanjima kojima su se naučnici bavili preovlađivalo pitanje stila – od stilskih obeležja stvaralaštva pojedinačnih autora, preko kompozitorskih, izvođačkih i drugih škola, sve do etničkih ili administrativnih regiona ili čitavih epoha. Upor.: Isto, 42–43.

³ Соња Маринковић, *Методологија...*, nav. delo, 33.

Sonja Marinković ističe da je na razvoj srpske muzikologije uticala i struja koja dolazi sa istoka, tačnije iz Sovjetskog saveza.⁴ Naime, sovjetski muzikolozi kritikovali su Adlerovu klasifikaciju kao prekrutu i mehaničku, smatrajući da je istraživanju muzike potrebna gipkija i šira podela. Tako, iako i u sovjetskoj muzičkoj nauci postoji podela (na istorijsku i teorijsku oblast), ona se posmatra kao uslovna jer se metode jedne oblasti retko primenjuju u čistom vidu. Nužno je, dakle, sjediniti logički i istorijski model i, sa tako prepletenim metodama, prići predmetu istraživanja.

3.2. Muzikologija u Srbiji

Počeci muzikoloških aktivnosti u Srbiji vezuju se za prve godine 20. veka. Već tada su postojale namere za pisanje istorijskog pregleda razvojnih tendencija u srpskoj muzici,⁵ a treba napomenuti da su kritičarska i publicistička pisana reč o muzici u to vreme bile na vrlo visokom nivou. Petar Konjović, kompozitor i muzički pisac, jedna je od najznačajnijih ličnosti srpske pisane reči o muzici u prvoj polovini 20. veka. Pored brojnih članaka, kritika i eseja u raznim časopisima, Konjović je 1919. godine sačinio svoj pregled dotadašnjeg razvoja srpske muzike. Važna je činjenica da su najistaknutiji muzički pisci u Srbiji prve polovine 20. veka, bilo da je reč o kraćim člancima, kritikama ili nešto dužim pregledima i knjigama, bili pretežno kompozitori, koji su, pored svog stvaralačkog rada, osećali dužnost da za sobom ostave i trag pisane reči, te da na neki način obrazuju publiku zainteresovanu za umetničku muziku. U periodu između dva svetska rata povećava se broj specijalizovanih časopisa (*Muzički glasnik*, *Muzika*, *Glasnik muzičkog društva Stanković* – *Muzički glasnik*, *Zvuk*, itd), a studije i članci o muzici objavljuju se češće i u književnoj periodici.⁶ Objavljuju se, takođe, i prva istorija muzike na srpskom jeziku (*Istorija muzike* Ljubomira Bošnjakovića), kao i prvi prevod *Istorije muzike* Karla Nefa

⁴ Jedan od vodećih naučnika sa kraja 19. i početka 20. veka koji se smatra utemeljivačem dijalektičkog materijalizma sovjetske muzikološke škole jeste Roman Rolan (1866–1944). On je u svojim radovima isticao značaj izučavanja veze muzike i ekonomske, političke i kulturne istorije naroda, smatrajući da je moguće uočiti odraz političkih i ekonomskih procesa i u umetnosti. Upor.: Isto, 49.

⁵ Reč je o *Spomenici Beogradskog pevačkog društva Spire Kalika*, u kojoj je autor izneo svoje viđenje istorije srpske muzike od osnivanja prve pevačke družine u novosadskom pozorištu (1828) i delovanja pozorišne trupe Joakima Vujića, pa sve do Mokranjca. Upor.: Isto, 56–57.

⁶ Isto, 60.

(Karl Nef) sa francuskog jezika. Tokom prve polovine 20. veka započeta su, dakle, istraživanja srpske muzičke prošlosti i postavljeni su temelji za razvoj istorijske i sistemske muzikologije u Srbiji koji će uslediti nakon Drugog svetskog rata.

Ipak, razvoj muzikologije nije mogao otpočeti u punom sjaju pre osnivanja određenih institucija neophodnih za osamostaljšivanje ove naučne discipline. To se dogodilo, ponavljamo, 1948. godine, kada su osnovani Odeljenje za istoriju muzike i muzički folklor na Muzičkoj akademiji u Beogradu i Muzikološki institut Srpske akademije nauka. Generalno, stav posleratne Jugoslavije o umetnosti podrazumeva o stvaranje „nove umetnosti“ prožete „novim, zdravim mislima“ za „novog čoveka“, ali bez odbacivanja onih vrednosti koje su i pre rata bile aktuelne i cenjene.⁷ Osnivane su i obnavljane institucije koje su bile neophodne za stabilizaciju i razvoj umetničkog života (npr, 1945. godine osnovano je Udruženje kompozitora Srbije), a stvaranjem uslova za naučno proučavanje tih delatnosti otvoreno je sasvim novo poglavlje u istoriji jugoslovenske i srpske umetnosti i nauke.

Na stvaralačkom polju u prvoj deceniji posle rata susreću se različite struje umetnika, pisaca i muzičara koje su zastupale pretežno različita stanovišta, a koja su se kretala u obimu od sorealizma, preko realizma do umerenog modernizma.⁸ U sferi pisane reči o muzici, značajnu ulogu su i dalje imali kompozitori; gotovo svi srpski kompozitori bar u nekom momentu oprobali su se kao muzički pisci, a nesumnjivo su neki od njih i pre rata dali značajan doprinos zasnivanju naučnog pristupa istorijskim i teorijskim pitanjima o muzici.⁹ Posle rata se kompozitorima priključuju muzički pisci različitih profila – istoričari umetnosti, estetičari, književnici i prve generacije diplomiranih istoričara muzike školovane na Muzičkoj akademiji, kao i njihovi profesori.¹⁰

Osnivanjem Odeljenja zvanično je na Muzičkoj akademiji otpočelo izučavanje jugoslovenske, srpske i svetske muzičke istorije, a nakon 1961. godine, diferenciraju se studije glavnih predmeta na istoriju muzike i muzički folklor. Još jedan značajan

⁷ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009, 108.

⁸ Upor.: isto, 109.

⁹ Upor.: Соња Маринковић, nav. delo, 61.

¹⁰ Prvi nastavnici na Katedri su bili muzikološkinja Stana Đurić-Klajn, Petar Konjović, kompozitor i muzički pisac Nikola Hercigonja, etnomuzikolog Miodrag Vasiljević, i, nešto kasnije (1969–1972) muzikološkinja Marija Koren. Prema: Соња Маринковић, nav. delo, 63.

korak načinjen je 1973. godine, kada je Muzička akademija promenila ime u Fakultet muzičke umetnosti i zajedno sa drugim umetničkim akademijama dobila status samostalnog beogradskog Univerziteta umetnosti.¹¹ U međuvremenu, Odeljenje je preraslo u Odsek za muzikologiju i etnomuzikologiju, a od 1985. godine bilo je moguće sticati stepen doktora nauka iz oblasti muzikologije, kao i etnomuzikologije i muzičke teorije. Budući da je intenzivniji razvoj Odseka otpočeo sedamdesetih godina kada je katedra značajno kadrovski ojačana,¹² može se reći da je upravo tih godina otvorena mogućnost potpunog utemeljenja muzikologije kao discipline.

Dok je Odsek za muzikologiju i etnomuzikologiju školovao mlade naučnike i prve generacije muzikologa u Srbiji, te činio prodore u naučno-istraživačkom radu, Muzikološki institut bio je institucija koja je od svog osnivanja kontrapunktirala značajnim istraživačkim projektima iz oblasti srpske muzičke prošlosti (kasnije i muzičke teorije, etnomuzikologije i estetike).¹³ Pored istraživanja, Institut je u svoje redovne aktivnosti ubrajao publikovanje rezultata istraživanja, organizaciju naučnih skupova, međunarodnu saradnju, rad na materijalu u biblioteci i fonoteci i drugo. Već 1949. godine ustanovljen je plan rada Instituta, široko postavljen, ali sa jasnom društvenom osvešćenošću. Naime, direktor Petar Konjović i saradnici su uvideli potrebu za uređenjem arhiva, biblioteka, publikovanjem udžbeničkih izdanja, rečnika i leksikona, kao i za povezivanjem sa srodnim institucijama u zemlji i inostranstvu.¹⁴ Dakle, od samog početka rada Instituta utvrđene su osnovne oblasti naučnoistraživačkog rada, koje su i danas okosnica projekata na kojima se radi u Institutu. Tri oblasti na koje su saradnici fokusirali svoje istraživačke napore jesu (1)

¹¹ Promena koja se desila 1973. godine nije bila samo puka promena naziva i organizacije rada na Univerzitetu: ona je označavala suštinsku transformaciju u kojoj je ključno bilo uspostavljanje novog statusa teorijskog rada na svim fakultetima Univerziteta. Uvedene su magistarske studije za naučne i umetničke, a doktorske, nešto kasnije, samo za naučne odseke. Upor.: Sonja Marinković, „Mesto teorijskog rada na Univerzitetu umetnosti: Aktuelna pitanja statusa nauka o umetnicima 1“, *Art+Media, Časopis za studije umetnosti i medija*, br. 1, 2012, 25–35, 26.

¹² Tada se na predmetima koji su se bavili izučavanjem opšte i jugoslovenske istorije muzike, nakon muzikološkinje Stane Đurić-Klajn (1950–1971), kompozitora i muzičkih pisaca Petra Konjovića i Nikole Hercigonje (1949–1974) i muzikološkinje Marije Koren, angažovani Vlastimir Peričić, Mirjana Veselinović-Hofman, Roksanda Pejović, Nadežda Mosusova, Sonja Marinković, i drugi. Prema: isto, 62.

¹³ Isto, 64.

¹⁴ Даница Петровић, „Музиколошки институт српске академије наука и уметности (1948–2010)“, *Музикологија*, бр. 10, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности 2010, 11–34, 16–17.

istorija srpske muzike od srednjeg veka do kraja 19. veka, (2) novija srpska muzika i opšta muzikološka problematika i (3) muzički folklor.¹⁵

Bogatu aktivnost ove institucije pokretali su svi njeni saradnici, a posebno su zaslužni istaknuti naučni radnici koji su se nalazili na čelu Instituta. Nakon Konjovića (1948–1955) na ovu poziciju na kratko su došli kompozitori Stevan Hristić (1955–1958) i Stanojlo Rajičić (1958–1962). U periodu od 1962. do 1975. godine, na poziciju direktora dolazi Stana Đurić-Klajn, profesor na Muzičkoj akademiji, osnivač i vlasnica časopisa Zvuk (1932) i pionir istoriografskog rada u srpskoj muzikologiji.

Nakon nje, na čelo Instituta dolazi Dragutin Gostuški, prvi doktor nauka koji se našao na ovoj poziciji. U to vreme njegova naučnoistraživačka pregnuća su utihnula, zamenjena muzičkom kritikom i organizacijom muzičkog života. Postao je, još šezdesetih godina, medijski istaknuta ličnost, traženi kritičar i komentator muzičkog i kulturnog života. Kao direktor Muzikološkog instituta organizovao je Utorničku akademiju (1974–1980), Razgovore o nauci i umetnosti – brojne debate na kojima su učestvovali istaknuti slikari, istoričari umetnosti, lingvisti, etnolozi, fizičari, matematičari, biolozi, psiholozi, filozofi... Kako ističe Katarina Tomašević, bila je to svojevrsna obnova ideje renesansne Camerate sa ciljem da se, po rečima D. Gostušskog:

(...) изгради некакав *homunculus universalis* – један човечуљак који би, у принципу, поседовао сва знања доступна свима. Разговарало се о пореклу и судбини уметности, суштини Бића, хуманој генетици, менталитету нашег народа, о црним рупама, о обртљивости смера времена и другим невероватним стварима која на жалост допуштају и научна и филозофска мисао упркос схватањима нормалних људи. (...) *изгради некакав homunculus universalis* – један човечуљак који би, у принципу, поседовао сва знања доступна свима. Разговарало се о пореклу и судбини уметности, суштини Бића, хуманој генетици, менталитету нашег народа, о црним рупама, о обртљивости смера времена и другим невероватним стварима која на жалост допуштају и научна и филозофска мисао упркос схватањима нормалних људи.¹⁶

¹⁵ Isto, 18.

¹⁶ Катарина Томашевић, „Драгутин Гостушки...“, нав. дело, 131.

Jedan takav poduhvat može se posmatrati kao kulminacija stremljenja i interesovanja Gostušskog koji su decenijama pre toga gradili njegovu muzikološku, estetičarsku i istoričarsku misao. Upravo je takav, interdisciplinarni prilaz rešavanju problema, doveo do toga da na Gostušskog danas gledamo kao na specifičnu figuru koja je obeležila drugu polovinu 20. veka u srpskoj muzikologiji i muzičkom životu uopšte.

4. MESTO GOSTUŠKOG U SRPSKOJ NAUCI O UMETNOSTI

*Vrednost rezultata opravdava sve puteve koji do njega vode.*¹

Dragutin Gostuški

Gostuški je doktorski stepen obrazovanja stekao na Filozofskom fakultetu u Beogradu iz oblasti istorije umetnosti, odbranivši disertaciju *Umetnost u evoluciji stilova* koju je radio bez mentora. Razmatrajući probleme oblasti teorije ritma, Gostuški je 1961. godine napisao obiman tekst, *Kontrola muzičkog vremena*, kojim je nameravao da stekne zvanje doktora nauka.² Međutim, kao što je već naglašeno, sve do 1985. godine nije bilo moguće ostvariti to zvanje na Fakultetu muzičke umetnosti, te je studija *Kontrola muzičkog vremena* iste godine prihvaćena kao habilitacioni rad od strane specijalno formirane Komisije (Milenko Živković, Bogdan Milanković), što je značilo da je Gostuški unapređen u zvanje naučnog saradnika Muzikološkog instituta. Nastavljajući istraživanja u oblasti muzičkog vremena i evolucije stilova, Gostuški je 1965. godine odbranio pomenutu disertaciju, koja je potom, 1968. godine, objavljena pod nazivom *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*.

Već sam naglasila da je Gostuški po obrazovanju bio kompozitor i istoričar umetnosti koji se interesovao za razna pitanja muzike. Prateći liniju još iz prve polovine 20. veka, može se reći da on nastavlja liniju srpskih kompozitora koji su dali najveći doprinos pisanoj reči o muzici na ovim prostorima. Međutim, u njegovom radu jasne su indikacije o naučnom usmerenju u mnogo većoj meri nego što je slučaj sa njegovim prethodnicima. Napomenuto je i da su ta naučnička i kritičarska strana ličnosti Gostušskog u jednom momentu prevagnula u odnosu na kompozitorsku. Predani naučnik, autor brojnih kritika, eseja, humoreski i napisa,

¹ Драгутин Гостушки, „Реалност, музика, језик. Прилог проучавању проблема значења“, у: *Интердисциплинарност теорије књижевности*, прир. К. Томашевић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2001, 233–251, 233.

² Katarina Tomašević navodi da je manje poznato kako je Gostuški početkom šezdesetih godina imao opsežnu korespondenciju sa katedrom za filozofiju na Sorboni, te da je verovatno razmišljao o mogućnosti prijavljivanja i izrade doktorske disertacije na Sorboni sa Surioom (Etienne Souriau) i Šajijem (Chailley). Prema: Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti Dragutina Gostušskog: Odnos prema filozofiji i estetici Etjen Surioa“, у: Zurovac, Mirko (ur.), *Srpska estetika u XX veku*, Beograd, Estetičko društvo Srbije, 2000, 137–148, 140.

Gostuški je tokom pedesetih, šezdesetih i početkom sedamdesetih godina bio vrlo aktivan pisac.

Razmatrajući naučne radove Dragutina Gostušskog koji su nastali u periodu pre objavljivanja knjige *Vreme umetnosti*, Roksanda Pejović ističe da oni predstavljaju njenu najbolju najavu. U njima se Gostuški bavio problemima vremena, stila i muzike, a o potrebi za interdisciplinarnim pristupom u proučavanju ovih problema možda najbolje svedoče njegove reči o muzici. Posmatrao ju je: „(...) kao umetnost, nauku, napravu ili prirodnu pojavu sa sastojcima ritma, brzine, simultanosti, dimenzije, kontrakcije, dilatacije, mase i energije“.³ Najraniji naučni radovi okrivaju ideje i teme koje su obeležile naučni rad Gostušskog u narednim decenijama. Simptomatično je, što je i karakteristika interdisciplinarnih naučnika, da je tim istim temama i problemima prilazio iz različitih uglova, osvajajući različite discipline i oblasti znanja.

Prve decenije nakon Drugog svetskog rata u srpskoj muzikologiji obeležio je istorijski pristup nauci. Takođe, tadašnji muzikolozi su, shodno duhu vremena, zastupali ili nacionalnu ideologiju ili savremene trendove u umetnosti⁴ – međutim, Gostuški se, karakterističnim pristupom nauci i problemskim mestima koji su išle u korak sa savremenim evropskim trendovima, uzdigao nad standardnim rečnikom i idejama tadašnjih srpskih muzikologa i „obeležio njihovo vreme“.⁵

Kako bi naučni tekstovi Dragutina Gostušskog bili sagledani u maniru jednog zaokruženog poteza, potrebno je ovde na trenutak zastati. Naime, sintagma „njihovo vreme“, koju upotrebljava Roksanda Pejović, ukazuje na sasvim specifično vreme srpske (i jugoslovenske) umetnosti i nauke o umetnostima. Dok je pedesetih i šezdesetih godina srpska muzikologija stasavala, u umetnosti i muzici može se ispratiti niz događaja koji su usmerili i obeležili ovaj period kao primarno umerenomodernistički, budući da je umetnička/muzička produkcija bila rezultat debate tradicije i modernizma.⁶ To je doba kada se preklapaju težnje ka

³ Isto.

⁴ Isto.

⁵ Isto.

⁶ Upor. Vesna Mikić, „Prakse umerenog modernizma u posleratnoj srpskoj muzici: subverzija/akademizacija“, u: Šuvaković, Miško (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek II / Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Beograd, Orion Art, 2012, 711–717, 711.

funkcionalizaciji umetnosti i muzike u isto vreme sa zahtevima za njihovom autonomijom.⁷ Upravo u tim decenijama Gostuški je formulisao svoj naučni izraz, najsnažnije koncentrisan u studiji *Vreme umetnosti*. Kraj šezdesetih i sedamdesete godine, koje su takođe važne u ovom tekstu, označavaju poslednje godine modernističkih tendencija.

Postavlja se, dakle, pitanje na koji način je takav kontekst u umetnosti uticao na naučni diskurs, pogotovu na govor o samoj umetnosti. Pored ustanovljavanja modela interdisciplinarnosti u tekstovima Gostušskog, cilj mi je ispitati razloge zbog kojih se njegovi napisi prisvajaju i posmatraju kao muzikološki. Konačno, pokušaću da se približim odgovoru na pitanje: na koji način je Gostuški obeležio posleratnu naučnu misao o muzici u Srbiji?

4.1. Vreme umetnosti

Vreme umetnosti je, prema mišljenju mnogih, najstudioznije i najtemeljnije ostvarenje Gostušskog, koje je ostavilo trag kako u muzikološkim,⁸ tako i u estetičkim krugovima.⁹ Iako je *Vreme umetnosti* dosta dugo čekalo na neku vrstu rekognicije među estetičarima (tek trideset godina po objavljivanju, knjiga se po prvi put našla na listi značajnih ostvarenja srpske estetičke misli, u *Istoriji srpske estetike* Milana Rankovića), Katarina Tomašević ističe da je, u nesrazmeri sa kvantitetom i vrstom kritičke reakcije, knjiga ubrzo po izlasku iz štampe stekla gotovo kultno mesto u beogradskim intelektualnim krugovima.¹⁰

Studija *Vreme umetnosti* sadrži na jednom mestu jezgro tema i ideja o kojima je Gostuški razmišljao pre disertacije i koje je nakon nje razrađivao u naučnim radovima i esejima. Kao njegov najznačajniji naučni doprinos, ova studija obeležila je i usmerila naučni rad Gostušskog, karakterističan po kritičkom odnosu prema

⁷ Isto.

⁸ Roksanda Pejović smatra da domet ove studije Gostušskog nije dostignut u južnoevropskoj muzikologiji. Prema: isto, 114.

⁹ Nakon izlaska knjige, izašle su tri recepcije – pisali su ih Sveta Lukić, Ivan Foht i Milan Damnjanović. Foht i Damnjanović pohvalili su erudiciju, originalnost, veliki trud i znanje Gostušskog, ali su mu zamerili, npr, to što se nije više pozabavio preciznim definisanjem samog pojma umetnosti ili je problematičan bio način na koji je definisao i postavio kriterijume metode komparativne estetičke morfologije. Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti Dragutina Gostušskog...“, nav. delo, 138.

¹⁰ Upor.: Isto, 139.

literaturi i posmatranju epoha, stilova, etapa u umetnosti u širokim potezima.¹¹ Obim korišćene literature i problematika koju ona obuhvata daje podlogu Gostuškom za taj karakteristični kritički odnos prema brojnim pročitanim napisima, što rezultira njegovom sposobnošću da prihvati ili odbaci određene stavove u skladu sa sopstvenim uverenjima. U cilju razumevanja umetnosti kroz nauku, Gostuški 'aktivira' razne discipline kojima je ovladao kako u toku školovanja, tako i samostalnim radom.

Da bi odgovorio na pitanja koja postavlja u ovoj studiji, Gostuški je materiji pristupio sa stanovišta interdisciplinarnog naučnika. Primarno polje njegovog razmišljanja jeste polje istorije umetnosti, što podrazumeva kompetencije istorije arhitekture, slikarstva, književnosti i, naročito, istorije muzike. Metodologija komparativne estetike kojom se Gostuški vodio neizbežno otkriva i veliko znanje u poljima filozofije i estetike. Proučavanje vremena, osim kroz sagledavanje tokova istorije umetnosti i muzike, Gostuški je vršio koristeći domete prirodnih nauka kao što su fizika, matematika, biologija, uočavajući pritom objektivno i subjektivno vreme, matematičko vreme, vreme fizičara, biološko vreme, itd. Takođe, vreme je sagledano i iz ugla psihologije, teorije ritma i teorije akcenta. Kako bi u jednom delu studije problematizovao odnos između muzike i poezije, odnosno, harmonije i poezije, Gostuški se upustio i u problematiku muzičke semiotike i međusobnog odnosa muzikologije i lingvistike, kojoj će se, videćemo u daljem tekstu, ponovo vraćati.

4.1.1. Teza / teorema

Već u predgovoru knjige *Vreme umetnosti* Gostuški piše:

U samom početku, moje interesovanje za teorijske probleme umetnosti delilo se na dva područja koja sam po tradiciji smatrao manje ili više nezavisnim. Kao istoričar imao sam utisak da razvoj pojedinih umetničkih vrsta mora biti prikazan u jednoj jedinstvenoj slici, drugačijoj od one koja nam se obično nudi; pokušao sam da stvorim šemu jedne takve slike. S druge strane, kao estetičar rukovođen iskustvom profesionalne umetničke prakse osećao sam

¹¹ Упор.: Роксанда Пејовић, нав. дело, 114–115.

razumljivu potrebu da rešim – makar samo za sebe lično – neke od onih mnogih problema unutrašnje konstitucije umetničkog dela i odnosa te kompleksne strukture prema savremenom čoveku kome je namenjena.¹²

Gostuški polazi od uverenja da se svi produkti ljudskog delovanja, zajedno sa svim prirodnim pojavama, mogu u krajnjoj liniji svesti na isti nivo analize, a potom i na zajedničke zakone.¹³ Smatrajući da je neophodno i „jedan od najvažnijih zadataka koji stoje pred savremenom teorijom umetnosti“ da se materija sistematski obradi kroz metodologiju komparativne estetičke morfologije, on naročito značajno mesto daje muzičkoj umetnosti. Razlog za to, pored ličnih afiniteta, leži u činjenici da uloga muzike nije često bila istaknuta u napisima ovakve vrste. Gostuški, dakle, daje svoj doprinos „adekvatnom uključenju muzike u istoriju umetnosti“, uz jasan stav da muzika „sadrži skoro svu supstancu potrebnu za jednu kompletnu psihološku i morfološku umetničku analizu, nezavisno od svog kapitalnog značaja za svaku integralnu koncepciju istorije umetnosti“.¹⁴

Potrebno tematsko jedinstvo ovoj studiji daje ideja o periodičnom spiralnom povratku klasicizma – povratak klasičnih vrednosti je izvestan, ali one svaki put imaju i neke nove odlike koje impliciraju dalji razvoj. Pored toga, Gostuški je problematizovao ideju desinhronizacije umetničke forme, odnosno, „zaostajanja muzike za drugim umetnostima“, kao i teoriju o ubrzanju istorijskih procesa i bržem smenjivanju epoha, oslanjajući se na postavke teorije o evoluciji umetnosti Tomasa Manroa (Thomas Manro). Dalje, sagledavane su stilske karakteristike, kako različitih umetnosti u jednoj epohi, tako i iz obratne pozicije, jednog stila u različitim umetnostima.

Da bih utvrdila na koji način discipline i nauke u ovoj studiji 'sarađuju' i koji je rezultat te 'saradnje' i integracije, najpre moram da sagledam iz kojih naučnih uglova i kako Gostuški argumentuje svoje pretpostavke i teze.

¹² Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnovanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd, Prosveta, 1968, 1.

¹³ Isto, 2.

¹⁴ Isto, 3.

4.1.2. Argumentacija - Deo prvi

„Umetnost ne postoji u prirodi; ona postoji u istoriji. A ta je istorija komentar ljudske prirode.“¹⁵

U uvodnom poglavlju studije Gostuški daje uvid u svoje viđenje „jednog od najaktuelnijih problema“ u teoriji umetnosti, a to su pitanja odnosa prirode i umetnosti, i posledično realizma u umetnosti. Shvatajući umetnost kao „izraz jedne kontra-prirode“, a umetnika kao proizvod prirode koji želi da, kroz svoje delo, bude njen proizvođač, Gostuški kritički posmatra postojeće definicije i shvatanja realizma u umetnosti, te kritikuje podelu umetnosti na predstavne i nepredstavne. „Svako delo bilo koje umetnosti može potencijalno biti i reprezentativno i nerepresentativno“ u zavisnosti od ugla proučavanja ili datog konteksta, međutim, ovakva kategorizacija se sasvim isključuje kada je u pitanju muzička umetnost.¹⁶ Kada je reč o ostalim umetnostima, prvenstveno slikarstvu i skulpturi, „pojam realizma dobija jedinu moguću interpretaciju: *saglašenje sa predstavom koju imamo o jednoj stvari uz puno poštovanje datog sistema*“.¹⁷ Na taj način Gostuški ističe svoj stav da se realizam može ostvariti samo u odnosu na primenjeni sistem u okviru koga umetnik stvara. Ideja o sistemu pravila u određenom kontekstu, jeste „zametak, inicijalna klica“ Gostuškovde *teorije ekrana* koju će on razviti u članku *Realnost, muzika, jezik*,¹⁸ a koji će biti predmet mog razmatranja nešto kasnije.

Osnovna misao prvog poglavlja (*Istorijska desinhronizacija umetničke forme*) temelji se na postojanju desinhronizacije u nastupanju jedne stilske epohe u različitim umetnostima. Ovaj problem, smatra Gostuški, moguće je ispitati na dva načina – posmatranjem (pojedinačnih) umetnosti u kontinuiranoj evoluciji (gde se utvrđuje da „svaka umetnost u jednoj stilskoj etapi zauzima podjednako dug istorijski period“¹⁹) i vertikalnim posmatranjem više umetnosti u datom istorijskom trenutku. Tako, vertikalnom analizom postaje vrlo lako uočljivo da različite umetnosti u različito vreme usvajaju nove stilske odlike.

¹⁵ Isto, 7.

¹⁶ Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti...“, nav. delo, 141.

¹⁷ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, nav. delo, 13.

¹⁸ Upor.: Katarina Tomašević, „Vreme...“, nav. delo, 142-143.

¹⁹ Dragutin Gostuški, nav. delo, 30.

Postavlja se pitanje koja umetnost ima prednost, odnosno, prva pokazuje znake novog načina razmišljanja. Gostuški smatra da je za komparativnu analizu pojava u umetnosti potrebno iznaći zajednički jezik na koji bi one mogle da se svedu. Međutim, takav zadatak je gotovo nemoguć, jer svođenje književnosti, likovnih umetnosti i muzike na zajedničku platformu uslovljava isvesne gubitke u procesu i dalje bi rezultiralo stvarnom i prividnom neusaglašenosti:

Čim se, međutim, pristupi bilo kakvoj komparativnoj analizi, hronološka inkompatibilost odmah se pokazuje. Istovremeno se otkriva i klasični nedostatak estetike, statistički nedovoljna obrada muzičke umetnosti. (...) Rešiti pitanje odnosa muzike i ostalih umetnosti znači rešiti glavne probleme komparativne analize.²⁰

Ukoliko je misao jedne istorijske epohe obeležena stilom, stil tada može biti definisan kao određena misao koja predstavlja jednu epohu.²¹ Posmatrajući književnost kao umetnost koja je, zahvaljujući jeziku kao mehanizmu kojim se služi, svakako najbliža ljudskoj potrebi da se misao, odnosno, stil jedne epohe izrazi, Gostuški je kritički razmotrio ulogu jezika u književnosti i filozofiji kroz istoriju.

Kako bi još više 'učvrstio temelje' svog polazišta, Gostuški u narednom potpoglavlju (*Elementarni uslovi pozicija*), daje pregled istorije i teorije arhitekture, kao umetnosti u kojoj se najpre vidi (istakla B. R.) stilska promena. Naime, „ukoliko su sredstva izražavanja jedne umetničke vrste bliža najneophodnijim aktivnostima, nametnutim potrebama egzistencije i svakodnevnim iskustvom (kao što je to jezik, prim. aut) – utoliko forme te umetnosti ranije dobijaju svoja tipična stilska obeležja“,²² međutim, samim tim što misao kroz jezik mora da „pređe kraće rastojanje“ do književnosti, ona gubi na stepenu estetske autonomije i u njoj se, za razliku od vizuelnih umetnosti, teže primeti promena tehničkih sredstava izrade dela. Skulptura i slikarstvo nastupaju približno u istoj ravni sa književnošću i arhitekturom.

Komparativnim pregledom istorije i teorije književnosti i arhitekture Gostuški je došao do zaključka da muzika „nikad nije dala ime nijednom stilu“, što uzrokuje

²⁰ Isto, 31.

²¹ Upor.: isto.

²² Isto, 36.

određena kolebanja pri pokušajima da se u klasifikacije istorije umetnosti uključi i muzika.²³ Na ovom mestu, Gostuški primenjuje hipotezu o zaostajanju stilskih epoha, koja je zapravo i najprimenjivija u slučaju muzičke umetnosti.

Sagledavajući periode *Od Rima do Gotike* i *Od Gotike do Renesanse* kroz komparaciju evropske književnosti, istorije umetnosti, istorije muzike i filozofije (sa osvrtima na antičku tradiciju, vizantijski uticaj, orijentalnu inspiraciju, itd), Gostuški prilazi centralnom problemu prvog dela svoje studije – vremenskom pozicioniranju renesanse u muzici.

Jedna od karakteristika ove studije, po kojoj je ona upečatljiv primer muzikološko-estetičkih razmatranja u srpskoj muzikologiji, jeste način na koji je Gostuški sagledao period od 12. do 16. veka u muzici. Naime, on je kao prvi autentičan, moderni stil u evropskoj muzici prepoznao romaniku, za kojom sledi gotički period. Upravo je gotiku Gostuški 'smestio' u okvir od druge polovine 12. do kraja 16. veka. Smatrao je da se u tom periodu razvijala „umetnost jednog jedinstvenog i vrlo određenog načina mišljenja“.²⁴ Muzička umetnost kasnila je za gotičkom arhitekturom gotovo sto pedeset godina, te su analogije između vokalne polifonije, čiji se vrhunac smešta u 16. vek, i „plastičnog kontrapunkta gotičke građevine“ više nego opravdane, smatrao je Gostuški.

Na početku poglavlja naslovljenog kao *Renesansa* Gostuški daje tabelarni prikaz nekolicine procena granica muzičke renesanse, koji se razlikuju prema godinama i kriterijumima pozicioniranja ove epohe u muzici. Pojam muzičke renesanse ostaje „iracionalan pojam“ za muzikologiju, kao i za istoriju umetnosti i estetiku – „posle romanskog, ovo je dakle već drugi period sa kojim muzikologija manje-više ne zna šta da učini“.²⁵ Teškoće u stilskoj analizi počivaju na dva osnovna problema. Naime, ukoliko bi period renesanse, kao i u svim drugim umetnostima, značio povratak na antičke vrednosti, muzika najpre ne bi bila u mogućnosti da se ugleda na antičku praksu jer je ona praktično nepoznata. Drugi razlog, takođe razmotren u uvodnom i prvom poglavlju, bio bi tehničkog reda i podrazumevao bi teškoće u promeni i adaptiranju mehanizma i 'jezika' muzike.

²³ Isto, 45.

²⁴ Isto, 55.

²⁵ Isto, 61.

Međutim, Gostuški se vraća na jedan kriterijum koji bi, prema analognim dešavanjima u drugim umetnostima, trebalo da označi prekretnicu između gotike i renesanse. U pitanju su kontrastne supstance uočljive u svakom istorijskom povratku na antičke vrednosti u umetnosti. Komparativnom analizom one su uočene u slikarstvu i arhitekturi, dok u muzici tog perioda Gostuški nalazi kontinuitet, odnosno, pravolinijsko razvijanje jednog istog principa.

Ta linija nije ovde izmišljena da bi se opravdala jedna muzikološka teorija. Ona je već u arhitekturi prošla apsolutno isti put da obeleži isti proces. (...) »Engleska je jedna od zemalja gde se najranije manifestuje gotička arhitektura, jer je ovde zajednička normandijska tradicija - i sama kći francuske gotike - veoma živa. Ali gotički stil dobija brzo originalne crte, različite od francuske umetnosti... Umetnost Turnea (Tournai), jako podložna uticaju umetnosti Il de Fransa, inspiriše tokom celog 13. veka arhitekturu Flandrije i doline Eskoa (Escaut)... Reakcije protiv ekonomije konstrukcije ostvariće se u 15. i u početku 16. veka, težeći ponekad neobuzdanom bogatstvu linija i dekora.«

Pomerimo ove događaje za 100–150 godina unapred i dobićemo tačan opis muzičke gotike.²⁶

Povratak antičkoj misli i rađanje humanističke ideje desiće se tek kada se poslednji dah srednjeg veka ugasi sa Palestrininom (Giovanni Pierluigi da Palestrina) smrću. Prema mišljenju Dragutina Gostušskog, ukoliko je Palestrina zaista kompozitor čiji opus označava kraj jedne epohe, onda to svakako nije epoha renesanse.

Nakon što je argumentovao smeštanje početka renesanse u sam kraj 16. veka, Gostuški je, vođen idejom humanizma i „najdirektnijom muzičkom analogijom“ sa antičkom idejom, postavio pojavu opere za označitelja novog, renesansnog stila u muzici. Prvom operom ispunjeni su 'antički uslovi' literarnog motiva i asimilacije reči i zvuka. Uvidom u istoriju teatra u Italiji u 15. i 16. veku, Gostuški zaključuje da italijanskoj publici pozorišna umetnost nije bila nepoznata, a takođe su mogli da uživaju u muzičkom pozorištu koje je nastalo u okviru Crkve. Međutim, humanisti su težili drugačijoj vrsti pozorišta, kakvo je ostvareno sa pojavom prve opere.

²⁶ Isto, 70.

Ako bismo mogli da kažemo da je u dosadašnjem delu teksta 'glavnu reč' vodio glas Gostušskog kao istoričara umetnosti akcentujući istoriju arhitekture, slikarstva i književnosti, sve do kraja drugog i trećeg (*Od renesanse do baroka*) poglavlja Gostuški progovara glasom muzikologa, tj. istoričara muzike. Svakako, materiji se i dalje pristupa sa pozicije komparativne estetike koja i omogućava različite akcentuacije u vođenju teksta. To je naročito izraženo u potpoglavljima *Dva toka inspiracije* i *Palestrina i nova pravila igre* u drugom poglavlju, *Muzička istorija i definicija Renesanse* i *Paradoksi analize Baroka u likovnim umetnostima i muzici* u trećem poglavlju u kojima sagledavanje i teorijska problematizacija istorije muzike i kompozitorskih opusa (npr. Palestrina) izlazi u prvi plan.

Iako je u prethodnom poglavlju razmatrao ideju periodičnih povrataka antičkih postulata u umetnosti, u četvrtom poglavlju, *Klasicizam kao istorijski simptom*, Gostuški se detaljnije pozabavio Klasicizmom u evropskoj umetnosti. Naime, on je razmotrio klasicizam kao pojam i kao pojavu koja ima poreklo u antičkoj civilizaciji. U okviru sagledavanja istorije i filozofskog okruženja klasicizma kao takvog, Gostuški ispituje emocionalne vrednosti koje je mogla da ima umetnost, a pogotovu muzika tog doba.

Uprkos veoma razvijenim naporima najkompetentnijih ispitivača, stara grčka a s njom i rimska muzika ostaju zagonetne. Ne postoji gotovo nijedna činjenica objektivnog reda koja bi se mogla smatrati utvrđenom, niti je moguće dovesti u sklad različite naučne hipoteze koje se tiču žive prakse. (...) Odatle već neminovno izlazi sumnja u sigurnost kojom interpretiramo estetske vrednosti antičke umetnosti uopšte.²⁷

Dakle, ako je estetičar ili istoričar likovnih umetnosti samo delimično ovlašćen da u grčkoj umetnosti vidi liniju identičnu svojoj, jedan istoričar pozorišta morao bi da izrazi izvesne jače rezerve; jedan muzikolog već u prvoj aproksimaciji gubi svaku sigurnost.²⁸

Odbacujući pretpostavke savremene estetike da je pridavanje emocionalnog efekta jednom estetskom sudu ograničeno, Gostuški opravdava važnost emocionalne vrednosti kroz vezu medicine i muzike. Pored terapijske vrednosti

²⁷ Isto, 124.

²⁸ Isto, 125.

koja se vezuje za grčku umetnost, insistira se na njenoj ravnoteži, stabilnosti i proporciji. Sa druge strane, Gostuški ističe afektivnu, dionizijsku dimenziju antičke umetnosti, kakvu je moguće suprotstaviti formalno uravnoteženoj umetnosti kakva se očekuje. Iz toga i proizlazi njegova teza o antici kao fiksnoj ideji, odnosno, pravilnoj smeni približavanja i udaljavanja u odnosu na antički model umetnosti.

Promena stava zapadne kulture vrši se, kao što smo već primetili, na dva alternativna načina: evolucijom i reakcijom. Ovaj drugi fenomen pojavio se do sada tri puta u novoj istoriji Evrope. U početku romanskog doba, sa humanizmom Renesanse i sa Klasicizmom 18. veka. (...) istorijski momenti obeleženi (između ostalog) povratkom klasičnim oblicima bili su uvek istovremeno i periodi najvećih potresa, najsudbonosnijih devijacija akcionog programa Evrope u svim tačkama, u politici, privredi, filozofiji, nauci, umetnosti, u načinu života i u odnosu prema njemu.²⁹

Konačno, nakon postavljanja teze o smeni evolutivnih i reakcionih epoha, Gostuški se dotiče fenomena ubrzanja istorijskih procesa, što, već je naglašeno, podrazumeva sve kraće vremensko rastojanje između dve smene stilskih perioda. Ako postoji razlog za to što zakoni desinhronizacije i ubrzanja nisu opšteprihvaćeni, to je zato što se sa 19. vekom stilske tendencije sve brže smenjuju, smatra Gostuški. Teoretizacija istorije umetnosti na ovaj način dovela je Gostušskog do tri zaključka – da povratak grčko-rimskim formama nalazi određeno mesto u procesu istorijske evolucije, da se svaki pseudoklasični pokret pojavljuje pri završetku perioda koji je imao potpuno suprotne tendencije i karakteriše se žestokom reakcijom na udaljavanje od klasičnog duha, i da renesansa antičkih formi na taj način postaje pravilan i periodičan fenomen u istoriji Zapadne Evrope.³⁰

U poslednjem potpoglavlju prvog dela svoje studije, Gostuški raspravlja ideju evolucije koja je potekla iz istraživanja u biologiji i antropologiji, te konfrontira svoje stavove onima koje je u svojoj studiji *Evolucija umetnosti* postavio Tomas Manro. Teoriju evolucije zatim ponovo vraća u istoriju umetnosti i muzike kako bi potvrdio ili stavio pod znak pitanja neke od stavova koje je izneo u dosadašnjem delu studije:

²⁹ Isto, 133.

³⁰ Upor.: isto, 137.

Od Šenbergovih (Schönberg) *Gurre-Lieder* (1901) do njegovih *Klavierstücke*, op. 11 rastojanje iznosi svega 8 godina. Samo toliko vremena da se u delu jednog jedinog čoveka pređe od monstrozno razvijenog izdanka izumiruće vrste Romantizma na mikroskopski embrion novog stila. Dakle u jednom od odlučujućih momenata za sudbinu evropske umetnosti 20. veka, možemo videti jedino protivargument klasičnoj definiciji evolucije.³¹

Kao pobornik univerzalnog znanja do kog predstoji dug put, Gostuški se upušta u 'raspravu' sa teoretičarima evolucije na način na koji je pre toga kritički posmatrao napise istoričara umetnosti, muzike i napise filozofa. Izjavom da pluralistički pristup teorijama u današnje vreme možda izgleda „najrazumniji“, ali da svakako ne pruža zamenu nijednoj od starijih teorija, on potvrđuje svoju modernističku poziciju.³²

4.1.3. Argumentacija - Deo drugi

Drugi deo studije *Vreme umetnosti* nadovezuje se i nadgrađuje na prvi. Biću slobodna da kažem da je prvi deo knjige obeležila umetnost u vremenu, dok se u drugom, Gostuški bavi vremenom u fizikalnom, psihološkom i biološkom smislu koje potom opet primenjuje u posmatranju zakonitosti u muzičkoj umetnosti. Na kratko se napušta metodologija komparativne estetike i analogije među pojavama u istoriji umetnosti, a zamenjuju ih razmatranja o problematici prostor-vreme, dimenziji vremena, teoriji akcenta i ritma. Roksanda Pejović ističe da je ovaj deo studije dostigao domen kome se nijedan srpski muzikolog nije približio, te da je svakako manje pristupačan muzikološkoj praksi i da je njegov uticaj primetan samo u razmišljanjima i tekstovima nekolicine estetičara i muzikologa koji su se zainteresovali za ovu problematiku.³³

Dakle, osnovno polazište jeste da se ritam (u užem smislu reči) pronalazi kao konstitutivni element u svakom pojedinačnom fenomenu – biološkom, fizičkom ili estetičkom.³⁴ Praćenje razvoja različitih ritmičkih sistema u drugom delu studije

³¹ Isto, 152.

³² Isto, 152–153.

³³ Upor.: Роксанда Пејовић, nav. delo, 123.

³⁴ Upor.: Dragutin Gostuški, *Vreme...* nav. delo, 157.

proizlazi iz potrebe za opravdanjem prethodno donetih zaključaka o evoluciji umetnosti i ubrzanju smene epoha.

Najpre je sagledavana problematika prostor-vreme, tj. odnos prostora i vremena i analogije između prostornog i vremenskog sistema. Pritom, istaknut je značaj fenomena ritma i brzine.

Jedina praktično primenjiva solidarnost manifestacija prostora i vremena data je predstavom brzine. Ili, drugim rečima: svaka interferencija prostora i vremena obavezno daje jednu od varijanata brzine, bez obzira na terminološko određenje ovog pojma u datom slučaju. Ali ni tada se prostor i vreme ne asimiluju, ne stapaju u kategoriju višeg reda (...) Tako i brzina postaje posebna kategorija u kojoj se naizmenično nalaze prostorne i vremenske veličine.³⁵

Vreme, ritam i muzičko delo koje traje u vremenu Gostuški je sagledao iz ugla fizike i, komparativno, sa određenih filozofskih stanovišta. U potpoglavlju *Superpozicija i neobrljivost* ispituje se Aristotelova definicija vremena kao pokreta i mogućnost njegove obrtljivosti. Pozivajući se na dostignuća kvantne fizike i kvantne fiziologije, gde „pre“ može postati „posle“ kao što i „napred“ može da zameni mesto sa „nazad“, Gostuški je napravio analogiju sa bilo kojom diskontinuiranom pojavom koju opažamo kontinuirano; ukoliko bi to i moglo da se desi, dve identične slike našeg sveta koje nastupaju sukcesivno, zaustavile bi vreme.

Protivstavljajući istorijsko i psihološko vreme i posmatrajući ih kroz prizme fizike, biologije, istorije i psihologije, Gostuški dolazi do opravdanja za svoju tezu o „spiralnoj varijanti periodičnog povratka“ misleći na istorijsku pojavnost tog principa u kojoj „ciklusi otkrivaju analogne iako ne identične manifestacije svojih struktura“ – „znači: i kontinuirano i diskontinuirano, i povratak i evolucija“.³⁶

Dalje razmatranje fenomena vremena obeležilo je u narednom poglavlju (*Dimenzije vremena*) uočavanjem njegove podele na tri sekcije – prošlu, sadašnju i buduću, i sagledavanjem trodimenzionalnosti psihološkog vremena. U ovom delu teksta, Gostuški kombinuje stanovišta fizike, sa većim naglaskom na filozofska razmatranja ovih hipoteza.

³⁵ Isto, 160.

³⁶ Isto, 172.

Svet teče iz budućnosti u prošlost (ili obratno) samo za mene. Drukčije rečeno, to *prošlo–sadašnje–buduće* ima tada subjektivnu vrednost. Objektivna je samo hipoteza da je svako Ja na isti takav način doživljavalo vreme i da će ga uvek tako doživljavati: razume se, uz punu istorijsku i antropološku relativnost.³⁷

U potpoglavlju *Ekstenzija i kretanje vremena* zastupa se hipoteza o akcentu kao graničnoj vrednosti koja razdvaja prošlo i buduće vreme. Međutim, ta granica nema toliki značaj u teorijskom smislu koliko ima u subjektivnom doživljaju vremenske trisekcije:

Postoji dakle apsolutna izvesnost da će dodir mog tela sa stranim predmetom (recimo ubod igle ili muzički akcent) biti saopšten mom mozgu i time izazvati odgovarajuću predstavu. No mehanizam te informacije sadrži paradoksalne elemente. Na prvom mestu stoji granični efekt hronaksije kao razlika između ničeg i nečeg; objektivni fenomen dodira koji prethodi svakoj čulnoj reakciji; drugu etapu predstavlja put informacije preko nervnih impulsa; završetak procesa označava kraj toga puta i isporuku obaveštenja. Sve te tri asinhronne etape primamo kao istovremene; na isti način, primamo ih kao jedno granično *sada*, kao trenutak ili akcent.³⁸

Zaključujući da, ako vreme protiče, jedno subjektivno *sada* ne može imati ekstenziju i sadašnjost ostaje samo stanje a ne i član sukcesije („Vreme se kreće jedino preko praznih intervala svesti“³⁹), Gostuški prelazi na sintezu dosadašnjih pretpostavki u narednom poglavlju (*Pokušaj generalne sinteze*).

Muzika, „fizika u službi psihologije“ poseduje potencijal potreban za objektivno proučavanje ritmičkih pojava, smatrao je Gostuški.⁴⁰ Stoga, on u analizi ritma polazi sa stanovišta muzičke teorije i teorije o akcentima, dopunjujući nalaze i argumente činjenicama koje dolaze iz dometa fizike i akustike. U procesu sagledavanja karakteristika ritmičkih fenomena ispituje domet akustičkih eksperimenata koje su načinili Pitagora, Hladni (Chladni), Braun (Braun) i drugi.

³⁷ Isto, 184.

³⁸ Isto, 187–188.

³⁹ Isto, 189.

⁴⁰ Isto, 191.

Dalje, povezivanjem akustike i teorije akcenata sa fenomenom harmonije, Gostuški istražuje i drugi, „vertikalni“ smer ritma (podrazumevajući da je „horizontalni“ smer pravolinijsko kretanje akustičkog fenomena). Teorija o jedinstvenoj prirodi harmonije i ritma, kakvoj se u ovom delu studije daje doprinos, potiče još iz doba Antike, što Gostuški uočava smatrajući da njegova „moderna hipoteza“ ima osnovu u „staroj teoriji čija je korektnost izvan svake sumnje“ samim tim što je mnogo puta kroz istoriju proverena na razne načine.⁴¹

Potpogavlje *Elementi komparativne morfologije* predstavlja rezultat svođenja zakona vremena i prostora na umetničku praksu. Tu se autor vraća metodologiji komparativne estetike i pronalaženju analogija među pojavama u različitim umetnostima. Da bi uspostavio potrebne analogije, on odbacuje arhitekturu (suviše kompletno data) i književnost, tj poeziju (strukturni spektar suviše nejasan) i okreće se komparativnom ispitivanju slikarstva i muzike.

Jedna tačka – jedan ton. Jedna prava linija – jedan protegnuti ton. Jedna melodijska linija – kontura crteža u jednom pravcu. Kompleks simultanih melodija – sistem kontura. Sistem tačaka i linija – jedna ravan.⁴²

Ispitivanjem spektra harmonika jednog tona, pa zatim i celog akorda, Gostuški uspostavlja vezu između akorda i plastično predstavljenog predmeta u slikarskoj kompoziciji. „Primarni slikarski izraz“ odgovarao bi „rudimentalnom muzičkom izrazu, ređanju akorada u osnovnom položaju“ ako se uzme u obzir da bi akordski sled sastavljen od tonike, subdominante i dominante mogao da se uporedi sa reljefnom predstavom paralelopipeda sa tri stepena intenziteta (svetlo – srednje tamno – tamno), kao i sa trostepenim intenzitetom akorada. Na sličan način Gostuški nastavlja sa potraživanjem analogija između slikarskog i muzičkog izraza, povezujući, između ostalog, harmoniju i slikarsku perspektivu, Klangfarbe (zvučnu boju) i koloristički sistem slikarstva, itd.

Peto potpoglavlje ovog poglavlja, *Jezik i harmonija*, ističe se kao naročito značajno. Naime, pored analogija između poezije i muzike koje donose nove ideje u

⁴¹ Isto, 205.

⁴² Isto, 206.

razmatranju ovog odnosa, ovaj deo teksta važan je iz razloga što je 1969. godine, dakle, naredne godine, objavljen u međunarodnom naučnom časopisu *The Musical Quarterly*. Naravno, reč je o ovde spomenutom članku *The Third Dimension of Poetic Language*, koji ćemo naknadno detaljnije sagledati. U svakom slučaju, kao čitava njegova studija, i ovaj deo teksta vođen je idejom uporedne analize više umetnosti (književnosti, slikarstva i muzike u ovom slučaju) i odlikuje se novim i smelim idejama.

Poslednje poglavlje knjige *Vreme umetnosti*, sa naslovom *Rekapitulacija*, počinje razmatranjem o estetskoj vrednosti broja i harmonizaciji prostora, gde se Gostuški obraća matematici kako bi na još jedan način uspostavio veze između harmonije i proporcije u slikarstvu i arhitekturi. Pred zaključak, u potpoglavlju *Vreme umetnosti*, on primećuje kako je horizontalna jednosmernost oduvek predstavljala problem za evropsku muziku, problem koji je on pokušao da sagleda sa višestrukih pozicija.

Ukoliko su pretpostavke istaknute u ovoj studiji tačne, shvatajući evropsku opštu istoriju i istoriju umetnosti kao spiralnu predstavu približavanja i udaljavanja od antičkih ideala, mi možemo da, na osnovu prošlosti, ustanovimo kom delu te 'spirale' pripada sadašnji trenutak, kao što možemo da pretpostavimo šta će se desiti u budućnosti, smatrao je Gostuški. Kroz kratak pregled nekih od značajnijih dostignuća u umetnosti u 20. veku, on je ustanovio da „mi živimo u jednom prelaznom periodu koji se lomi između dve kontradiktorne alternative: između teške krize i jedne univerzalne obnove“.⁴³ Na osnovu zaključaka koji su proizašli iz ove studije, smatrao je, možemo da kažemo da su obe opcije moguće i opravdane, ukoliko do njih dođe.

4.1.4. Komparativna estetika, muzikološki rezultat?

Studija *Vreme umetnosti* svakako je jedan od najintrigantnijih i najprovokativnijih doprinosa srpskoj nauci o muzici šezdesetih godina 20. veka. Težnja za integracijom nauke i umetnosti koja bi unapredila i jednu i drugu oblast ljudskog delovanja, kao i rad na sintezi znanja kroz interdisciplinarni pristup i komparativnu metodologiju, karakteristične su odlike modernizma u nauci, čiji je Dragutin Gostuški

⁴³ Isto, 309.

reprezentativni primer. Način na koji je zamišljena i ostvarena ova studija pokazuje upravo duh vremena (o kom je i sam Gostuški pisao), odnosno, modernistički način razmišljanja.

Naučni modernizam 20. veka odlikuje se, kako sam već naglasila, težnjom za sveukupnom sintezom i univerzalnim znanjem – baš kao što i Gostuški teži sintezi nauke i umetnosti. Zatim, odlikuje se pretpostavkom o neizbežnom istorijskom napretku, hipotezom kakvu i Gostuški zastupa u *Vremenu umetnosti* i uopšte naučnom radu. Autonomija umetnosti takođe je jedan od zahteva modernizma. Podsetiću na polemiku o realizmu, predstavnim i nepredstavnim umetnostima, u kojoj se ukazuje na stav da je umetnost, kao komentar istorije, nezainteresovana da prikazuje, imitira ili zastupa nešto drugo od sebe. Naučnik modernizma morao je da zastupa ideju svojevrsnog „renesansnog čoveka“, kakvu Gostuški opravdava sintezom, kompetencijom i korišćenjem brojnih naučnih disciplina.

Na osnovu toga što je svoje obimno istraživanje usmerio ka rešavanju problema estetike i istorije muzike, *Vreme umetnosti* možemo da okarakterišemo kao doprinos muzikologiji, pored toga što je takođe značajan rad u oblasti komparativne estetike. Pitanja desinhronizacije umetničke forme u istoriji, ubrzanja smene epoha, mesta muzičke renesanse i sva druga kojim se Gostuški ovde bavio zahtevala su integraciju znanja koja su dolazila uporedo iz polja istorije umetnosti, muzike, filozofije, estetike, pa i prirodnih nauka – fizike, matematike i drugih.

Rezultat studije, dakle, možemo da 'prisvojimo' kao muzikološki. Postavljanje hipoteza i njihova argumentacija, kao i završna razmatranja ukazuju na polinaučno, kontrapunktsko građenje tkiva. Dakle, prema modelu muzikološke interdisciplinarnosti, studija *Vreme umetnosti* je polinaučno ostvarenje,⁴⁴ u kojoj se do finalnih razmatranja dolazi ekstenzivnim sagledavanjima problema iz različitih uglova. Discipline koje su ovde više puta navedene koegzistiraju, nadopunjuju se i nadovezuju jedna na drugu poput brojnih glasova u polifonom muzičkom stavu, da bi formirale jedan koherentan muzikološko-estetički tekst.

Interdisciplinarnost koja je jedna od najizrazitijih odlika studije *Vreme umetnosti*, kao i neke od njenih osnovnih estetičkih postavki, ukazuju na snažan

⁴⁴ Vidi str. 17–18.

uticaj teorija francuskih estetičara (npr. Surio) i strukturalista na oblikovanje naučnog diskursa Gostušskog.⁴⁵ Uticaj strukturalizma uočljiv je u postavci umetnosti kao sistema odnosa koji „određuje i uslovljava značenja, izgled, materijalnu strukturu dela“ u kome je umetničko delo u funkciji celine sistema kojem pripada.⁴⁶ *Vreme umetnosti* pokazuje na koji način je Gostuški postavio umetnost kao deo sistema u kome ona nastaje, težeći tome da uspostavi veze između vremenski i prostorno udaljenih ispoljavanja određenih stilova tako što ih je postavio u svojevrsan sistem uređen teorijom evolucije umetnosti. Primena strukturalističkih teorija i modela još je i izrazitija u tekstu *Realnost, muzika, jezik*.

4.2. Trodimenzionalnost poetskog izraza

Članak *The Third Dimension of Poetic Expression or Language and Harmony* višestruko je značajan i iz tih razloga i nama u ovom slučaju intrigantan. Naime, budući da sam već naglasila da je tekst pripremljen na osnovu potpoglavlja knjige *Vreme umetnosti*, može se tvrditi da je odabirom upravo tog dela teksta Gostuški ukazao na ono što je za njega bio jedan od značajnijih delova rasprave.⁴⁷

Dakle, posredstvom komparativne metodologije u čije smo mehanizme napravili uvid u prethodnom delu teksta, Gostuški uspostavlja analogije između poezije i muzike. Na samom početku teksta on se poziva na svoje zaključke o „kompletnoj morfološkoj i ontološkoj“ analogiji između koncepata trodimenzionalnosti, slikarske perspektive i polifonije u muzici, odnosno, između linearne perspektive i funkcionalne harmonije, koncipirane takođe u studiji *Vreme umetnosti*.

Слажемо се са претпоставком да једном музичком тону, геометријској тачки или сликарском потезу одговара један фонем језика или, још боље, слог. Такође је нормално да звучну форму стиха упоредимо са мелодијом. Зато што метричке структуре језика – било прозе или стиха – могу бити

⁴⁵ Podsetiću da je Gostuški početkom šezdesetih godina planirao odlazak u Francusku i nastavak školovanja na Sorboni u Suriovoj klasi. Vidi fusnotu 81.

⁴⁶ Upor.: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 679.

⁴⁷ Tekst potpoglavlja *Jezik i harmonija*, treba napomenuti, preveden je u ovom članku u celini i bez izmena.

анализиране и објашњене правилима ритмичких принципа који важе за сваку музичку секвенцу. Као главни проблем остаје питање да ли се у поетском језику може наћи добар корелат хармонског феномена. (Prev. B. R)⁴⁸

Polazeći najpre od toga da bi odgovor na ovo pitanje na prvi pogled mogao biti odričan, Gostuški je obrazložio na koji način bi se jeziku mogla 'podariti' mogućnost polifonije. Naime, on predlaže odvajanje semantičke od fonetske funkcije poezije kako bi se jeziku omogućile „simultane akcije“, odnosno, istovremena izlaganja materijala. Iako u istoriji muzike i književnosti postoje određeni primeri ovakve vrste rada sa poetskim tekstom (navode se De Kvinsi (Thomas De Quincey), Konrad Ejken (Conrad Aiken), Brauning (Robert Browning) i Džon Kejdž (John Cage)), Gostuški smatra da se ne može svaki simultani princip izlaganja izjednačavati sa kontrapunktskim, te predlaže temeljniju analizu.

Veza rime i ritmičkog faktora koju je ispitivanjima uspostavio Žorž Lot (Lote) bila je polazna tačka za dalje razrade. Kako je i „harmonija oduvek bila povezana sa ritmom“, Gostuški pravi analogije između harmonije i rime preko koncepta „centra“. Centar bi u klasičnoj strukturi poezije koja podrazumeva rimu označavao fokus stihova, „tačku ukrštanja melodijskih linija jezika, težište auditivno ili vizuelno ostvarene poetske forme“. Daljim svođenjem Gostuški dolazi do hipoteze o rezoniranju dva monosilabična akorda na kraju stihova u rimi: identični ili komplementarni akordski sklopovi nalaze se na kraju stiha, pri čemu se poetska šema ABAB ukazuje kao šema naizmeničnog sleda tonike i dominante u muzici (TDTD).⁴⁹ Prevođenjem, dakle, poetske rime u muziku dobijaju se akordi, prema mišljenju Gostušskog.

Shodno stavu da je potrebno ispitati istorijske podatke kako bi se utvrdilo da li oni potvrđuju ili osporavaju estetičku hipotezu, Gostuški opravdava svoju

⁴⁸ „We agree with the hypothesis that a phoneme or a syllable corresponds to a musical tone, a geometrical point, or a stroke of the painter's brush. In a similar way, we may compare the aural aspect of verse with melody, for the metrical structure of language – whether prose or verse – can be analyzed and explained by the rules of rhythmic principles valid for each musical sequence. The problem that remains is whether or not a valid correlation of the harmonic phenomenon exists in poetry.“ Prema: Dragutin Gostuški, „The Third Dimension of Poetic Expression or Language and Harmony“, *The Musical Quarterly*, 372–383, 373.

Vidi i: Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, nav. delo, 222.

⁴⁹ Упор.: Роксанда Пејовић, nav. delo, 127.

hipotezu o poređenju harmonije i rime tako što sagledava genezu i evoluciju ova dva principa. Aktivirajući pritom znanja istorije muzike i istorije književnosti, kao i opšte istorije, on nastoji da pokaže sledeće: da u klasičnoj grčkoj poeziji ne postoji rima; da u rimsko-helenističkoj epohi možemo eventualno potvrditi njeno provizorno postojanje; da se rima ponovo rađa u romansko doba; da se ponovo usavršava i definitivno formira u renesansi; i da u modernom dobu dolazi do njenog nestanka, te da su se u muzici dešavale promene koje možemo da povežemo sa gore navedenim. Navešćemo primer:

Промене везане за каролиншку ренесансу означавају важну историјску прекретницу. У 9. веку наилазимо на појаву органума, први експлицитни израз елементарне музичке хармоније. У истом периоду настаје чувено римовано Јеванђеље бенедиктинца Отфрида (Otfrid), мада су и раније постојали слични подухвати. Очекујемо да се исти принцип укаже у готичкој поезији, будући да је то период нових открића у музичкој полифонији. И, у 14. веку ми заиста проналазимо оба ова облика, који су у својој најтипичнијој манифестацији били повезани песником и композитором, Гијомом де Машоом (Guillaume de Machaut). Он и његови савременици започели су ватромет ингениозних, артифицијелних облика риме, потпуно аналогних са изванредно богатим реторичким репертоаром контрапунктских вештина.⁵⁰ (Prev. B. R)

Zaključci koje Gostuški iznosi u ovom članku o poređenju sleda poetske rime i muzičke harmonije u praksi nisu u potpunosti održivi. Međutim, budući da razmatranje rezultata napisa Gostuškog u tom smislu nije naš zadatak, nećemo se duže zadržavati na proveru njihove preciznosti i opravdanosti. Ostaje da se kaže da je ovakav način vođenja naučne misli karakterističan i za ostatak knjige *Vreme*

⁵⁰ „The changes connected with the Carolingian renaissance mark an important historical turning point. In the 9th century we first come across organum, the first explicit expression of rudimentary musical harmony. In the same period there originated the famous rhymed Gospel of the Benedictine Otfrid, although similar attempts at rhyme had been made earlier. We should expect to find the next stage of development in Gothic poetry, since this also was a period of new discoveries in musical polyphony. And, in the 14th century we do find both these forms, in their most typical manifestation, associated with the poet and composer, Guillaume de Machaut. He and his contemporaries began an explosive, virtuoso display of ingenious, artificial forms of rhyme, completely analogous to the wonderfully diverse rhetorical repertory of contrapunctal skills.“ Prema: Dragutin Gostuški, „The Third Dimension...“, nav. delo, 381.

Vidi i: Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, nav. delo, 228.

umetnosti, odakle je tekst i potekao. Kao integralni deo te studije, za koju smo već zaključili da pripada polimedijskom modelu muzikološke interdisciplinarnosti, ovaj tekst se ne izdvaja po načinu rada sa materijom. Konkretno, Gostuški se u ovom tekstu fokusirao na istoriju muzike i istoriju književnosti, tj. istorijski razvoj rime u poeziji. Takođe, kako bi potvrdio premise o analogijama između tonova u akordu i rime, povremeno se osvrtao na dostignuća akustike.

Odnos između poezije i muzike ostaje značajna problematika za Gostušskog, kako ćemo videti u nastavku našeg teksta. Naime, u napisu *Realnost, muzika, jezik* on se koristio određenim postavkama i rezultatima dobijenim u ovom članku, proširujući problemsko polje sa poezije i muzike na nauke o ovim umetnostima.

Višestruko je indikativno objavljivanje ovog teksta srpskog muzikologa u prestižnom međunarodnom časopisu kakav je *The Musical Quarterly*, naročito kada je u pitanju sedma decenija 20. veka. Činjenica da je tekst Gostušskog našao svoje mesto među najaktuelnijim naučnim doprinosima toga doba može biti shvaćena na više načina. Naime, mi sa jedne strane možemo primetiti značaj ovog dostignuća za srpsku muzikologiju, a sa druge, uočiti i tendencije u zapadnoevropskoj i američkoj nauci o muzici u tom periodu, koja je prepoznala i promovisala tematiku i polimedijsku koncepciju teksta. Gostuški tako, prema 'zapadnoevropskom modelu' posreduje između savremenih tendencija u nauci i srpske muzikologije, što ovu relaciju čini provokativnom za ispitivanje i sa našeg stanovišta, te ćemo je sagledati u završnom razmatranju.

4.3. *Realnost, muzika, jezik*⁵¹

Dragutin Gostuški je svoj tekst *Realnost, muzika, jezik. Prilog proučavanju problema značenja* izložio u oktobru 1973. godine, na uvodnom predavanju Prve međunarodne konferencije o muzičkoj semiotici u Beogradu. Gostuški je ujedno bio i inicijator i predsednik organizacionog odbora Konferencije.⁵²

⁵¹ Delovi teksta iz ovog potpoglavlja deo su studije *Da li je muzička semiotika pošla pravim putem? – Prilog proučavanju problema značenja Dragutina Gostušskog*, koju sam radila pod mentorstvom prof. dr Marije Masnikose, a u okviru modula *Žan Mone: Muzički identiteti i evropske perspektive: interdisciplinarni pristup*, akademske 2014/2015. godine.

⁵² Za ovu priliku tekst je bio napisan na francuskom jeziku, a na srpskom jeziku prvi put je u celosti objavljen u zborniku *Interdisciplinarnost muzičke teorije* (2001) za koji ga je pripremila

Ukoliko najpre uzmemo u razmatranje problematiku koja je zastupljena u ovom tekstu, a kojoj je bila posvećena i čitava konferencija u Beogradu, primetićemo da se Gostuški obratio pitanjima muzičke semiotike i značenja u muzici upravo u onom trenutku kada su ona postala veoma interesantna i provokativna za brojne strane stručnjake, naročito francuskog porekla, koji svakako mnogo duguju francuskoj školi strukturalista iz prve polovine 20. veka. U svojoj knjizi *Linguistics and Semiotics in Music* (1992), Monel (Raymond Monelle) je istakao značaj velikog opusa lingvističke literature o semiotici na francuskom jeziku (počevši sa Sosirovom /Ferdinand de Saussure/ primenom tog termina), bilo da su studije originalno pisane na francuskom ili da su u pitanju prevodi tekstova američkih lingvista.⁵³ Ideja o primeni lingvističkih metoda u muzikologiji javila se krajem šeste decenije 20. veka, a predložio ju je renomirani etnomuzikolog Bruno Nettle (Bruno Nettl).⁵⁴ Nakon toga, šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. veka, brojni teoretičari jezika, muzikolozi, etnomuzikolozi i estetičari obraćaju se ovoj disciplini – Roman Jakobson (Roman Jakobson), Nikolas Rive (Nicolas Ruwet), Etjen Surio (Etienne Souriau), Žan-Žak Natije (Jean-Jacque Nattiez) i mnogi drugi.⁵⁵

4.3.1. Teza / teorema

Zauzimanje pozicije koja obezbeđuje potrebnu dozu 'neutralnosti' svakako je odlika naučnog i pisanog stila Dragutina Gostuškog koju smo do sada već i uočili. Zadržavajući ulogu 'posmatrača i komentatora sa strane', Gostuški postavlja čitavu problemsku mrežu koja bi trebalo da osvesti pitanje uslova i mogućnosti saradnje lingvistike i muzikologije. Tako, on markira nekoliko važnih aspekata ovog problema na koje će u daljem tekstu nastojati da odgovori.

muzikološkinja Katarina Tomašević. Deo teksta objavljen je pod naslovom Muzika pred jezikom i semiologijom. Prilog proučavanju problema značenja u zbirci tekstova Dragutina Gostuškog iz 1977. godine, knjizi *Umetnost u nedostatku dokaza*.

⁵³ Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992, 26.

⁵⁴ Isto, 28.

⁵⁵ Npr: Roman Jakobson, „Musicologie et linguistique“, *Musique en Jeu*, 5, 1971; Jean-Jacque Nattiez, „Situation de la sémiologie musicale“, *Musique en Jeu*, 5, 1971; Nicolas Ruwet, *Language, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972; Etienne Souriau, „La musique est-elle un Language?“, *The International Review of Music Aesthetics and Sociology*, 1, 1970, i drugi.

Osnovna ideja ove studije jeste ispitivanje odnosa između muzike i jezika, odnosno, muzikologije i lingvistike. Odnosi muzike i jezika, muzike i književnosti, pa i odnos nauka o ovim poljima ljudske delatnosti već su, kako smo videli, bili tema naučnih promišljanja Dragutina Gostuškog. U ovom tekstu definiše nekoliko problemskih mesta, za koje rešenje traži u formulisanju nove teorije, teorije ekrana.

Najpre se Gostuški osvrnuo na problem „korelativnih parova“, smatrajući da „iz literature činjenice nisu dovoljno jasne, pa se naročito manipuliše skokom *lingvistika-muzika*“, dok se 'skok' *muzikologija-jezik* gotovo ne uočava.⁵⁶ Iz prvog problemskog mesta, Gostuški se okrenuo pitanju odnosa samih nauka, muzikologije i lingvistike. Kao jedna od osnovnih prepreka uzajamne saradnje ove dve nauke, smatra Gostuški, javlja se pojam stila, kojim se muzikologija bavi iz različitih uglova posmatranja, dok je lingvistici takav pojam „nepoznat u ekvivalentnoj formi“. „Pitanje, dakle, glasi: kako lingvistika misli da pristupa nekad tako različitim strukturama kao što su stara i nova muzika sa uvek istim analitičkim aparatom?“

Sa druge strane, muzikologija se, prema mišljenju Gostuškog, takođe susreće da problemima kada je reč o muzici 20. veka. Naime, stilska nekoherentnost i „asimetričnost“ stavljaju pred muzikologiju zadatke koji od nje zahtevaju širenje prostora u kome deluje. Gledajući iz tog ugla, lingvistika bi mogla muzikologiji da da „jedan ubod mamuzama, (...) opomenu da treba izaći iz okvira problema suženih na jedan uzan fokus“.⁵⁷ Konačno, postavlja se i pitanje da li je moguća uzajamna analiza – da li muzikološka analiza može da se primeni na poeziju, na način na koji se to čini sa lingvističkim principima i muzikom?

4.3.2. Argumentacija

Gostuški je smatrao da je značajno na pravi način uočiti ove parove, kako bi se u bilo kakvoj komparativnoj analizi ili primeni metoda jedne nauke na objekat koji pripada drugoj vrsti umetnosti zadržao dobar fokus i način sporazumevanja između različitih disciplina. Stoga bi, kao što je i prikazano u tabeli br. 1, logični korelativni parovi bili zvuk i jezik kao referentni sistemi u kojima nastaju umetnosti – muzika i

⁵⁶ Драгутин Гостушки, „Реалност, музика, језик. Прилог проучавању проблема значења“, нав. дело, 233.

⁵⁷ Isto, 235.

poezija, a one potom postaju predmet proučavanja nauka muzikologije i lingvistike. „U referentnom sistemu jezik, umetnost je zastupljena poezijom kojoj isključivo odgovara muzika, umetnost u referentnom sistemu zvuk“, napisao je Gostuški, ističući da prilikom primene lingvističkih metoda analize na određeno muzičko delo „muzika ne pruža nikakav otpor“, nego da je glavna prepreka zapravo poezija, umetnost najbliža jeziku.⁵⁸

Tabela 1.

Referentni sistem	Zvuk	Jezik
Umetnost	Muzika	Poezija
Nauka	Muzikologija	Lingvistika

Dakle, poezija kao umetnost nastala u jeziku analizira se jezikom samim, što znači da ona ima svoj metajezik, za razliku od muzike koja ga nema. Proširujući Riveovo gledište na razliku između poezije i jezika (gde se običan govor gubi i zaboravlja, a poezija pamti), Gostuški razmatra i Kročeovu pretpostavku da se poezija razlikuje od običnog, referencijalnog govora po tome što u njoj nema razlike između forme i sadržaja.

Odnos između muzikologije i lingvistike nameće se u Gostuškovom razmišljanju kao centralni problem. Pre svega, Gostuški se 'obratio' postojećoj literaturi koja tvrdnjama da je lingvistika starija nauka čini „povredu činjeničnog stanja“.⁵⁹ Smeštajući nastanak moderne lingvistike u 1957. godinu, on konstatuje da, u odnosu na muzičku i estetsku analizu koje razvijaju svoje instrumente odmah po nastanku umetničkog dela, nauka o jeziku nije „egzistencijalno vezana“ za svoj objekat ispitivanja, kao i da nema mogućnosti da, pored formalne strukture, u analizu uključi i druge relevantne okolnosti (npr, psihološke i sociološke). Konstataciju da je nauka o muzici starija od nauke o jeziku, Gostuški je odbranio i poređenjem metodoloških aspekata analize muzičkog i poetskog dela. Muzička i estetska analiza ovde su posmatrane kao slučaj „analize unatrag“, analize koja je

⁵⁸ Isto, 234.

⁵⁹ Isto.

egzistencijalno vezana za svoj objekat i može uticati na njegovu sudbinu. Sa druge strane, lingvistička analiza ne raspolaže potrebnim sredstvima za analizu unatrag budući da za svoj objekat nema umetnički fenomen nego kolektivni akt. Stoga je, smatra Gostuški, jezik indiferentan u odnosu na lingvistiku, dok muzika nije prema muzikologiji. Još jedan važan aspekt po kome se, prema mišljenju Gostušskog, razlikuju analitički postupci ove dve nauke, a koji se posledično nadovezuje na samu prirodu njihovih objekata i prethodno navedenu pretpostavku o „analizi unatrag“, jeste mogućnost muzikologije da za analizu muzičkih dela iz različitih tačaka muzičke evolucije primeni različite metode, najprikladnije u odnosu na dati objekt. Dakle, Gostuški primećuje da muzikologija poznaje pojam stila i u odnosu na njega prilagođava svoje analitičke metode, dok lingvistika primenjuje isti metod za svaki sinhroničan presek u istoriji.

Saradnja ove dve nauke doprinela bi širenju vidika i polja delovanja muzikologije, međutim, Gostuški je skeptičan po pitanju zajedničke osnove, odnosno, zajedničkog koda na kome one mogu istovremeno da deluju:

Треба само подвући да сарадња лингвистике и музикологије, сасвим могућна, веома пожељна и пуна обећања, очигледно није кренула најбољим путем.⁶⁰

Do ovakvog zaključka došlo se kroz pokušaj primene mehanizma komunikacije Umberta Eka (Umberto Eco) na ove dve nauke, koji podrazumeva da je, da bi se komunikacija ostvarila, potrebno koncipirati obaveštenje na osnovu prethodno postavljenog koda, zajedničkog i za pošiljaoca i za primaoca.⁶¹ Navedena konstatacija dalje se razrađuje u pravcu mogućnosti uzajamne analize, koja bi eventualno u budućnosti zamenila jednosmernu. Fonologija je disciplina koja bi mogla da bude primenljiva u muzikološkoj analizi, ali ukoliko se najpre pomoću muzikološke terminologije razreše određeni problemi fonologije koji su „u muzici rešeni odavno i na zadovoljavajući način“.⁶² Ukoliko bi lingvistika, odnosno, fonologija usvojila terminologiju i notnu grafiju muzičkog ritma (za primer je uzet

⁶⁰ Isto, 237.

⁶¹ Isto, 236.

⁶² Isto.

termin *melodija* koji bi bio poželjan u fonologiji, a ne obratno, kao što je slučaj sa upotrebom termina rečenica u muzici, npr), onda bi pomenuti princip uzajamne analize bio ostvarljiv, smatra Gostuški. Metodologija uzajamne analize trebalo bi da konstituiše novi sistem, pogodan za analizu savremenih muzičkih dela, za razliku od „dosadašnjih pokušaja upotrebe muzike kao eksperimentalnog polja lingvistike“ koji su doneli rezultate samo u polju kompozicija koje „već pripadaju istorijskom fondu“.⁶³ Iz tog razloga, Gostuški predlaže svoj sistem oličen u *teoriji ekrana*.

4.3.3. Holografija - umetnost - muzika

Dakle, Gostuški je kao unapred konstruisani sistem kroz koji bi se procesuirali i dekodirali „podaci primljeni iz realnog sveta i njegove umetničke, jezičke i naučne interpretacije“ predložio ekran, odnosno, teoriju ekrana. Naime, bez obzira na istorijski period u kome nastaje, umetnost (tu se pre svega misli na likovne umetnosti) je moguće sagledati po principima „jedne sasvim moderne interpretativne tehnike“, holografije. Gostuški uočava tri člana holografske reprodukcije: objekat iz prirode, transpoziciju tog objekta koja je fiksirana specifičnom tehnikom, i interpretaciju, čiji efekat ima maksimalnu podudarnost sa objektom iz prirode, uključujući i njegovu trodimenzionalnost. Središnji činilac, transpozicija, upravo jeste taj hologram koji se strukturalno razlikuje od ostalih elemenata procesa i perceptivno ga je teško definisati.

Primenom ovog principa na analizu umetnosti, Gostuški zaključuje da se njegova logika nalazi u temelju svake umetnosti, a između objekta iz prirode i njegove estetske transpozicije nalazi se sistem pravila koji nastaje kroz kontakt umetnika sa realnim svetom. Na ovom mestu, možemo da primetimo, postoji prostor za sagledavanje korelacije između formulacije problema kakvu postavlja Gostuški i koncepta 'označiteljske prakse'. Međutim, to nije naš zadatak u ovoj studiji, te se na tome nećemo zadržavati. U svakom slučaju, sistem pravila u kome deluje umetnik nazvan je *sistemom obavezne reference*, a protumačen kao pregrada između umetnika i objekta spoljnog, realnog sveta, tj. *ekran*. Na tom ekranu moguće je izvršiti selekciju i obradu objekata koji su projektovani u skladu sa sistemom, a

⁶³ Isto, 238.

ekran takođe može poslužiti da bi se na njemu uredio skup modela kojim umetnik osvetljava objekat/umetničko delo, koje je u funkciji sistema. Pri tome, bez obzira na to što stvaralac prevodi vanumetnički u umetnički oblik ili jedan oblik prevodi iz jednog sistema u drugi, on nema zadatak da nadgradi i dovrši ono što je u prirodi 'nedovršeno' ili 'nesavršeno'.⁶⁴ Priroda i sam umetnik su deo istog sveta, baš kao što je i sistem u kome nastaje umetnost takođe proizvod umetnika, te samim tim, i ona je deo tog sveta.⁶⁵

Teorija ekrana je, kako i sami vidimo, nastala kao teorijski sistem kome se Gostuški obraća razmatrajući problem odnosa umetnosti i prirode, ili, uopšteno govoreći, problem realizma u umetnosti i teoriji o njoj.⁶⁶ Ova teorija, iako još bez tog naziva, skicirana je u uvodu studije *Vreme umetnosti*:

Teorija ekrana izvedena je iz nekoliko osnovnih ideja koje se mogu dovesti u vezu sa Surioovom idejom o prevođenju. Navodimo ih iz uvoda u Vreme umetnosti. »Pojam realizma dobija jedinu moguću interpretaciju (...) – saglašenje sa predstavom koju imamo o jednoj stvari uz puno poštovanje datog sistema (...); realistično je ono što je saglasno sa kodeksom pravila.« Muzika, koja je »totalno nezainteresovana da prikazuje prirodu u njenom realnom izgledu« poseduje svoj muzički sistem kome se umetnik potčinjava kao svojoj realnosti. »Stepen realističnosti direktno je proporcionalan poštovanju pravila«, dok »imitiranje« svojstava objekata van datog sistema vodi u »vulgarni naturalizam.«⁶⁷

Razmišljanjem o realizmu u umetnosti, tačnije, komparativnim posmatranjem realizma u više umetnosti, Gostuški primećuje da je muzika „daleko realističnija“ i bliža svojoj fizikalnoj definiciji od, primera radi, slikarstva, jer u muzici ne postoji „ništa što ne bi bilo pristupačno neposrednoj akustičnoj analizi njenih manifestacija“.⁶⁸ Time autor naglašava svoje stanovište da je neosnovano analizirati muziku van njenog realnog sveta, kao i potraživati njeno vanmuzičko značenje koje se može iskazati jezikom u svom najobičnijem značenju, i upotpunjuje svoje hipoteze

⁶⁴ Upor.: Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti...“, nav. delo, 143.

⁶⁵ Isto.

⁶⁶ Upor.: isto.

⁶⁷ Isto.

⁶⁸ Драгутин Гостушки, nav. delo, 241.

zaključcima Etjena Surioa o nenaučnom karakteru pripisivanja određene semantičke funkcije nekoj muzičkoj činjenici. Još jednom, kao i u uvodu studije *Vreme umetnosti*, Gostuški naglašava da muzička umetnost nije „nesposobna, već je totalno nezainteresovana“ da prikazuje, denotira ili reprezentuje prirodu ili bilo šta drugo.⁶⁹

Pišući o svojevrsnom zadatku muzike da ispuni uslove postavljene od strane sistema, Gostuški postepeno dolazi i do polja značenja muzike. Pitanje muzičkog značenja je jedno od najintragantnijih pitanja kojim se, osim semiologa i semiotičara muzike, bave i teoretičari hermeneutike. Ima li muzika sposobnost da prenese neko značenje osim čisto muzičkog? Sam Gostuški zanemaruje nastojanja hermeneutičara za utvrđivanjem muzičkih konvencija prikazivanja nemuzičkih objekata i osećanja, te smatra da je značenje muzike samo da se uvažavaju principi po kojima određeno muzičko delo nastaje. Pored fizikalne realnosti muzike, postoji i psihološka, jednako obimna, kompleksna i važna, koja utiče na težnju muzike (i svake druge umetnosti) jednom idealnom stanju u kome bi svaki čulni označitelj (signans) imao svoje psihološko označeno (signatum). Iako muzika ima mnogo dodirnih tačaka sa jezikom, Gostuški smatra da je značenje muzike ostvareno u njoj samoj već na prvom nivou analize gde ona denotira elemente svog sistema. Značenje jedne dijatonske modulacije jeste postupak prelaska u drugi tonalitet – „da li je potrebno da osim toga tražimo uspostavljanje relacije sa krompirom i inspektorom?“, zapitao se Gostuški na sebi svojstven način. Stoga, on oštro odgovara na moguće pretpostavke lingvista da muzika nije institucija značenja i reprezentacije kao što je to jezik – prema njegovom mišljenju, muzika predstavlja svoj sistem i celokupnu psihološku realnost čoveka, što je, dakako, druga vrsta reprezentacije u odnosu na jezičku. „Ako bi muzika trebalo da znači isto što i jezik i reprezentuje isto što i jezik, onda je čovečanstvo zaista neodgovorno trošilo svoje i onako ne baš najpametnije iskorišćeno vreme“, zaključio je Gostuški.⁷⁰ Ukoliko kažemo da je jezik zastupljen logičkim, odnosno, gramatičkim činjenicama, a muzika sintaksičkim i afektivnim, onda, smatra Gostuški, možemo da potvrdimo da „muzika počinje tamo gde jezik

⁶⁹ Isto, 243.

⁷⁰ Isto, 244.

prestaje“. Konciznije – muzika logičkim putem opisuje činjenice koje se nalaze u psihološkoj realnosti, podjednako realne koliko i materijalne činjenice.

U poslednjem segmentu teksta autor je nastojao da, metodologijom karakterističnom za komparativnu estetiku, uoči još snažnije teorijske i praktične analogije između dve umetnosti, muzike i poezije. Polazište je sledeće – sve što je u jednoj umetnosti konstitutivno, pa čak i morfološko, mora postojati i u svakoj drugoj umetnosti. Dakle, svaka umetnost predstavlja sistem pojedinačnih članova, a svakom članu u jednom sistemu analogan je član u drugom sistemu umetnosti. Da bi ispitivao ovakvu vrstu relacije teoretičar mora uključiti u analizu „sva sredstva“ – estetička, istorijska, fizikalna i psihološka. Oslanjajući se iznova na svoja ranija istraživanja kako bi problematiku osvetlio iz istorijske perspektive, Gostuški poredi srednji vek i renesansu kao epohe koje otkrivaju dva potpuno drugačija načina delovanja umetnika. Naime, srednji vek je okarakterisan kao epoha koja pokazuje nekonzistentne tendencije u različitim umetnostima, dok renesansni period predstavlja vreme kada je u muzici, likovnim umetnostima i arhitekturi delovao novi, zajednički svetonazor (*Weltanschauung*), odnosno, centralni princip, kako ga je autor nazvao. Centralni princip renesanse bio je jedan opšti zakon kome analogone pronalazimo u svim umetnostima – u likovnim umetnostima je to bio zakon perspektive, u muzici su to zakoni harmonije i pojava basa kontinua, a u arhitekturi tendencija građevine čiji elementi konvergiraju prema kupoli. Dakle, „ukoliko je dedukcija ispravna“, na sličan način trebalo bi sagledati i područje poezije. Duhu centralnog principa u poeziji odgovara institucija rime, predlaže Gostuški, sumirajući zaključke teksta *The Third Dimension of Poetic Expression* u kome povlači analogiju između rime kao fokusa u koji konvergiraju fonetske struje stihova i *muzičkog tonalnog centra*.

4.3.4. Predlog teorije / interdisciplinarnost

Polazeći sa pozicije komparativne estetike, Gostuški je dao svoje viđenje nastanka, progressa i metodologije muzičke semiotike. U fokusu su, dakle, bile muzikologija i lingvistika kao naučne discipline, a zatim i odnos jezika i muzike, tačnije, poezije i muzike. Pored istorije i metodoloških postavki ovih dveju naučnih disciplina,

Gostuški svoj tekst spretno gradi koristeći se istorijom i teorijom muzike, istorijom umetnosti, (tada) savremenim dostignućima fizike i holografije, semiotike, estetike i drugih srodnih disciplina. Pored ovih, Gostuški se obratio i „aktuelnim“ teorijama kao što je npr. teorija informacija sagledana kroz prizmu semiotike Umberta Eka i mehanizme komunikacije primenjene u lingvistici. Primenom različitih strukturalnih modela kao što su semiotika, semiologija i teorija informacija na opšta pitanja tradicionalne estetike i različitih savremenih proučavanja umetnosti, tekst *Realnost, muzika, jezik* može se okarakterisati i kao prilog strukturalističkoj estetici.⁷¹

Težnja ka sveukupnoj sintezi znanja odlikuje, kako sve prethodne naučne studije Dragutina Gostušskog, tako i ovu. Iz tog razloga može se i očekivati da on problemskim mestima jedne relativno mlade discipline u to vreme, pristupi iz mnogo različitih uglova gledanja, pa i da ponudi rešenje koje ne dolazi nužno iz oblasti humanističkih nauka. Tako, Gostuški primenjuje principe holografije na ključne tačke potencijalne saradnje muzikologije i lingvistike.

Prema modelu muzikološke interdisciplinarnosti studija *Realnost, muzika, jezik. Prilog proučavanju problema značenja* može, kao i prethodni razmatrani tekstovi, da se klasifikuje kao polinaučni rezultat. Takva situacija je i razumljiva budući da Gostuški sagledava više nivoa problema odnosa između dve nauke, dve umetnosti i dve metodologije. Dalje, istorija i teorija disciplina, kao i njihova eventualna saradnja podstiču potrebu za novom platformom i teorijom koja bi takvu saradnju učinila mogućom, a naučnike približila rešenju problema značenja u muzici. Na kraju, kao svojevrsnu rekapitulaciju dotadašnjih naučnih dostignuća, Gostuški daje predlog komparativnog sagledavanja muzike i poezije i analize na osnovu usaglašavanja dostignuća muzičke teorije, teorije ritma i fonologije. Razmišljanje o toj problematici i rešenja koja su predstavljena i u ovom tekstu, sada je već i evidentno, obeležila su naučni muzikološki rad Gostušskog.

⁷¹ Strukturalistička estetika ovde ne predstavlja filozofski pravac, nego označava tehnički pojam kojim se objedinjuju gore navedena nastojanja strukturalistički usmerenih teoretirača. Upor.: Miško Šuvaković, nav. delo, 679.

5. VREME NAUKE I UMETNOSTI

U ovoj studiji pokušala sam da sagledam neka značajna pitanja koja se tiču muzikološke interdisciplinarnosti i razvoja muzikologije u Srbiji. Stoga, postojeći model muzikološke interdisciplinarnosti Mirjane Veselinović-Hofman bio je značajan teorijski oslonac u interpretaciji naučnog doprinosa Dragutina Gostuškog i njegovog mesto u srpskoj nauci o muzici. Dakle, sa jedne strane, postavila sam pitanje na koji način je formirana naučna misao u njegovoj knjizi *Vreme umetnosti* i tekstovima koji su usledili neposredno za njom, a sa druge, pokušala da uvidim iz kojih disciplina dolaze uticaji koji su formirali njegov stil razmišljanja i pisanja i u kakvom je odnosu taj stil bio sa tendencijama u (srpskoj) muzikologiji.

Tekst *Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja* poslužio je kao prozor u interdisciplinarni svet Dragutina Gostuškog, zahvaljujući prikazivanju istorijskog sagledavanja saradnje muzičke umetnosti i muzikologije sa drugim disciplinama. Smatrala sam da je, u ovom kontekstu, značajnije da taj tekst uvrstim u prvi deo ove studije, odnosno, njenu teorijsku postavku, s obzirom na to da je on u velikoj meri pojašnjava na koji način je Gostuški tumačio fenomen muzikološke interdisciplinarnosti i otvorenosti ka drugim disciplinama.

Zajedno sa zadacima koje sam sebi postavila na samom početku studije, u toku istraživanja javljala su se brojna druga pitanja na koje ću delimično pokušati da dam odgovor u ovom zaključnom razmatranju, ali koja svakako ostaju otvorena za dalje interpretacije i nova čitanja.

Za srpsku muzikologiju, može se reći, ključna zbivanja u pogledu osnivanja institucija, postavljanja zadataka i školovanja naučnog kadra, dešavaju se u drugoj polovini 20. veka. Neposredno nakon rata uočljive su tendencije ka unifikaciji jezika svih disciplina, odnosno, prodoru političkog diskursa u druge sfere delatnosti.¹

¹ Milan Milojković, *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946–1975) – Prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*, Novi Sad, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Katedra za muzikologiju, 2013, 111.

Međutim, već pedesetih godina, sa prvim generacijama diplomiranih muzikologa sa Muzičke akademije i prvim projektima Muzikološkog instituta, intenzivirana su raznovrsna muzikološka istraživanja. Ta istraživanja u narednoj deceniji donose i brojne kapitalne rezultate.² Već smo utvrdili da su jugoslovenski i srpski muzikolozi bili orijentisani na pitanja opšte, jugoslovenske i srpske istorije muzike sa stanovišta istorijske muzikologije. Gostuški je, grubo rečeno, 'zaobilazeći' zadatke sa kojim se suočila srpska muzikologija šeste i sedme decenije (prevodi opštih istorija muzike, pisanje prvih istorija srpske i jugoslovenske muzike, katalogizacije, popisi, itd), studiranjem istorije umetnosti i stručnim usavršavanjem u Francuskoj (1955) otvorio problemsko polje kojim se bavila evropska nauka. Sa aktuelnostima u nauci upoznao se i učešćem na međunarodnim naučnim skupovima i muzičkim manifestacijama.³ U skladu sa tim, oblikovao je svoju misao i prepoznao polje teorije umetnosti i problemske oblasti u kome je delovao. Kao što sam već istakla, zahvaljujući posebnom mestu koje je muzika imala u njegovim razmatranjima, danas se njegovi napisi tumače kao značajni doprinosi srpskoj muzikologiji.

Dalje, kako bih postavila osnovu za analizu tekstova, ukazala sam i na potencijal muzikologije da komunicira i donosi zajedničke rezultate sa drugim naukama, čak i vrlo udaljenim. Interferencije između muzikologije i disciplina poput biologije, neurologije, neuropsihologije, informatike, i drugih, vezujemo prvenstveno za postmodernu vreme. Međutim, muzikologija je od svog nastanka imala 'propustljive' granice prema drugim, srodnijim disciplinama, a na 'prelazak' te granice muzikolozi su se odlučivali radi učvršćivanja svojih rezultata ili sagledavanja objekta istraživanja sa nekog šireg stanovišta. Interdisciplinarnost koja se javlja u periodu posleratnog modernizma, a kakvu sam ispitala u ovoj studiji, postaje instrument kojim se vode naučnici koji, kao i Gostuški, teže svojevrsnoj sveukupnoj sintezi ljudskog znanja.

² U sklopu jugoslovenskog projekta bila je štampana knjiga Josipa Andreisa, Dragotina Cvetka i Stane Đurić Klajn *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (1962), zatim, na lokalnijem nivou, *Muzički stvaraoci u Srbiji* (1969) Vlastimira Peričića, kao i njegova monografija *Josif Marinković - život i delo* (1967), nekolicina zbornika, itd.

³ Minhen 1950, Pariz 1959, 1968, Varšava, Krakov, Katovice i Gdanjsk 1958, Budimpešta i Tokio 1961, Areco 1962, Berlin 1963, Kopenhagen 1972, Bukurešt 1972, Brno 1973. Prema: Катари́на Томашеви́ћ, „Др Драгу́тин Гостушки“ ..., nav. delo, 212.

Uvidom u neka od dostignuća srpskih muzikologa šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, ustanovljeno je da je interdisciplinarnost u napisima Gostuškog sasvim specifična za ove prostore i kontekst njihovog nastanka. Interesovanje za pitanja muzike rezoniralo je kroz njegov naučni i kritički rad iz različitih uglova posmatranja. Tematske oblasti koje je obrađivao, a kojih sam se ovde dotakla, zahtevali su od njega interdisciplinarnu perspektivu i mogućnost integracije znanja iz različitih oblasti. Ispitujući njegove najznačajnije naučne doprinose, prema klasifikaciji Mirjane Veselinović-Hofman označila sam ih kao polinaučne studije.

Polinaučna organizacija teksta, podsetiću, podrazumeva da su teza studije, argumentacija i zaključivanje polifono/kontrapunktski vođeni iz onoliko uglova koliko različitih disciplina figurira u tekstu. Pokazala sam da je još jedna od karakteristika Gostuškovog polimedija istovremeno vođenje više od dve različite discipline, sa konačnim ishodištem u muzikološkom rezultatu. U najvećoj meri, sve ove karakteristike sadržane su u knjizi *Vreme umetnosti* (samim tim, i u članku *Third dimension of Poetic Expression*), ali takođe i u tekstu *Realnost, muzika, jezik*. U svakom od ovih tekstova, muzikološki uvid je prepoznatljiv i autonoman, kao što je to i jezik drugih disciplina, pre svega istorije umetnosti, a potom i drugih društvenih i prirodnih nauka koje je Gostuški sam izučavao.⁴ Takođe, utvrdila sam kritički odnos prema pretežno evropskim, ali i američkim estetičarima (npr. Tomas Manro) i locirala u tekstovima neke od korišćenih teorija koje ukazuju na uticaj strukturalističkog pokreta pedesetih i šezdesetih godina, što ne čudi, ako se podsetimo da je Gostuški negovao snažnu vezu sa frankofonijom i francuskom kulturom. Imajući u vidu da je planirao nastavak školovanja na Sorboni, može se ukazati na još jedan mogući razlog za prihvatanje teze o francuskom uticaju, kao i obratno; shodno svojim interesovanjima, Gostuški je u to vreme smatrao da je

⁴ „За тај посао није било довољно ограничити се на подручје музике или ликовне уметности, или уопште неуметности, јер сам морао много да студирам друге дисциплине, рецимо биологију, физиологију, психологију, које су саставни део једног уметничког комплекса или ако хоћете психологије самог уметника. Веома много времена, неколико година, кад сам писао књигу *Време уметности* бавио сам се проучавањем теорије релативности која на један други начин третира време, и нашао сам однос о коме сада не можемо говорити, разуме се, између физичких закона. Јер све постоји на овом свету, све је то део човека.“ Лука Лукић, „Космос је постојао без човека – и постојаће. Разговор са Драгутином Гостушким“, *Градина – часопис за књижевност, уметност и културу*, год. XXIV, бр. 6/88, 1988, 119–138, 127.

estetičko i istoričarsko okruženje u Francuskoj najbolji izbor za dalju razradu njegovih ideja.

Posebno je interesantno pitanje 'zapadnoevropskog' muzikološkog modela koji Gostuški podražava u svojim napisima sa kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina.⁵ S tim u vezi, moguće je u nekim narednim prilikama detaljnije problematizovati i odnos između statusa doprinosa Dragutina Gostuškog na polju muzikologije u Srbiji i pozicije i aktuelnosti tih istih doprinosa u evropskim okvirima. Interdisciplinarni naučnik, kakvim se pokazao Gostuški, u kontekstu evropske estetike i muzikologije, bavio se aktuelnim temama (teorija evolucije umetnosti, muzička semiotika i semiologija, itd), dok u Srbiji još uvek 'teren' nije bio 'priprijeđen' za takav pristup, osim u određenim, odabranim intelektualnim krugovima. Svoj poslednji naučni tekst, *Realnost, muzika, jezik*, Gostuški je, kako je već rečeno, izložio na otvaranju Prve međunarodne konferencije o muzičkoj semiotici u Beogradu 1973. godine. Na taj način, on se povukao iz nauke istovremeno pružajući priliku srpskoj javnosti da se upozna sa savremenim tendencijama u evropskoj nauci o muzici. Nakon toga, Gostuški je nekoliko godina bio na funkciji direktora Muzikološkog instituta, postajući medijska ličnost i istaknuti kritičar umetnosti.

Interesantno je da je upravo ta 'medijskost' ono što je obeležilo karijeru Gostuškog. Može se pretpostaviti da je prisutnost u javnom životu pre, a pogotovu nakon 1973. godine, ono što je u velikoj meri doprinelo i na neki način 'obezbedilo privilegije' i status koji Gostuški danas ima u srpskoj muzikologiji, budući da on nije bio aktivan u pedagogiji, te da je i nauci ostavio skroman doprinos (govorim, naravno, o broju objavljenih studija i članaka). Delimično uvažavajući zahtev za samoosvešćenjem i izgradnjom srpskog i jugoslovenskog muzičkog identiteta u umerenomodernističkom okruženju pedesetih i šezdesetih godina 20. veka, Gostuški se srpskom i jugoslovenskom muzikom bavio uglavnom u svojim kritikama, esejima i kraćim napisima nenaučnog karaktera, međutim, pažnju su mu najčešće zaokupljivala pitanja savremene jugoslovenske i srpske muzike i njenog mesta u evropskim i svetskim muzičkim tokovima. Sa stanovišta naučnih doprinosa, sa

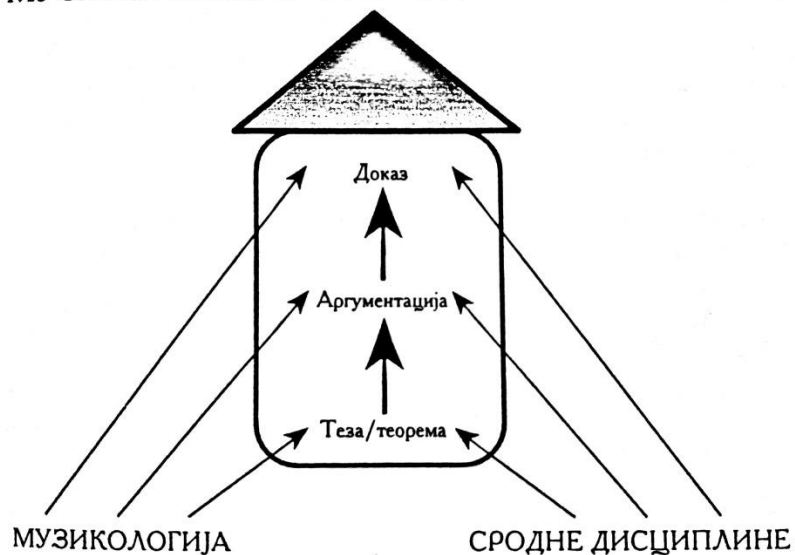
⁵ Vidi str. 45.

druge strane, Gostuški muzikologiji daje specifičan impuls svojim interdisciplinarnim pristupom u ovde razmatranim studijama. Interdisciplinarnost napisa Gostuškog je bila prepoznata i u međunarodnim okvirima, a zahvaljujući takvom pristupu njegov doprinos ostaje značajan i prepoznatljiv. Iz ugla muzikologije, specifičnost njegovih studija ogleda se u činjenici da je u njegovim radovima za muziku uvek bila mišljena najistaknutija uloga, te da je njen odnos sa ostalim umetnostima i naučnim i umetničkim diskursima interpretiran aktuelnim evropskim teorijama umetnosti.

6. PRILOG

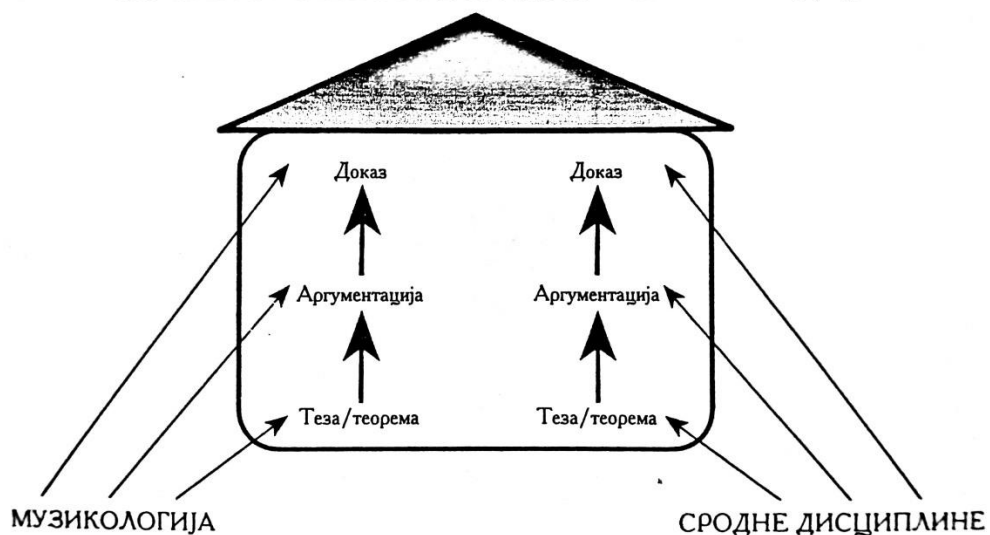
Shema 1.¹

МУЗИКОЛОШКИ РЕЗУЛТАТ = МИКСТМЕДИЈ



Shema 2.

МУЗИКОЛОШКИ РЕЗУЛТАТ = ПОЛИМЕДИЈ



¹ Shematski prikazi 1, 2 i 3 su preuzeti iz teksta Mirjane Veselinović-Hofman „Kontekstualnost muzikologije“.

Shema 3.

МУЗИКОЛОШКИ РЕЗУЛТАТ = ИНТЕРМЕДИЈ

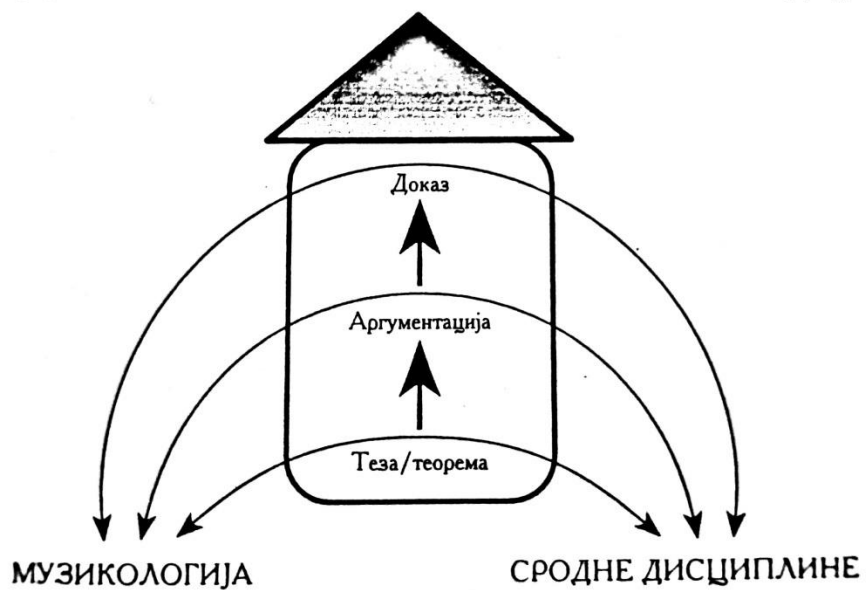


Tabela 2 – Prikaz izdanja srpskih muzikologa, kraj 1960ih i početak 1970ih.

D. Gostuški	godina	Izdanja srpskih muzikologa (izbor)
-	1967	- Властимир Перичић – <i>Јосиф Маринковић. Живот и дела</i> ²
- <i>Vreme umetnosti</i>	1968	- Milena Pešić – <i>Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije. Članovi Saveza Kompozitora Jugoslavije 1945–1967.</i> ³
- <i>The Third Dimension of Poetic Expression</i>	1969	- Vlastimir Peričić – <i>Muzički stvaraoci u Srbiji</i> ⁴ - Роксанда Пејовић – <i>Историја музике</i> ⁵ - Nikola Hercigonja – <i>Kratak pregled razvoja muzičke kulture</i> ⁶
/	1970	
/	1971	- Vlastimir Peričić – <i>Stvaralački put Stanojla Rajičića</i> ⁷ - Стана Ђурић-Клајн – <i>Историјски развој музичке културе у Србији</i> ⁸
/	1972	
- <i>Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања</i> - <i>Реалност, музика, језик. Прилог проучавању проблема значења</i>	1973	

² Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић. Живот и дела*, Београд, САНУ, 1967.

³ Milena Pešić, *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije. Članovi Saveza Kompozitora Jugoslavije 1945 - 1967*, Београд, SOKOJ, 1968.

⁴ Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Prosveta, 1969.

⁵ Роксанда Пејовић, *Историја музике*, 2 свеске, Београд, Завод за издавање удбеника, 1969.

⁶ Nikola Hercigonja, *Kratak pregled razvoja muzičke kulture*, Београд, Уметничка академија у Београду, 1969.

⁷ Vlastimir Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Београд, Уметничка академија 1971.

⁸ Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro Musica, 1971.

7. LITERATURA

- Beard** David and **Gloag** Kenneth: *Musicology. The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.
- Butler**, Christopher: *Modernism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Cohen**, H. Floris: „Music as Science and as Art. The Sixteenth/Seventeenth-Century Destruction of Cosmic Harmony“, in: Bod Rens, Jaap Maat and Thijs Weststeijn (Eds.), *The Making of Humanities. Volume I: Early Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, 59–74.
- Denegri**, Ješa: *Srpska umetnost 1950–2000. Šezdesete*. Beograd: Orion Art, 2013.
- Denegri**, Ješa, *Srpska umetnost 1950–2000. Sedamdesete*. Beograd: Orion Art, 2013.
- Gostuški**, Dragutin: *Vreme umetnosti. Prilog zasnovanju jedne opšte nauke o oblicima*. Beograd: Prosveta, 1968.
- Gostuški**, Dragutin: „Između zvuka i logosa“, *Delo*, god. 21, knj. 21, br. 5-6, 1975, 891–892.
- Gostuški**, Dragutin: „Mesto jugoslovenske muzike u razvoju svetske muzičke kulture“, *Zvuk*, 39–40, 1960, 477–486.
- Гостушки**, Драгутин: „Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања“, *Српска музика кроз векове*, Београд, Галерија САНУ, књ. 22, 1973, 9–61.
- Гостушки**, Драгутин: „Реалност, музика, језик. Прилог проучавању проблема значења“, у: *Интердисциплинарност теорије књижевности*, прир. К. Томашевић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001, 233–251.
- Gostuški**, Dragutin: „The Third Dimension of Poetic Language“, *The Musical Quarterly*, LV, 3, 1969, 372–383.
- Гостушки**, Драгутин: *Уметност у недостатку доказа*. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- Gracyk**, Theodore and Andrew Kania (Eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. London and New York: Routledge, 2011.

Griffin, G., Medhurst, P. And Green, T.: *Interdisciplinarity in Interdisciplinary Research Programmes in the UK*. Hull: The University of Hull, 2006.

Hooper, Giles: *The Discourse of Musicology*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.

Лукић, Лука: „Космос је постојао без човека – и постојаће. Разговор са Драгутином Гостушким“, *Градина – часопис за књижевност, уметност и културу*, год. XXIV, бр. 6/88, 1988, 119–138.

Marinković, Sonja: „Mesto teorijskog rada na Univerzitetu umetnosti: Aktuelna pitanja statusa nauka o umetnicima 1“, *Art+Media, Časopis za studije umetnosti i medija*, br. 1, 2012, 25–35.

Маринковић, Соња: *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*. Београд: Факултет музичке уметности, 2008.

Масникоса, Марија: „Савремена музикологија између модернизма и постмодернизма“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук*, специјално издање, Београд: Савез организација композитора Југославије – Музички информативни центар – Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 1998, 21–25.

Medić, Ivana: „The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, *Muzikologija*, br. 7, 2007, 279–294.

Mikić, Vesna: *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.

Mikić, Vesna: „Prakse umerenog modernizma u posleratnoj srpskoj muzici: subverzija/akademizacija“, у: Šuvaković, Miško (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek II / Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion Art, 2012, 711–717.

Milojković, Milan: *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946–1975) – Prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*. Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, Katedra za muzikologiju, 2013.

Monelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1992.

Nattiez, Jean-Jacques, *Music and discourse: Toward a semiology of music* (translated by Carolyn Abbate). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Pasler, Jann: *Directions in Musicology*, Acta Musicologica, 69, no. 1, 1997, 16–21.

Пејовић, Роксанда: *Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгутин Гостушки*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2012.

Пејовић, Роксанда: „Текстови о музици“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 685–731.

Петровић, Даница: „Музиколошки институт српске академије наука и уметности (1948–2010)“, *Музикологија*, бр. 10, 2010, 11–34.

Роповић Младеновић, Тијана, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.

Роповић Младеновић, Тијана, Blanka Bogunović and Ivana Perković: *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*. Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Begrade, 2014.

Radoman, Valentina: „On Comparative Research in Musicology: Peripheral vs. Central European Musical Culture and the Musicological Comparative Approach in the 20th Century“, *New Sound*, 39, I, 2012, 30–48.

Ranković, Milan: *Komparativna estetika*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1973.

Репко, Allen F.: *Integrating Interdisciplinarity: How the Theories of Common Ground and Cognitive Interdisciplinarity Are Informing the Debate on Interdisciplinary Integration*, Issues in Integrative Studies, Vol. 25, 2007, 1–31.
https://www.oakland.edu/upload/docs/AIS/Issues%20in%20Interdisciplinary%20Studies/2007%20Volume%2025/03_Vol_25_Integrating_Interdisciplinarity_How_the_Theories_of_Common_Ground_and_Cognitive_Interdisciplinarity_Are_Informing_the_Debate_on_Interdisciplinary_Integration.pdf

Репко, Allen F.: *Interdisciplinary Research: Process and Theory*. Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2008

Ruccius, Alexis: „The History of Musical Iconography and the Influence of Art History: Pictures as Sources and Interpreters of Musical History“, in: Bod Rens, Jaap

Maat and Thijs Weststeijn (Eds.): *The Making of Humanities. Volume III: The Modern Humanities*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, 403–414.

Szostak, Rick: "The Interdisciplinary Research Process" in: Allen F. Repko, William H. Newell, & Rick Szostak, (Eds): *Case Studies in Interdisciplinary Research*. Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2011.

Stengers, Isabelle: *The Invention of Modern Science* (prev. Daniel W. Smith). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Шуваковић, Мишко: „Естетика музике XX века“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.): *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 733–747.

Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.

Томашевић, Катарина: „Драгутин Гостушки (1923–1998)“, *Нови звук*, бр. 13, 1999, 125–131.

Томашевић, Катарина: „др Драгутин Гостушки“, *Музикологија*, бр. 10, 2010, 211–222.

Томашевић, Катарина: „Гостушки и српска музикологија“, *Музикологија*, бр. 1, 2001, 167–170.

Томашевић, Katarina: „Vreme umetnosti Dragutina Gostušskog: Odnos prema filozofiji i estetici Etjen Surioa“, u: Zurovac, Mirko (ur.): *Srpska estetika u XX veku*. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2000, 137–148.

Трајковић, Властимир: „Слово о Гостушком“, *Музикологија*, бр. 1, 2001, 164–165.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Контекстуалност музикологије“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Постструктуралистичка наука о музици. Нови звук*, специјално издање, Београд: Савез организација композитора Југославије – Музички информативни центар – Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 1998, 13–20.

Veselinović-Hofman, Mirjana: „Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic“, у: Schüler, Nico (Ed.), *On Methods of Music Theory and (Ethno)Musicology: From Interdisciplinary Research to Teaching*, Frankfurt, New York, 2005, 9–38.

Veselinović-Hofman, Mirjana: „Ontološki predznaci u estetici nekih srpskih kompozitora XX veka“, u: Zurovac, Mirko (ur.), *Srpska estetika u XX veku*. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2000, 179–189.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Weingart, Peter and Nico Stehr (Eds.): *Practising Interdisciplinarity*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated, 2000.

Indeks imena

A

Adler, Gvido (Adler, Guido), 643, 653, 654

Albreht, Hans (Albrecht, Hans), 653

Andreis, Josip, 690 (fn)

B

Bogunović, Blanka, 638 (fn), 640 (fn)

Bošnjaković, Ljubomir, 654

Braun, Dž. F (Braun, J. F), 672

Brauning, Robert (Brauning, Robert), 677

C

Cvetko, Dragotin, 690 (fn)

D

Dakls, Vinsent (Ducles, Vincent), 641

Damnjanović, Milan, 661 (fn)

De Kvinsi, Tomas (De Quincey, Thomas), 677

Đ

Đurić Klajn, Stana, 634, 655 (fn), 656 (fn), 657, 690 (fn)

E

Ejken, Konrad (Aiken, Konrad), 677

Eko, Umberto (Eco, Umberto), 683, 688

F

Foht, Ivan, 661 (fn)

G

Gostuški, Dragutin, 632, 633 (fn), 634, 635, 636, 643, 644, 645, 646, 647, 651, 652, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 690, 691, 692, 693, 696

Grin, Triš (Green, Trish), 638 (fn)

Grifin, Gabriel (Griffin, Gabriel), 638 (fn)

H

Haba, Alois (Hába, Alois), 644

Hajdon, Glen (Haydon, Glen), 654

Hanslik, Eduard (Hanslick, Eduard), 653

Herbart, Johan Fridrih (Herbart, Johann Friedrich), 653

Hercigonja, Nikola, 655 (fn), 656 (fn), 696

Herder, Johan Gotfrid (Herder, Johann Gotfried), 653 (fn)

Hiberd, Lojd (Hibberd, Lloyd), 641

Hladni, Ernst (Chladni, Ernst), 672

Hristić, Stevan, 657

Husman, Hajnrih (Husmann, Heinrich), 653

J

Jakobson, Roman (Jakobson, Roman), 680

K

Kalik, Spira, 654 (fn)

Kejdž, Džon (Cage, John), 677

Konjović, Petar, 634, 654, 655, 656, 657

Koren, Marija, 655 (fn), 656 (fn)

Ksenakis, Janis (Xenakis, Iannis), 644

L

Lot, Žorž (Lote, George), 677

Lukić, Luka, 692 (fn)

Lukić, Sveta, 661 (fn)

M

Manro, Tomas (Manro, Thomas), 663, 669, 691

Marinković, Sonja, 634 (fn), 641, 653 (fn), 654, 655 (fn), 656 (fn)

Mašo, Gijom de (Machaut, Guillaume de), 678

Medhurst, Pam, 638 (fn)

Mikić, Vesna, 655 (fn), 660

Milanković, Bogdan, 659

Milojković, Milan, 689 (fn)

Mokranjac, Stevan Stojanović, 654 (fn)

Monel, Rejmond (Monelle, Raymond), 680,

Mosusova, Nadežda, 656 (fn)

N

Natije, Žan Žak (Nattiez, Jean-Jacques), 680

Nef, Karl (Nef, Karl), 654, 655

Netl, Bruno (Nettl, Bruno), 680

Nikolajević, Snežana, 634

NJ

Njuvel, Vilijam (Newell, William H), 639, 640 (fn)

P

Palestrina, Đovani Pjerluiđi da (Palestrina, Giovanni Pierluigi da), 667, 668

Pejović, Roksanda, 633 (fn), 634, 636, 649, 656 (fn), 660, 661, 670

Peričić, Vlastimir, 650, 656 (fn), 690 (fn), 696

Perković, Ivana, 638 (fn), 640 (fn)

Pešić, Milena, 696

Petrović, Danica, 656 (fn)

Pitagora, 672

Popović-Mladenović, Tijana, 638 (fn), 640 (fn)

R

Radić, Dušan, 649 (fn)

Radovanović, Vladan, 651

Rajičić, Stanojlo, 657

Ranković, Milan, 661

Repko, Alen, 635, 637 (fn), 638, 639, 640 (fn)

Rive, Nikolas (Ruwet, Nicolas), 680, 682

Rolan, Romen (Rolland, Romain), 654 (fn)

S

Saks, Kurt (Sachs, Curt), 646

Schüler, Nico, 635 (fn)

Slavenski, Josip

Sosir, Ferdinand de (Saussure, Ferdinand de), 680

Stefanović, Pavle, 633 (fn)

Surio, Etjen (Souriau, Etienne), 659 (fn), 676, 680, 685, 686

Š

Šaji, Žak (Chailley, Jacques), 659 (fn)

Šeling, Fridrih (Schelling, Friedrich), 646

Šenberg, Arnold (Schönberg, Arnold), 640, 670

Šiler, Herbert (Schueller, Herbert M), 646

Šostak, Rik (Szostak, Rick), 635, 639, 640

Šuvaković, Miško, 660 (fn), 676 (fn), 688 (fn)

T

Tišler, Hans (Tischler, Hans), 641

Tompson Klajn, Džuli (Thompson Klein, Julie), 639

Tomašević, Katarina, 633 (fn), 634, 635 (fn), 657, 659 (fn), 661, 664 (fn), 680 (fn), 685 (fn), 690 (fn)

V

Vasiljević, Miodrag, 655 (fn)

Veselinović-Hofman, Mirjana, 635, 642, 643 (fn), 647, 648, 649, 650, 651, 653 (fn), 656 (fn), 689, 691, 695 (fn)

Viora, Valter (Wiora, Walter), 653

Vujić, Joakim, 654 (fn)

Z

Zurovac, Mirko, 659 (fn)

Ž

Živković, Milenko, 659

Summary

Science as Art – Interdisciplinarity in Scientific Works of Dragutin Gostuški

This study, *Science as Art – Interdisciplinarity in Scientific Works of Dragutin Gostuški*, is based on my master thesis, written under the mentorship of Dr. Vesna Mikić and defended at the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade.

Acknowledging the impact Dragutin Gostuški has had in Serbian musicology and music critique, especially given the fact that his scientific and theoretical works were particularly topical in European musicological thought of that time, this study represents my contribution to studying one pertinent historical period in history of Serbian musicology by examining Gostuški's activity through the prism of musicological interdisciplinarity.

The subject in question is scientific work of Dragutin Gostuški written during the 1960s and 1970s. What these papers and studies, as well as Gostuški's scientific and essayistic language in general, have in common is a very specific interdisciplinary approach, which is examined here through Mirjana Veselinović-Hofman's theoretical model of musicological interdisciplinarity.

Studies taken in consideration include his doctoral dissertation *Time of Art. Contribution to the Establishment of a General Science of Forms* (defended in 1965, published in 1968), his text *The Third Dimension of Poetic Language* published in *The Musical Quarterly* in 1969, and study *Reality, Music, Language. Contribution to Studying the Problem of Meaning* [Réalité, Musique, Langage. Contribution à l'Étude du Problème de la Signification] presented at the First International Conference of Semiotics of Music in Belgrade in 1973. His text *Music Sciences as a Model of Interdisciplinary Research Method* served as a window to the interdisciplinary worldview of Gostuški and is therefore introduced in the theoretical basis of my text.

Encompassing *Introduction*, the following two chapters of this study, *Interdisciplinarity – The Space 'in between'* and *The Setting and the Development of Musicology in Serbia*, can be viewed as the theoretical basis for my research. The second chapter is dedicated to the notion of interdisciplinarity in general as well as

attempted definition of musicological interdisciplinarity, while the third one traces the historical path of musicology in Serbia during the 20th century. In the fourth chapter, I deal with Gostuški's works and 'polyphonic' cooperation of musicology, aesthetics, art history, mathematics, physics, psychology, semiotics, and other disciplines in his texts. The concluding chapter, titled *The Time of Art and Science*, gives an outline of the previous text and points out to new directions for future studies on this subject.

The *poly-scientific* organization of Gostuški's scholarly works, as I have identified it, implies that the thesis, argumentation, and conclusions are 'counterpointally' guided from all the disciplines utilized. Two or more disciplines are steered in the direction of landing-place in musicological result and contribution. Gostuški's interdisciplinarity derives from Western, mostly French, musicological thought, and, as such, stands as unique in Serbian musicology at the time.

From the musicological perspective, specificity of his works lays in the fact that, in his examinations, Gostuški always held the most prominent role for music. Furthermore, relations between music and other arts, covered by the wide range of comparative aesthetics' methodology, were always interpreted through intriguing and topical European theories of art.

Beleška o autorki: Bojana Radovanović (1991) je studentkinja doktorskih studija na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Angažovana je kao istraživač-pripravnik na projektu Muzikološkog instituta SANU. Bavi se istorijom i teorijom muzike i umetnosti u 20. i 21. veku, uključujući umetničku i popularnu muziku, vezu umetnosti i politike, teoriju glasa i medija. Pri Fakultetu muzičke umetnosti uspešno je završila i dvosemestralni *Žan Mone* modul „Muzički identiteti i evropska perspektiva: interdisciplinarni pristup“. Objavila je monografiju pod naslovom *Eksperimentalni glas – savremena teorija i praksa* (Orion Art, 2018). Objavljuje radove u zbornicima, te domaćim i internacionalnim časopisima. Učestvuje na naučnim skupovima, konferencijama, tribinama i panel diskusijama u zemlji i inostranstvu (Beograd, Novi Sad, Kragujevac, Banja Luka, Grac, Rim). Radi na arhiviranju i promociji srpske filmske i umetničke muzike na internetu pri udruženju *Srpski kompozitori*. Saradnica je Centra za istraživanje popularne muzike iz Beograda. Od 2015. godine saraduje sa Beogradskom filharmonijom, pišući kritike za njihov blog *Metronom* i programske knjižice za koncerte. Radi kao muzički saradnik Trećeg programa Radio Beograda i saradnica u nastavi na Katedri za muzikologiju FMU. Članica je sekcije za transdisciplinarna istraživanja pri INSAM Institutu za savremenu umjetničku muziku iz Sarajeva.

Notes on the author: Bojana Radovanović (1991) is a PhD student at the Department of Musicology of the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. She is engaged as a junior researcher with the Institute of Musicology SASA. Her research interests include contemporary history and theory of music and art, art and popular music, relations between art and politics, theory of voice, theory of media. She successfully finished *Jean Monnet Module “Musical Identities and European Perspective: An Interdisciplinary Approach”*. She published a book titled *Experimental Voice – Contemporary Theory and Practice* (Orion Art, 2018). She publishes articles and studies in collections, Serbian and international magazines, and participates in national and international conferences, tribunes, and panel discussions (Belgrade, Novi Sad, Kragujevac, Banja Luka, Graz, Rome). She works on archiving and promotion of Serbian film and art music on internet with association *Serbian Composers*. She is a

collaborator with Belgrade's Center for Popular Music Research. Since 2015 she collaborates with Belgrade Philharmonic Orchestra on their blog *Metronome* and programme notes. She works as an associate and music critic at the Third Program of Radio Belgrade. Currently, she is engaged as a teaching associate at the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade. She is a member of Transdisciplinary Research Section at INSAM Institute of Contemporary Artistic Music from Sarajevo.