

Владо С. Милошевић:  
етномузиколог, композитор и педагог

# **ТРАДИЦИЈА КАО ИНСПИРАЦИЈА**

Тематски зборник  
са научног скупа 2019. године

Бања Лука, 2020.

Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци  
Академија наука и умјетности Републике Српске  
Музиколошко друштво Републике Српске

**Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог  
ТРАДИЦИЈА КАО ИНСПИРАЦИЈА**

Тематски зборник

**За издавача**

Драгана Пурковић Мацан, МА, декан Академије умјетности  
др Рајко Кузмановић, предсједник Академије наука и умјетности  
Републике Српске  
др Драгица Панић Кашански, предсједник Музиколошког друштва Републике Српске

**Уредник**

др Гордана Грујић

**Сарадници уредништва**

др Санда Додик, др Драгица Панић Кашански, др Саша Павловић,  
др Ира Проданов Крајишник

**Научни одбор**

др Соња Маринковић (Србија), мр Милош Заткалик (Србија), др Санда Додик (Република Српска, БиХ), др Драгица Панић Кашански (Република Српска, БиХ), др Злата Марјановић (Република Српска, БиХ), др Ведрана Марковић (Црна Гора), др Сабина Видулин (Хрватска), др Викторија Коларовска Гмирја (Сјеверна Македонија), др Родна Величковска (Сјеверна Македонија), др Лозанка Пејчева (Бугарска), Dr Michael Spitzer (Уједињено Краљевство), Dr Sławomira Żerańska-Kominek (Пољска), Dr Dimitar Ninov (Сједињене америчке државе), Dr Ildar Khannanov (Сједињене америчке државе), Dr Denis Collins (Аустралија), Dr Cheong Wai Ling (Хонг Конг), Dr Urša Šivic (Словенија), Dr Áine Heneghan (Сједињене Америчке државе), Dr Tari Lujza (Мађарска), Dr Leon Stefanija (Словенија)

**Рецензенти**

др Ира Проданов Крајишник (Србија), др Богдан Ђаковић (Србија), др Љубица Илић (Србија), др Немања Совтић (Србија) др Валентина Радоман (Србија), др Милан Милојковић (Србија), др Сања Радиновић (Србија), др Драгица Панић Кашански (Република Српска, БиХ), др Злата Марјановић (Република Српска, БиХ), др Иван Чавловић (БиХ), мр Милош Заткалик (Србија), др Гордана Грујић (Република Српска, БиХ), др Ивана Дробни (Србија), др Александра Милетић (Србија), др Ведрана Марковић (Црна Гора), др Саша Павловић (Република Српска, БиХ), мр Зоран Николић (Република Српска, БиХ), др Санда Додик (Република Српска, БиХ), мр Славица Глувић (Република Српска, БиХ), мр Младен Матовић (Република Српска, БиХ)

**Прелом**

Дарко Домазет

**Дизајн корица**

Марко Шкрбић

**Штампа**

Мако Принт, Бања Лука

**Тираж**

150

Издавање зборника радова омогућило је Министарство науке и технологије  
Владе Републике Српске, Бања Лука, 2019.

ISBN 978-99938-27-34-4 (АУБЛ)

COBISS.RS-ID 130387201

## САДРЖАЈ

<b>Blanka Bogunović</b> Cognition in composing contemporary art music .....	7
<b>Ivan Moody</b> East is west and south is north .....	24
<b>Радост Галоња Кртинић</b> Однос између музичког и поетског у пет пјесама за глас и клавир Владе Милошевића.....	37
<b>Гордана Грујић, Давид Мاستикоса</b> Музичке имспресије у симфонијској поеми „Бања Лука 1969” Владе С. Милошевића .....	51
<b>Валентина Дутина</b> Фолклорне интонације у дјелима Владе Милошевића и Војина Комадине инспирисане поезијом Мака Диздара .....	64
<b>Ивана Церовић, Пеђа Харт</b> Нова једноставност у „Тужним песмама” Војина Комадине .....	79
<b>Mladen Janković, Zoran Nikolić</b> Akordske i linearne strukture sagledane kroz odnos savremenog i arhaičnog u „Bagateli” Mirjane Živković.....	98
<b>Мирко Јеремић</b> „Трио” за виолину, виолончело и клавир Драгутина Гостушког – аналитички приказ.....	106
<b>Snježana Đukić Čamur</b> Odnos semantičkog plana i muzičkog formalnog plana u vokalom ciklusu „Gradinar” Vlastimira Peričića.....	123
<b>Александра Паладин</b> „Fusio/diffusio” Слободана Атанацковића .....	138
<b>Марија Голубовић</b> Мисија Руског дома у Београду: културна политика и музика (1933–1941) .....	147
<b>Моника Новаковић</b> Писана реч о музици у часопису (за позориште, музику и филм) „Comœdia” .....	161
<b>Војана Radovanović</b> Glas kao medij i „Objet petit a”: muzikološki upis u studije glasa .....	174

<b>Вања Спасић</b> Репертоар опере Народног позоришта у Београду (1970–1990) .....	184
<b>Miloš Zatkalik</b> Reč, slika i zvuk u bi-logičkom ključu .....	202
<b>Miloš Bralović</b> Nekoliko teza o umerenom modernizmu i tradiciji .....	213
<b>Марко Алексић</b> „Асоцијативни тоналитет“ у теорији маркираности: „Саломе и Електра“ Рихарда Штрауса.....	221
<b>Gordana Grujić</b> Sonatni oblik u dodekafonskim uslovima Arnolda Šenberga .....	240
<b>Dorotea Vejnović</b> Uticaj tradicionalne japanske muzike na kompozicione postupke Torua Takemicua u kompoziciji „A flock descends into the pentagonal garden“ ....	256
<b>Zoran Božanić</b> Neke specifičnosti kompozicionog plana renesansnog moteta.....	265
<b>Данијела Здравих Михаиловић</b> Прилог проучавању музичке синтаксе – о граничним случајевима фрагментарне и реченичне структуре .....	274
<b>Гордана Каран, Јелена Дубљевић</b> Генеза циљева и задатака наставе солфеђа у основној музичкој школи у Србији од краја IX века до данас .....	287
<b>Александра Бранковић</b> Српска народна песма у методичком приступу настави почетног музичког описмењавања др Зориславе Васиљевић.....	297
<b>Александра Бранковић, Гордана Каран</b> Народна песма као кодирана основа музичке писмености у контексту културе памћења .....	307
<b>Јелена Дубљевић, Љиљана Војкић</b> Употреба песама, примера из музичке литературе и инструктивних примера у приручницима за наставу ритма за основну музичку школу у Србији (1983–2015) .....	319
<b>Ивана Хрпка Вешковац, Ивана Дробни</b> Зорислава М. Васиљевић – искуства и апликације бугарске наставе солфеђа у српској педагошкој литератури .....	330
<b>Ивана Хрпка Вешковац</b> „Асиметричне / неправилне мере“ у француској литератури за солфеђо: приступи и имплементације .....	344

<b>Јелена Беочанин</b>	
Ритмички диктати: варијанте и њихова целисходност .....	355
<b>Драгана Тодоровић</b>	
Катедра за солфеђо и музичку педагогију Факултета музичке уметности у Београду – стожер српског високог музичко-педагошког образовања....	371
<b>Милена Петровић, Вера Миланковић, Гордана Ачић, Мирјана Недељковић</b>	
Солфеђо који сам волео/ла, који волим и који бих волео/ла.....	388
<b>Славица Глувић, Мирјам Марковић</b>	
Улога пјевања солмизацијом у почетној настави гитаре.....	398
<b>Матија Антонић, Саша Павловић</b>	
Задаци из теорије музике са становишта Блумове таксономије .....	417
<b>Александра Стошић</b>	
Народна песма и игра у уџбеницима музичке културе: народна мелодија у функцији музичког развоја .....	436
<b>Marija Đorđević, Miomira M. Đurđanović, Sonja Cvetković</b>	
Muzičko obrazovanje i vanškolske aktivnosti kao podsticaj razvoju muzičkih kompetencija učenika .....	458
<b>Злата Марјановић</b>	
„Rigoletto као музика за у друштво“: улога хармонике у традицији Боке Которске .....	470
<b>Branislav Ostojić</b>	
Poslijeratni festivali prosvjetnih društava Bujštine.....	485
<b>Сања Пупац, Марија Думнић Вилотијевић</b>	
Дигитализација магнетофонских трака Владе Милошевића: резултати и перспективе.....	496
<b>Виолета Јокић</b>	
Сазлијска севдалинка у извођењу и казивању Рајка Симеуновића – пример наднационалности једне музичке праксе.....	508
<b>Борисав Миљковић</b>	
Проблеми термилошког одређења инструмента фруле у контексту њеног историјског сагледавања.....	522
<b>Јелена Јоковић</b>	
Сличности и разлике у извођачком стилу трубачких оркестара западне, североисточне и југоисточне Србије на примеру извођења „Моравца“ .....	543
<b>Svetlana Đaćanin</b>	
Koreografija tradicionalnog plesa za decu „Dodole. igre iz Srema“ Bogdanke Bobe Đurić.....	561



# NEKOLIKO TEZA O UMERENOM MODERNIZMU I TRADICIJI<sup>1</sup>

**Miloš Bralović**

Muzikološki institut SANU

Istraživač-pripravnik

Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu

Doktorske studije muzikologije

E-mail: milosbralovic@gmail.com

*Pregledni rad*

**Sažetak:** Odnos prema tradiciji predstavlja jedno od velikih pitanja koje na određeni način objašnjava pojavu poznatu kao umereni modernizam. Ako modernizam podrazumeva progresivnu liniju razvoja umetnosti, a često i negiranje tradicije, postavlja se pitanje u kojoj meri tradicija figurira u umerenom modernizmu, kao na neki način, ublaženoj, širokoj publici prijemljivoj pojavnosti modernizma. Odnosno, na koji način i u kojim uslovima se određena u biti modernistička umetnost ispoljava kao 'umerena'. Stoga, pitanje odnosa tradicije i modernizma u određenim društveno-istorijskim okolnostima implicira njegovo artikulisanje kao 'umereni'. Odgovore na ova pitanja pokušaćemo da pronađemo u nekim od tumačenja modernističkih umetničkih ostvarenja i odnosa koji se prema njima uspostavio u javnosti.

**Gljučne riječi:** Kultura, tradicija, umereni modernizam, umetnost, arhitektura, književnost, muzika.

Ispitujući i interpretirajući različite aspekte pojave poznate pod imenom modernizam, često smo suočeni sa razlikama, ponekad kontradiktornostima a neretko i pluralizmima koje ona obuhvata unutar sebe. Najpre, odredili bismo pojam moderno doba, koje obuhvata period od renesanse do Hladnog rata, gde se, kao svojevrsna međa između starijeg i novijeg modernog doba postavlja Francuska revolucija (up. Stanford Friedman, 2009: 19). Hronološki podudaran novijem modernom dobu, modernizam u širem smislu, kao istorijski period u kulturi i civilizaciji novijeg modernog doba podrazumeva ukupnu organizaciju i razvoj kulture i umetnosti od kraja XVIII veka do šezdesetih godina XX veka, to jest od Francuske revolucije do Hladnog rata i okarakterisan je trima aspektima: 1) modernizam je kultura buržoazije u kapitalističkom društvu u navedenom periodu; 2) nastaje podelom unitarnog hrišćanskog pogleda na svet na autonomne oblasti nauke, prava i umetnosti i; 3) određen je projektom modernosti, to jest, kao kultura koja uspostavlja evolucionu ili revolucio-

<sup>1</sup> Ova studija je realizovana u okviru projekta Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi (br. 177004), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

narni odnos sa tradicijom tokom svog razvoja; drugim rečima, modernizam se, u širem smislu, označiti kao megakultura (up. Šuvaković, 2012: 448). Modernistička odlika imenovana kao projekat modernosti, može se koristiti i u užem smislu, kao karakteristika umetničkog modernizma, a reč je o praksama kao što su simbolizam, secesija i impresionizam, sa kraja XIX veka koje su kritikovale akademski umetnički kanon (up. isto). Početak modernosti u muzici, u smislu pojave koja svojim karakteristikama uspostavlja određeni odnos sa tradicijom, pojam koji je hronološki donekle podudaran modernizmu, odnosno istorijskom periodu u širem smislu, prema rečima Džulijana Džonsona (Julian Johnson), označava onaj trenutak shvatanja muzičara (kompozitora, izvođača), ali i publike, da muzika kao autonomna umetnička disciplina nije umetnost kojom je moguće predstaviti konkretne objekte i pojave (up. Johnson, 2015: 16).<sup>2</sup> Slikovito, ovaj autor, koristeći scenu Orfeja u podzemlju, a koji se nalazi u tri različite opske 'adaptacije' ove mitološke priče u modernom dobu opisuje upravo ovu nemogućnost muzike. Reč je o Monteverdijevoj (Claudio Monteverdi, 1567–1643) operi *Orfej (Orfeo)*, 1600–1607, Glukovoj (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787) operi *Orfej i Euridika (Orfeo ed Euridice)*, 1762–1764 i Birtvislove (Harrison Paul Birtwistle, rođ. 1934) opere *Orfejeva maska (The Mask of Orpheus)*, 1973–1983. Naime, scena Orfejevog okretanja (čak iako je to samo u Orfejevom sećanju, kao što je slučaj u poslednjoj od tri pomenute opske adaptacije grčkog mita) i shvatanje da Euridika, čije je prisustvo osećao na svom putu iz podzemlja, u istom trenutku nestaje; slično tome koliko god da nam muzika bila 'stvarna' u svojoj reprezentaciji konkretnih objekata, pojava i emocija, u trenutku kada se ona završi, postajemo svesni da je reč samo o intencionalnim, organizovanim vibracijama u vazduhu (više u: isto, 13–25).

Dalje parafrazirajući Džonsona, modernost, kao odlika umetničke muzike zapadnog sveta u vreme modernog doba, koje, kao što smo napomenuli, obuhvata period od renesanse do Hladnog rata, gde se, kao međa između starijeg i novijeg modernog doba postavlja Francuska revolucija, za svoju glavnu odliku ima autonomiju muzičkog. U najširem smislu, autonomija muzičkog bi podrazumevala postojanje autonomnog muzičkog dela u kojem se ispoljava autonomna muzička logika, što tokom perioda nakon Francuske revolucije, ili, ako bismo ga tako nazvali, zrelog modernog doba, postaje jedna od glavnih, objektivističkih odrednica postojanja tradicionalnog zatvorenog muzičkog dela (više u: Веселиновић-Хофман, 2007: 51–84). Hanslikovski rečeno, sadržaj muzičkog dela postaje njegova forma, pokrenuta tonovima (up. Hanslik, 1977: 84). Hanslik, govoreći o kritici programske muzike, svojim iskazima kojima definiše muzički

<sup>2</sup> U muzici, projekat modernosti bi se odnosio na začetak autonomije muzike.



lepo, odnosno određujući kriterijume za estetsko vrednovanje muzike koji su nezavisni od vanmuzičkih asocijacija na nju, formira diskurs koji postaje ključan za određenje autonomije muzike.

U užem smislu, umetnički modernizam, ili bar njegov početak, određeni su kritikom umetničkog kanona. Stoga, indikativna je pojava istorijskih avangardi u prvim decenijama XX veka, kada je došlo do, reklo bi se, revolucionarnog prekida sa tradicijom. Ili, prema Peteru Birgeru (Peter Bürger), „Evropski pokreti istorijske avangarde mogu se odrediti kao napad na status umetnosti u građanskom društvu“ (Birger, 1998: 76).<sup>3</sup> No, jasno je da institucija muzičke umetnosti u prvoj polovini XX veka, sa ekspresionizmom (u to vreme jedinim muzičkim pravcem koji ima isto ime kao jedna od istorijskih avangardi u drugim umetnostima), nije doživela onaj vid kritike koji se odvio u književnosti ili likovnim umetnostima. U tom smislu, težinu istorijske avangarde u muzici bi imao tek komad Džona Kejdža (John Cage, 1912–1992) *4'33" tišine za...* iz 1952. godine (уп. Веселиновић-Хофман, 2002: 14).<sup>4</sup> Tako je radikalna, avangardna kritika institucije umetnosti, u muzici, postala očigledna tek sa neoavangardnim pokretima nakon Drugog svetskog rata. Stoga, krajnja instanca ovih visokomodernističkih strujanja (ukoliko bismo avangarde posmatrali kao najradikalnije 'tačke' modernizma), biva, kao u umetnosti (najpre likovnog) američkog minimalizma šezdesetih godina, svojevrsno odstranjivanje „interesantnih incidenata i kompleksnog čitanja kompozicije. Umesto odnosa linija, oblika i boja, u minimalizmu, reč je o jedinstvu ili holističkom kvalitetu objekta i njegovom uticaju na posmatrača i njihov deljeni prostor“ (Colpitt, 1985: 360). Prema Kolpitu (Frances Colpitt), upravo je ovo uzrok zbog kojeg su brojna avangardna ostvarenja označena kao dosadna, budući da se ona ispituju, interpretiraju i valorizuju prema tradicionalnim merilima i normama. Stoga, „Paralelno sa slikarstvom i skulpturom u njihovoj ekonomiji formalne diferencijacije, nalaze se i muzički performansi Džona Kejdža, koji će biti dosadni, [...] onima 'koji dolaze sa očekivanjem da će čuti muziku'“ (Isto).

Naspram avangardnih strujanja, različite restauratorske tendencije se često tumače kao modernizmi. U adornoovskom smislu, tendencije koje se pojavljuju nakon Prvog svetskog rata, posmatrane su kao antimodern(ističk)e, na primer u slučaju Igora Stravinskog (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971) od dvadesetih godina XX veka. No, čini se da u takvim restauratorskim, 'antimodernističkim' primerima, kako to navodi Džonatan Kros (Jonathan Cross), prema Olbrajtu

<sup>3</sup> Prema Birgeru, pod istorijske avangarde ubrajaju se futurizam, dadaizam i nadrealizam, a u određenoj meri i ekspresionizam i ruska avangarda.

<sup>4</sup> O odnosu između 'težina' različitih avangardnih udara u različitim umetnostima, a onda i o odnosu između evropske i srpske/jugoslovenske avangarde, vide videti u: Веселиновић-Хофман, 2002.

(Daniel Albright), postoji čistoća forme u vidu modernističkog testiranja krajnjih estetskih mogućnosti; prema Taraskinu (Richard Taruskin), 'antimodernizam' dvadesetih godina je mnogo moderniji nego modernizam ranog XX veka ponikao iz poznog romantizma; prema Dejvidu Lodžu (David Lodge), reč je o antimodernizmu koji nastavlja tradiciju protiv koje je reagovao modernizam (up. Cross, 2006: 26).<sup>5</sup> Stoga, zaključuje Kros, ne možemo govoriti o jedinstvenom modernizmu, već je reč o različitim modernizmima koji se ukrštaju na različite načine. Kros dalje, pozivajući se na Terija Igltona (Terry Eaglton), navodi da su radikalne umetničke prakse (to jest, avangarde) ranog XX veka do naših dana već uveliko postale deo tradicije (isto, 27–28).

\*\*\*

Modernizam je, kao istorijski period u širem smislu, kako smo to označili na početku, određen kao megakultura. Tako, na primer, u periodu nakon 1927. godine, u Britaniji, arhitektonski modernizam je bio otelotvoren u radovima Valtera Gropijusa (Walter Gropius), Mis van der Roa (Mies van der Rohe) i Le Korbizjea (Le Corbusier), koji su se zalagali za novu arhitekturu koja bi odražavala novo doba, koristila nove materijale (beton i čelik) i odgovarala novim društvenim okolnostima, kao što je jačanje radničke klase, a podrazumevao je novu, mašinsku estetiku (up. Whyte, 2009: 445–446). Kasnije, odnosno nakon Drugog svetskog rata, pojavila se i tendencija prema kojoj bi modernistička arhitektura trebalo da se prilagodi potrebama korisnika građevina – trebalo je ugoditi ljudima kojima je nova arhitektura služila (up. isto, 446). To je potom uslovalo brojne rasprave unutar, kako ga Vilijem Vajt (William Whyte) naziva 'modernog pokreta', u smislu široke palete različitih pristupa umetničkom modernizmu u užem smislu (isto). Međutim, kako ovaj autor navodi, engleski modernistički orijentisani arhitekti su u osnovi propagirali 'kontinentalne ideje' i svakako je bilo reči o internacionalnom stilu (isto, 447). Kakav god da je bio odnos tog internacionalnog

<sup>5</sup> Pod tradicijom se podrazumeva ono što bi bio umetnički kanon oformljen tokom modernog doba, to jest, "ono što određena obrazovna, kulturalna ili umetnička institucija smatra najvrednijim i najvažnijim tekstovima ili delima u književnosti, istoriji umetnosti ili muzici" (Šuvaković, 2010: 132). Odnosno, "[t]radicija je pojavno lice kanona. [...] Tradicija nije *ono* što prošlost ostavlja kao 'nasleđe' sadašnjosti ili budućnosti. Tradicija je uvek 'izbor' ili 'izabrana tradicija' iz mnoštva mogućnosti". (Isto, 133). S tim u vezi je i pojam Harolda Rozenberga (Harold Rosenberg) 'tradicija novog', koji se odnosi na istoriju avangardi od kraja XIX veka do šezdesetih godina XX veka a odnosi se na tendenciju avangarde da "osvaja kulturu da bi ukinula njen smisao i stvara antiuemetnost da bi uspostavila, uprkos samoj sebi, kanone druge umetnosti". (Šuvaković, 2012: 725). Ova definicija ukazuje na to da avangarda, kao kritika onoga što bi bio umetnički kanon, ona i sama vremenom postaje deo njega.

stila i tradicije, koja, iako je zasnovana na određenom umetničkom kanonu, neretko vuče i određene lokalne osobenosti, taj odnos je gotovo uvek zavisio od recepcije. Tako je stav udruženja kao što je bila Britanska unija fašista (The British Union of Fascists) prema internacionalnom modernizmu bio negativan upravo zbog jakog uticaja stranih arhitekata, ili, povlađivanja „jevrejsko-komunističkoj doktrini, čak iako je odenuta u najzavodljiviju betonsko-staklenu garderobu“ (isto).

Bilo da je reč o odnosu između lokalnog i internacionalnog u modernizmu, kao što je slučaj u priloženoj literaturi o arhitekturi prve polovine XX veka, ili polarizaciji modernizma i tradicije, što je čini se, češći slučaj u muzikološkoj literaturi, činjenica je da ovakve rasprave nisu 'zaobišle' nijednu umetnost. Stoga, posvetićemo se pitanjima odnosa umerenog modernizma i tradicije.

Na našim prostorima se (prvi put kao dominantna struja) sredinom XX veka pojavio umereni modernizam, koji nastaje

„preobražajem ekcesnih i predvodničkih rezultata avangardi i neoavangardi u umerenu, potrošačku i masovnu kulturu građanske klase i srednjih društvenih slojeva. [...] u zemljama realnog socijalizma, slabljenjem ideologije socijalističkog realizma i nastankom građanskog srednjeg sloja, [...] umereni modernizam nastaje kao ideološki neutralna i estetizovana umetnost koja omogućava kompromis između ideoloških zahteva revolucionarne vlasti i estetskih interesa postrevolucionarnih tehnobirokratskih slojeva“ (Šuvaković, 2012: 744).

Stoga, socijalistički realizam, koji je dominirao tokom prve decenije nakon drugog svetskog rata na našim prostorima, postepeno slabeći tokom ranih pedesetih godina (a slabljenje je uslovljeno sukobom jugoslovenskog i sovjetskog političkog vrha i njegovim razrešenjem 1948. godine), ipak je vidno obeležio kulturu i umetnost (više u: Веселиновић-Хофман, 2007a).<sup>6</sup> Tako, na primer, pregled cenzurisanih dela tokom perioda socijalističkog realizma koji iznosi Branka Doknić, trebalo je da posluži za „sagledava[nje] suštin[e] jednog političkog sistema – strah od suprotnog političkog mišljenja i naivnost da je komunistički sistem beskonačan u trajanju i tapiji na istinu“ (Doknić, 2013: 236).<sup>7</sup> No, tokom pedesetih godina, otvaranje Jugoslavije prema Zapadu postaje najočiglednije u kulturi i umetnosti (up. Denegri, 2013: 11). Upravo u tom periodu dolazi do intenzivnijeg gostovanja stranih umetnika, gostovanja domaćih

<sup>6</sup> U ovom slučaju, socijalistički realizam posmatramo kao antimodernu doktrinu. Ipak, imajući u vidu optimalnu projekciju i didaktičku ulogu koju podrazumeva, ali i postojanje manifesta, socijalistički realizam postaje blizak projektu modernosti.

<sup>7</sup> Važno je napomenuti da među brojnim delima koje autorka pominje, u najvećoj meri reč o avangardnoj književnosti i teatru, ali i popularnoj muzici i filmu. Jedino delo umetničke muzike koje autorka spominje jeste opera *Knez od zete* (1926) Petra Konjovića (1883–1970).

umetnika u inostranstvu i brojnih pokušaja 'izvoženja' kulture i umetnosti u inostranstvo (up. Doknić, 2013: 242, fn. 1–5). O pojavi, slabljenju i napuštanju doktrine socijalističkog realizma, istoričar umetnosti Ješa Denegri piše sledeće:

„Iako postoji podatak da je u Jugoslaviji socijalistički realizam kao politički podržana umetnička doktrina 'kanonizovan tek na V kongresu KPJ 1948. godine, neposredno posle sukoba sa SSSR-om i Rezolucije IB-a', izvesno jeste da upravo taj sukob predstavlja prelomni događaj sa tada nesagledivim posledicama ne samo u političkim, nego i u domaćim kulturnim i umetničkim prilikama. Naime, kada je definitivno postalo jasno da su posledice ovog sukoba dugoročne, dalekosežne i nepovratne, tadašnja vladajuća struktura odlučila se za stratešku preorijentaciju svoje ukupne politike, što je u konkretnim uslovima Hladnog rata značilo – krajnje pojednostavljeno rečeno – udaljšavanje od istočnog i približavanje zapadnom bloku. [...] Zahvaljujući, dakle, kako političkim odlukama samog vrha vlasti, toliko i samim umetničkim zbivanjima i doprinosima, jugoslovenska, a u njenom sklopu i srpska umetnička scena početkom pedesetih godina 20. veka ulazi u složeni proces temeljnih preobražaja koji se istovremeno vode na planu modernizacije izražajnih jezika, teorijskih poimanja i funkcionisanja kulturnih institucija“ (Denegri, 2013: 50–51).

Reč je, naravno o pojavi posleratnog poznog modernizma, odnosno umerenog modernizma, socijalističkog modernizma ili socijalističkog estetizma. Ne bismo preterano zalazili u tumačenje značenja ovih termina, već bismo dodali:

„Veoma je složena genealogija i značenje pojmova moderan, moderno, modernost, modernitet, modernizam, no za sve te pojmove važi premisa napretka, napredovanja, jednom rečju progressa u skladu sa duhom vremena koji i sam stoji u znaku poverenja u pozitivni tok i ishod istorijskih zbivanja. Tradicija se u modernizmu ne negira i ne obara, kao što je to slučaj u avangardama; tradicija se, naprotiv, u modernizmu nadograđuje novim, upotpunjuje se onim što se na temelje te tradicije nastavlja“ (Isto, 15).

Dalje, prema Denegriju (uz Harolda Rozenberga [Harold Rosenberg] ili Feliksa Toresa [Felix Torres] koje navodi), modernizam, nakon Drugog svetskog rata, postaje upravo ona društveno prihvatljiva, prilagođena, dominantna struja u kulturi i umetnosti, (up. isto), a možemo dodati i muzici.

Čini se da je terminološka razlika koju pravimo između avangarde, modernizma i umerenog modernizma u ovom trenutku više nominalna nego vrednosna, budući da je reč o transformaciji nekada radikal-

nih izražajnih sredstava apstraktnog slikarstva, ili, atonalne/atematske muzike, čak i novih arhitektonskih rešenja, ili ne-narativne proze, u nešto što vremenom, samo po sebi počinje da predstavlja kanonsku vrednost. Jer, modernizam, prema rečima islandskog teoretičara književnosti Astradura Eysteinsona (Astradur Eysteinson) „funkcioniše i kao koncept obuhvatanja koji uključuje različite avangarde, i kao nastojanje koje na kraju proizvodi kanonska dela koja postaju putokazi istorije književnosti. 'Modernistički impuls' nadilazi [...] tlo na kojem je ponikao, a to je, čini se, mesto gde postoji veliki deo manje izražene avangardne aktivnosti“ (Eysteinson, 2009: 24).

U ovom trenutku, napomenuli bismo da složen odnos modernizma i tradicije zavisi pre svega od toga kako se modernizam definiše i koji odnos određena modernistički orijentisana umetnička struja ima prema tradiciji. U tom procesu, posebno složen 'zahvat' bi predstavljalo traženje zajedničke crte između različitih modernizama, polazeći od nominalne sličnosti: ako svi modernizmi imaju pravo da nose ime 'modernizam', koja je njihova zajednička 'karakterna crta' prema kojoj oni stižu to pravo? Ovim radom smo pokušali da predstavimo neke od smernica odnosa (umerenog) modernizma i tradicije, ali nas zaključna razmatranja navode na dublje i temeljnije rasprave.

### Korišćena literatura

- Birger, Peter. (1998). *Teorija avangarde*. Prevod Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga.
- Calpitt, Frances (1985). The Issue of Boredom: Is It Interesting? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Vol. XLIII, No. 4), 359–365.
- Cross, Jonathan. (2006). Modernism and Tradition and Tradition of Modernism. *Musicology* (6), 19–42.
- Denegri, Ješa. (2012). *Teme srpske umetnosti 1950–2000. Pedesete*. Beograd: Orion Art.
- Doknić, Branka. (2013). *Kulturna politika Jugoslavije, 1946–1963*. Beograd: Službeni glasnik.
- Eysteinson, Astradur. (2009). „What is the Difference?“ Revisiting the Concepts of Modernism and Avant-Garde. In Sacha Bru et al. (Eds.). *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: De Gruyter, 21–35.
- Hanslik, Eduard. (1977). *O muzički lijepom*. Prevod Ivan Foht. Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod.
- Johnson, Julian. (2015). *Out of Time. Music and Making of Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- Stanford Friedman, Susan (2009). Definitional Excursions: The meaning of Modern/Modernity/Modernism. In Pamela L. Caughie (Ed.), *Disciplining Modernism*. New York: Palgrave Macmillan, 11–32.

- Šuvaković, Miško. (2010). *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Šuvaković, Miško. (2012). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Whyte, William. (2009). The Englishness of English Architecture: Modernism and the Making of a National Style, 1927–1957. *The Journal of British Studies* (Vol. 48, No. 2), 441–465.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. (2002). Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде. *Музички шалас (30–31)*, 18–32.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. (2007). *Пред музичким делом. Оілеги о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилстике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. (2007а). Музика у другој половини XX века. У Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.). *Историја српске музике. Српска музика и евројско наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 107–135.

## SUMMARY

### A FEW THESES ON MODERATE(D) MODERNISM AND TRADITION

Miloš Bralović

One of the significant questions which explain the phenomenon known as Moderated Modernism is the question of the relationship between tradition and Modernism. If Modernism assumes a progressive trajectory of the development of arts, therefore it also assumes the negation of the tradition. Thus, there is a question of the presence of the tradition in Moderated Modernism, as, in a way, a mild form of Modernism, suitable for broader audiences. In other words, in which way and in which conditions certain artistic practice appears as 'moderated'? From that point, the question of the relationship between tradition and Modernism in a certain way implies its articulation as 'moderated'. This further implies a complicated relationship between local traditions and cosmopolitan modernism, as it was the case in British architecture in the first half of the XX century. This goes under the assumption that architecture that is 'moderate(d)' should find a compromise between the local and international features. When it comes to music in our area, the question of moderate(d) modernism, a term which refers to it, is discussed through the relationship among the politics, society and arts (between socialist realism and modernism).

**Keywords:** culture, tradition, moderate(d) modernism, art, architecture, literature, music.