

неуметност, митско и природно, елитно и кич, естетско и вулгарно. Централну улогу у уметничком транспоновану тих искустава има „покретна камера“, преко које се добија стално другачија перспектива, а слушалац се идентификује с немерљивом многострукошћу света.

Образована у Бугарској и Совјетском Савезу, музиколог др Марија Костакева већ скоро две деценије живи у Немачкој у којој делује као педагог и писац радова првенствено окренутих ка новијој музици (пре неколико година објавила је и књигу посвећену опусу Ђерђа Лигетија). У студији о позном опусу Алфреда Шниткеа демонстрирала је како своје аналитичко умеће, тако и способност интерпретације различитих ванмузичких аспеката Шниткеовог композиционог рада. Нашла је праву меру између анализе појединих дела и њихове контекстуализације унутар укупног композиторовог стваралаштва и дешавања на интернационалној музичкој сцени. Да би то остварила, употребила је своју одличну упућеност у руску и совјетску музику, с једне стране, и праћење „изблиза“ савремених развоја западноевропске музике, с друге. Текст је организован у шест поглавља од којих је свако подељено у по неколико краћих, у којима се сажето расправља о појединим битним аспектима композиторовог стваралаштва – третирању жанрова, музичкој драматургији, односу узвишеног и баналног, „кружном времену“.

Студија је снабдевена великим бројем нотних примера и различитих табела, фотографијама Шниткеа с пријатељима и сцена из његових балета и опера, обимним списком коришћене литературе, а поред предметног, постоје и регистри композитора и њихових дела.

Мелита Милин

78.071.1 Schnittke Alfred:78.037(470+4)

Tatjana Marković

**TRANSFIGURACIJE SRPSKOG ROMANTIZMA
– MUZIKA U KONTEKSTU STUDIJA KULTURE**

Univerzitet umetnosti (edicija „4F TEORIJA“, Beograd 2005.

Књига доктора Татјане Марковић *Трансфигурације српског романтизма – музика у контексту студија културе* вероватно је једна од најзначајнијих музиколошких публикација објављених у нашој средини у последње време. Готово невероватно звучи податак да се

ради о првом целовитом погледу на српски музички романтизам. Међутим, значај ове студије не лежи само у систематском тумачењу читавог једног раздобља, већ и у томе што ауторка уводи, у нашој средини потпуно нов, аналитички поступак. Наиме, књиге о романтизму се и данас – чак и у срединама са веома развијеном музичком историографијом – пишу у сагласју са романтичарском естетиком и култом генија. Односно, у фокусу истраживача налазе се такозвани велики аутори и њихова велика дела, која се уздижу на пиједестал и затим се према њима вреднују сва остала уметничка достигнућа. Овакав приступ, међутим, доводи до тога да се читаве традиције одбацују као провинцијалне, инфериорне или анахроне, јер се не сагледава шири контекст развоја музичке уметности у датим срединама. Уосталом, чак се и поједини сегменти опуса „великана“ романтизма – на пример њихова хорска или позоришна музика – занемарују, док се величају само симфонијска или оперска дела. Међутим, Татјана Марковић у уводном излагању подсећа да је током последњих деценија дошло до темељних преиспитивања традиционалних поставки романтизма, те да су веома значајну улогу у редефинисању многих превазиђених, али дубоко уврежених ставова и приступа везаних за музички романтизам (произашлих из веома утицајне теорије о генију) имала семиотичка културолошка проучавања овог раздобља. Ауторка се отуда опредељује за семиотички приступ приликом испитивања различитих рецепција европског и српског романтизма, у компаративном разматрању. Према њеним речима, „драгоцени резултати досадашњих, највећим делом позитивистички постављених истраживања појединачних области српског музичког романтизма, били су полазиште за успостављање шире контекстуализованог сагледавања овог периода, кључног у историји српског народа за профилисање националног идентитета. Непостојање јединственог географског простора на којем се утемељивао национални културни живот, учинило је да изграђивање кључних означитеља романтичарске идеологије буде резултат сложених процеса миграција и трансмисија, и то: социјалних (формирање грађанске класе), политичких (формирање либералне политичке оријентације), културних (формирање грађанских културних институција) и уметничких (формирање грађанског салонског музицирања и јавног музичког живота)“ (стр. 7).

Доследно примењујући интердисциплинарни приступ овом раздобљу у историји српске музике (које је оквирно трајало од 1814. до 1914. године), ауторка показује како је, с једне стране, музика учествовала у конституисању и утемељењу српске нације, а с друге, како су историјске прилике утицале на формирање српске умет-

ничке музике. Раздобље романтизма је у том смислу од пресудног значаја, јер је реч о првом великом западноевропском стилу у српској музици, који, међутим, до сада није био адекватно тумачен нити вреднован. Татјана Марковић демонстрира не само како би требало, у тесној спрези са друштвеним контекстом, сагледавати српски романтизам, већ указује и на то да се друге европске традиције, па и оне које се сматрају парадигматичним (немачка, француска, италијанска) морају превредновати на овај начин – у циљу исправљања бројних неправди, насталих услед заобилажења и искривљавања историјских чињеница. Таква анализа би читав XIX век у европској музици приказала у сасвим другачијем светлу – ка чему су, у осталом, и усмерени напори семиотичке музиколошке школе.

Семиотика се, дакле, указује као теоријска дисциплина која не само да пружа могућност да се превреднују историјски стилови, већ поседује и веома поуздан и разрађен аналитички, методолошки и терминолошки апарат, на основу којег се новоустановљени феномени могу прецизно дефинисати. У оквиру семиотике може се вршити прожимање традиционалне музичке анализе са савременим теоријским захтевима, који подразумевају сагледавање ширег контекста социјалних и културних тенденција. Оваквим поступком посебно се преиспитују важеће теорије о стилу, јер се музички стилови не сагледавају као самосталне целине, већ као системи успостављања комплексних друштвених идентитета, где се узимају у обзир односи између уметничког, естетског, политичког и културног модела стварности. С обзиром на то да студија Татјане Марковић има инаугурални карактер у нашој средини, пред ауторком се нашао задатак да овакав тип анализе представи стручној јавности, да га утемељи, објасни и оправда. Отуда местимични манифестно-проповедни карактер њеног, иначе веома прецизног аналитичког говора, који свесно избегава романтизовану крупну реторику. Међутим, своју студију ауторка није оптеретила детаљним експликацијама семиотичког аналитичког поступка, већ је дискретно провукла онолико упутстава колико је неопходно за лакше разумевање њеног текста, упућујући на ауторе попут Ера Тарастиа (Eero Tarasti) и Леонарда Мејера (Leonard Meyer), да споменемо само најзначајније, који су инаугурисали семиотику музике и разрадили њене методе.

Студија Татјане Марковић састоји се из пет већих целина, које носе наслове: *Романтизам у редефинисању: ка методолошким одредницама*, *Романтизам у историјским перспективама*, *Идеолошки модел музичког дискурса: филозофија, естетика, реторика романтизма*, затим *Технички модел музичког дискурса романтизма* – у оквиру којег су посебно анализирани *структуре комуникације* и

структуре значења, те закључно поглавље насловљено *Романтизам као почетак нових путева*. Студија је допуњена избором из литературе, индексом имена и институција, сажетком на енглеском језику, изводима из рецензија као и биографијом ауторке.

У првом поглављу, ауторка најпре разматра различите покушаје дефинисања романтизма, као и омеђивања овог раздобља, како у нашој средини, тако и у ширим светским оквирима. Имплицитно, ауторка указује да је традиционална музикологија постављена као еклектична дисциплина, која велики број термина, судова и констатација преузима и подразумева, а не дефинише, у најбољем случају посредно их описује – укратко речено, као дисциплина којој недостаје метатеорија. Ауторка покушава да несагласја око одређења романтизма разреши усвајањем семиотичког метода, у циљу формирања система на основу којег ће класификовати постојеће дефиниције и образложити са ког становишта су изречене. Ауторка указује на основе семиотичке поставке музичког дискурса, где се на манифестном нивоу могу разграничити идеолошки модели (тј. метатекст музике) и технички модели, изотопи музичког дискурса (односно, техничка средства реализације музичких дела). На иманентном нивоу музичког дискурса, пак, могу се разграничити структуре комуникације и структуре значења, од којих прве претходе другима и указују на раздобље у којем музичка остварења имају првенствено комуникациону, утилитарну, едукативну или пропагаторску функцију, да би се тек у другој фази компоновала дела која пледирају и на знатнију естетску вредност. Ауторка мапира српски музички романтизам у интертекстуалним релацијама са другим музичким романтизмима и у контекстима других дискурса романтизма у координатама постсемиотичких студија културе. (На овом месту недостаје напомена ауторке о односу семиотике и постсемиотике, тј. експликација на који начин студије културе проистичу из претходних семиотичких истраживања, што би, с обзиром на пионирски карактер студије било од несумњиве користи читаоцу).

У поглављу *Романтизам у историјским перспективама*, ауторка детаљно разматра проблеме периодизације европске и српске музике XIX столећа, односно релације различито дефинисаних романтизама према стиливима који му претходе, следе или се јављају паралелно – као некакве самосталне енклаве у оквиру доминантног романтичарског дискурса. Ти стилови су, редом, класицизам, предромантизам, *Sturm und Drang*, бидермајер, неоромантизам, постромантизам и реализам. Посебно је значајна њена анализа бидермајера и реализма. Ауторка се залаже да се термин бидермајер уведе у периодизацију српске музике, као ознака за (пред)романтичарску

музику грађанског сталежа у формирању. Што се тиче реализма, ауторка указује да се овај термин често неаргументовано користи у нашим музиколошким текстовима, те заступа мишљење да „музички реализам јесте, заправо, специфичан вид романтизма који подразумева сличан технички, али различит идеолошки ниво музичког дискурса.“ (стр. 49)

Разматрајући романтизам из социосемиотичког аспекта, ауторка следи методологију коју су разрадиле руске ауторке Данилова и Покорска, уочивши смену такозваних аналитичких и синтетичких периода у сваком социокултурном раздобљу. Марковићева идентификује пет таквих раздобља у српској средини, од којих се аналитички периоди протежу од 1804. до 1842, од 1858. до 1878. и од 1903. до 1914, а синтетички од 1842. до 1858. и од 1878. до 1903. Ауторка затим разматра идеолошки модел музичког дискурса, односно филозофију, естетику и реторику романтизма и њен уплив на конституисање музичког језика епохе. Размотрени су доминантни естетички правци XIX века – манифести романтичарске естетике, затим емоционални реализам, позитивизам, формализам, идеализам, као и аутопоетички и естетички списи европских и српских композитора. Ауторку посебно занима на који начин су значајни филозофски списи и аутори утицали на српске културне кругове у њиховом зачећу. При анализирању идеологије романтизма, ауторка разматра кључне појмове попут инспирације, генија, затим романтичарску метафизику, статус музике као врхунске уметности, контроверзе око односа универзалног и индивидуалног, који су од посебног значаја у тадашњим расправама око неопходности националног усмерења стваралаштва. Марковићева установљава да се у српској уметности овог доба профилишу три основна дискурса: дискурси фолклора, патриотизма и лирског сентиментализма.

У даљем разматрању ауторка анализира ова три дискурса кроз структуре комуникације и структуре значења. У оквиру структура комуникације, она најпре прави увид у институционалну мрежу српског романтизма која је обухватала салонско музицирање, почетке музичког школства, улогу позоришта, посебно комада с певањем, затим певачка друштва и хорско певање уопште, као и Савез српских певачких друштава и Уједињене омладине српске. Разматрајући дискурс фолклора, Марковићева издваја: бележење народних песама и хармонизације фолкорних мелодија, начине обраде и стилизације народних напева, комаде с певањем из народног живота, црквену музику као вид националне традиције, музичке изotope дискурса фолклора, а завршно разматрање посвећено је проблематичном дефинисању националног стила, где ауторка заступа тезу да

се термин 'национално' употребљава као атрибут одређеног стила, а не као назив за саму стилску формацију. У оквиру дискурса патриотизма размотрени су: борбени покличи и химне, комади с певањем историјске тематике, музичка средства којим су ова дела остварена, а посебно се разматра опера као спој дискурса фоклора и патриотизма. Након тога сагледани су жанрови и изотопи дискурса лирског сентиментализма. Ауторка симултано тумачи комуникацијску улогу коју су ови дискурси имали у контексту успостављања не само српског музичког живота, већ и српске нације у целини, те борбе за национално уједињење и утемељење грађанског начина живота.

Следеће поглавље посвећено је структурама значења, то јест стилској анализи остварења двојице најзначајнијих српских романтичара, Стевана Мокрањца и Јосифа Маринковића – јединих аутора који су, према ауторки, остварили дела која више нису имала само комуникацијску улогу, већ је у њима остварена и, да се послужимо старим термином, уметничка вредност, односно изједначени су технички и идеолошки модел дискурса. Стилски идиом Стевана Мокрањца тумачен је у оквиру дискурса фоклора, док је стилски идиом Јосифа Маринковића читан у кључу дискурса патриотизма и лиричности. Најдетаљнија је, и у целини најуспелија, анализа Мокрањчевог опуса, где Марковићева прецизно идентификује конституенте композиторовог стилског идиома (управо на овом месту семиотичка анализа музике задобија свој пуни смисао). Најзад, прве српске опере протумачене су, поново, на основу садејства сва три дискурса – при чему су у разматрање уврштена дела која се хронолошки протежу све до 1938. године. Ауторка установљава да су у овим делима ликови из романтичарских и реалистичких књижевних дела третирани у духу модернизма, уз присуство различитих слојева српске и европске романтичарске традиције, а раноромантичарски и позноромантичарски звук преплетени су са елементима веризма, импресионизма и експресионизма.

У завршном разматрању, ауторка закључује да се *стил* формира под контекстуалним утицајима и остварује кроз техничке детерминанте и конститивне елементе, што је демонстрирано анализом стваралаштва Мокрањца и Маринковића. Такође, она показује да се идеолошки модел дискурса српског романтизма разликује од европског у томе што задржава знатан удео просветитељских идеја. По речима ауторке, „све манифестације романтизма, директне и индиректне, стилске, културолошке, биле су прожете овим идејама као јединим могућим почетком нових путева, отелотворених у изражавању националног идентитета, државног ентитета, социјалног поретка, културних прилика, пракси уметничког, односно музичког

живота. Теоријско-стилски формулисано, трансмисијом и умрежавањем обележја нових путева у односу на контекст Хабзбуршке монархије и шире, формирала су се културна ограничења, која су потом условила одређени профил српског музичког романтизма.“(стр. 253)

Можемо закључити да је Татјана Марковић презентovala српској научној јавности прву декларативно антиромантичарску књигу о романтизму, у којој нема биографских података о ствараоцима, нема енциклопедистичког рангирања аутора, нема генија – већ је комплетна проблематика дефинисања, конституисања и значаја стила (у овом случају, српског романтизма) сагледана у одговарајућим контекстима. Излагање материје је јасно, прегледно и систематично. Разматрања о стилу, пласирана на сам завршетак студије, можда је требало изложити на почетку рада, у оквиру полазних методолошких поставки, како би ауторкин начин извођења закључака био још јаснији. Ставили бисмо примедбу на начин писања иностраних личних имена и стилских ознака, који су остављени у оригиналу – уместо да су имена, у складу са српским правописом, транскрибована, а изворни термини на неки од већ устаљених начина прилагођени српском изговору. То је условило појаву неких неспретних решења, грешака у „спеловању“, па и недоследности – на пример, на стр. 35–36, бидермајер је у три узастопна пасуса ортографисан чак на три различита начина: као Biedermeyer (стр. 35, 3. пасус), Biedermeier (стр. 35, 4. пасус) и бидермајер (стр. 36, наставак истог пасуса, затим и 3. пасус)!¹ Уопште, сматрамо да је овај драгоцен текст морао да прође детаљнију коректуру, јер се у компјутерском слогу „провукло“ доста словних грешака; затим, графикон на стр. 22 је непрецизно одштампан, те се стиче утисак да

¹ Наведимо примере неспретних граматичких решења („*zaјedno sa Empfindsamer Stil*“ Carla Phillipa Emanuela Bacha“ – стр. 35), деклинационих наставака („*prema mišljenju*“ Lydije Goehr“ – стр. 17), грешака у писању имена (Werter уместо Werther, стр. 33; чак је и српска ауторка Ира Проданов наведена као Ива Проданов – стр. 214) и сл. Највише замерки, међутим, имамо на рачун недоследности у писању: нпр. натурализоване Енглеz Георг Фридрих Хендл „спелован“ је у немачком оригиналу, тј. као „Händel“, међутим, немачка презимена која садрже самогласник *ö* најчешће су писана на начин уобичајен у англосаксонској литератури: нпр. Goethe уместо Göthe и сл; презиме Арнолда Шенберга је на стр. 26 писано у немачкој верзији, тј. Schönberg, а у индексу имена у англосаксонској варијанти као Schoenberg! Старогрчки и римски писци су ортографисани на начин непримерен српском правопису (Aristotle уместо Aristotel, Horatius уместо Ногасије и сл), опет под утицајем англосаксонске литературе, на коју је ауторка била махом упућена. Имена руских аутора су и у основном тексту и у индексу имена транскрибована према српском правопису, док су наслови њихових опера дати у руском оригиналу!

је „окружење“ термин који се односи на вертикалну осу, а не на прву ставку из хоризонталне осе („физичко окружење“); даље, на стр. 92 исти цитат Ђуре Даничића је два пута поновљен у првом пасусу (и означен фуснотама 221 и 222), итд. Иако ови пропусти не утичу на квалитет текста, они указују на потребу да се у наредном издању брижљивије приступи и том његовом сегменту.

Студија Татјане Марковић је продубљен, оригиналан и иновативан поглед на српски музички романтизам, реализован уз захватање широке области интердисциплинарних тумачења односа музике, уметности, културе и политике у овом раздобљу. Штета је што је ова књига објављена у малом тиражу (свега 300 примерака), јер њена вредност и научни домет далеко превазилазе границе уско стручне јавности и чине је узорним и незаобилазним ослонцем приликом сваког будућег тумачења деветнаестог века у српској уметности и култури.

Ивана Медић

78.035.9:930.85](=163.41)