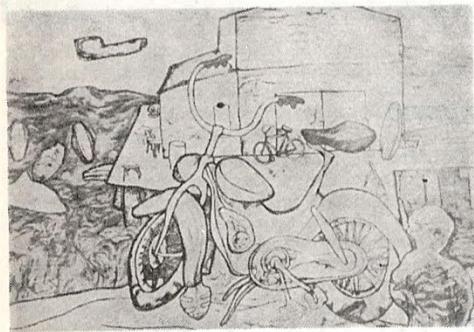


U najnovije vreme, a naročito posle majskih dogadaja 1968. godine u Francuskoj, u nas se dosta govori i piše o pokretu levo-radikalne omladine na Zapadu. U časopisima „INOSTRANAJA LITERATURA“ („Strana književnosti“) i „ZA RUBEŽOM“ („U inostranstvu“) i drugim pojavljuju se interesantni, ponekad veoma rečiti materijali koji karakterišu njeno mišljenje. Već smo stekli izvesnu predstavu o tome kakav je odnos pobunjenih studenata i licejista prema kulturi uopšte, a posebno prema njenim sferama kao što su književnost, teatar, filmska umetnost. Mi, takođe, raspolažemo izvesnim podacima koji omogućavaju da se sudi o uticajima ideologije „nove levice“ na ove kulturne sfere, u svakom slučaju na „samosaznanje“ ovih sfera. Međutim, ništa slično ne možemo reći o pokretu „Nove levice“ i savremenoj zapadnoevropskoj muzici.

Ali, makar i površno listanje muzikoloških časopisa na Zapadu i površno upoznavanje sa muzičkim životom Zapadne Evro-



Petar Čurčić: MOTOCIKL KOD DANUBIUSA

pe i Sjedinjenih Američkih Država uvedljivo svedoči da je, u prvom redu, pomenuti problem veoma zaoštren i aktuelan, a, drugo, nakupila se znatna količina materijala koja omogućuje da se pristupi svestranom istraživanju. Ovaj članak i ima namenu da mašo muzičkoj javnosti skrene pažnju na oba momenta. Pri tome treba imati u vidu sledeće:

1. U ovom vremenskom trenutku uticaj „Nove levice“ može se fiksirati samo u sferi avangardne muzike koja je ponikla sa svojim osnovnim i odlučujućim tendencijama *mnogo pre formiranja današnjeg* omladinskog pokreta. Socijalni mehanizmi koji su odredili kako njene stilističke osobine tako i „pogled na svet“ jedva da imaju samo ideološki karakter: ideologija je samo jedan vid socijalne mehanike umetnosti koji egzistira naporedno sa ostalim faktorima daljim od sopstvene duhovne sfere¹.

2. U razmatranom slučaju neće se govoriti o rađanju principijelno novih pojava u zapadnoevropskoj muzici, već o faktorima koji su u nekoj meri već postali tradicionalni za nju, tačnije za njeno avangardno kribo. Kao novina ovde se pojavljuje samo *nacin interpretiranja* dominantnih tendencija avangardne muzike, samo *forma samosaznanja* današnje muzičke „avangarde“, kojoj, između ostalog, nije tuđe preporadanje i drugačije tumačenje nekim starih ideja poniklih još dvadesetih godina našega veka. Upravo ovu formu samosaznanja mi ćemo imati u vidu, usmeravajući pažnju uglavnom na one njene momente u kojima se uticaj ideologije „nove levice“ najčešće i najneposrednije fiksira.

3. Međutim, forma saznanja, ideologija avangardne muzike nikada nije bila, niti se i danas javlja, kao nešto spoljašnje, inerntno prema stvaralačkim procesima koji se u njoj odvijaju. Ovoj muzici mnogo štosta se može zameriti, ali joj se ne sme osporiti aktivna težnja njenih adepata da odmah ovapljuju u konstrukciji, formi, stilu svojih dela sve ono što su postigli na nivou estetske teorije, stvaralačke concepcije, umetničkog manifesta itd. To se i sada zbiava. I u tom smislu — ali samo u tom! — ideologija radikalnog studentskog pokreta

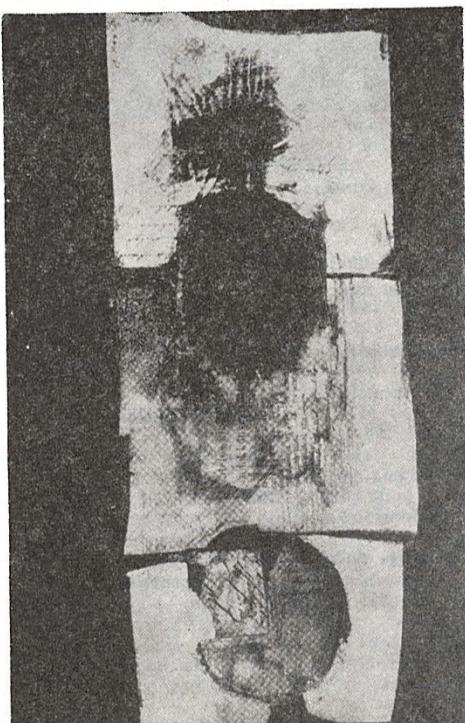
pokret „nova levica“ i muzička avangarda

članak pozajmljen iz časopisa „SOVJETSKA MUZIKA“, Moskva, 1970. godina broj 4.

pokazuje izvestan uticaj ne samo na revoluciju samosaznanja avangardne muzike, već i na njene unutarnje, specifično umetničke procese, mada se, ponavljamo, ovde ne radi toliko o rađanju principijelno novih pojava koliko o novom aranžmanu starih, već dawno postavljenih i oformljenih.

Iz tog razloga prisiljeni smo da se ovde pozabavimo sa dva medusobno povezana, ali ipak suštinski različita problema. Prvo, sa problemom najnovijih promena u samosaznanju muzičke „avangarde“, koje su se javile pod uticajem pokreta radikalne omladine. A, drugo, sa problemom delovanja ovih promena na unutarnje procese koji se odvijaju u samoj muzici. Na žalost, ograničeni okvirni ovoga članka ne dozvoljavaju da detaljnije osvetlimo oba ova momenta. Prema tome, zadražaćemo se samo na jednom, tačnije prvom problemu, uz fragmentarno korišćenje materijala koji dodiruje drugi problem, u nadi da će nam drugom prilikom uspeti da ga detaljnije analizamo.

Pristupajući objektu našeg istraživanja, mi se susrećemo sa teškoćom možda ne toliko teoretske koliko istorijsko-teoretske prirode. Ova teškoća vezana je za zakonomernost pojmanja avangardne estetike kako smo je shvatili u toku razvitka naše filosofske i muzikološke misli. Radi se o tome da smo se mi u toku poslednjih desetak



Pavle Blesić: ZAPIS VI

— petnaestak godina, po pravilu, bavili izučavanjem ovog problema sa izvesnim zakašnjenjem: u centru naše pažnje ovaj ili onaj fenomen avangardne estetike zapažan je najčešće u trenutku kada je već gubio svoju aktuelnost i počinjan da se „akademizuje“. Tako, na primer, temeljan razgovor o elitarističkim tendencijama zapadne filosofije i sociologije umetnosti rasplamsao se u nas u vreme kada su kod ideologa avangardizma nikle ozbiljne sumnje na račun daljih mogućnosti razvitka „nove umetnosti“ u svojoj elitarističkoj formi. To, naravno, ne znači da je takav razgovor potpuno jalov. Ali njemu, neosporno, već nedostaje polemičarski polet, ideološka zaostrenost.

Slično se može dogoditi i danas. Mi postavljamo pitanje o uticaju ideologije nove levice na samosaznanje muzičke „avangarde“ kada već sam taj pokret, prošavši izvesnu revoluciju, počinje da revidira sopstvene premise, što se, između ostalog, održava kako u teoriji tako i u praksi avangardne muzike. I postoji veliki rizik da se ponovo zadesimo u položaju ljudi koji kritikuju sistem pogleda kojih su se njihovi autori već uspeli odreći. Ali, ipak, jasno je da sistem pogleda koji je odbačen na jednom nivou još uvek može da se proteže na drugim nivoima, stupajući u originalne tvorevine zajedno sa modernim pogledima, a sa tim time da zbujuju istraživače, podstičući ih da usvajaju staro kao novo, a najnovije — kao davno prošlo.

Prema tome, da bi se izbegla opasnost kritikovanja već poluzaboravljene prošlosti, na samom početku treba se pobrinuti za što jasnije fiksiranje najnovijih tendencija koje određuju današnju fizičnom razmoranju pojava od onih koje više nemaju dominantnu ulogu, mada ne napuštaju borbu za svoje mesto pod suncem. Ovu teoretsku operaciju, koja umnogome podseća na hiruršku, moramo izvršiti uz jasno sagledavanje činjenice da se mora pribeti izvesnoj šematisaciji, odredenom pojednostavljenju ispitivanih pojava. Jer, kod svake od njih postoje dve tendencije: jedna je vezana za prošlost, druga je ustremljena u budućnost (ako se uopšte može govoriti o „budućnosti“ koja se odnosi na krizu pojava buržoaske „avangarde“); i nije baš tako jednostavno razlikovati ono što je karakteristično danas i što će joj biti odlika sutra od onoga što je za nju bilo tipično juče. Ali, bez pomenute hirurške operacije nikako se ne mogu fiksirati teoretske razlike između „prošlosti“ i „budućnosti“, koje su u „sadašnjosti“ srasle, kao sijamski blizanci, a bez toga nije moguće odrediti osnovnu tendenciju same „sadašnjosti“.

Najzad, u čemu se sastoje suštinska odlika etape u koju je sada stupila ideologija „nove levice“ i na koji način ovu odliku reprodukuje samosaznanje muzičke „avangarde“ (koju sačinjavaju filozofi i sociologzi, muzički kritičari i publicisti, a naravno i sami stvaraoci muzike kada se priključuju nekom od pomenutih staleža)?

Ova odlika proističe iz činjenice da je pokret „nova levica“ nikao krajem pedesetih godina kao teoretska platforma levo — radikalnih filozofa i sociologa (u redovima njegovih osnivača bili su, s jedne strane, Mills i Markuze, Adorno i Horkheimer, a, s druge, Sartre i Kami), stupio u svoju praktičnu fazu koja je nastupila obeležena od radikalno orientisanih omladine, uglavnom studentske. Poslednji su se naoružali idejama pomenutih filozofa i sociologa i rastumačili ih kao lozinke za neposrednu i posrednu akciju, kao lozinke borbe protiv onoga što su oni — uporedno sa ovim teoretičarima — nazivali „kapitalističkom alijenacijom“, „poznokapitalističkim društvom“ itd. U vezi s tim, „nova levica“ je izvršila suštinsku promenu akcenata u svom pogledu na svet: fatalistički akcenat koji je aperlova na neophodnost (i samo neophodnost) zamjenjuje „aktivističkim“, volonterskim; raspolaženje skeptičnog posmatranja nestade poput dima u atmosferi vlastnog streljenja unazad. Svest o otgnutosti od masa, koja je saopštavala mislima „nove levic

ce", s jedne strane, nijansu pesimizma, a, sa druge elitarnost, zamenjena je osećajem duboke unutarnje bliskosti sa odlučujućim istorijskim silama, čak i više od toga, sa osećanjem sigurnosti u svoje mogućnosti za „usmeravanje“ ovih procesa i sila u potrebnom pravcu.

Otuda sledi revizija vrednosti, tačnije rečeno, revizija idola „nove levice“. Adorno, Horkhajmer i njima bliski levo-nadikalni sociolozi, nastrojeni više skeptički nego optimistički, skloni pre fatalizmu nego aktivizmu, vrlo brzo bivaju odgurnuti u drugi plan, mada su njihove ideje znatno temeljiti i detaljnije razrađene nego, recimo, ideje Markuzea i Hambermasa, koje su im se suprotstavile. A možda baš i zbog toga.

Rezultat revizije nije prošao bez traga i mimo sfere samosaznanja avangardne umetnosti, posebno avangardne muzike. Adornov autoritet, koji je ranije (tokom teoretske etape pokreta „nove levice“) maltene jednoglasno gospodario mozgovima kritičara i publicista avangardne muzike, naglo se uzdrmao i munjevitom brzinom počeо da pada. Činjenica da je poslednjih godina pred smrt Adorno pokušavao unekoliko da koriguje svoje ideje uzimajući u obzir nove prilike nije mu pomogla. Nije mu uspeло da prebrodi ni fatalizam svojih filozofskih i socioloških tvorevinu, ni — što je možda najglavnije — njihovu elitarnost. Iako se sada, primera radi, uzme zapadnonemački časopis „Melos“ (koji sebe naziva „časopis za novu muziku“) za 1969. godinu, u njemu čemo naći znatno više opozicije — skrivene ili vidljive — u odnosu na Ador-



Ljubomir-Denko-Denković: ŽENE U GRCU

nove koncepcije, nego saglasnosti s njim. A. što je još interesantnije, čak i članak objavljen povodom smrti Adorna, u septembarskom broju „Melosa“ za 1965. godinu, ima ton oštре polemike, pune otrova i sarkazma prema preminulom misliocu — razume se, sa još više „levih“ (levičnijih) pozicija.

Možda je ne manje značajna i druga činjenica koja baca drugaćije svetlo na ono što smo do sada rekli. Isto toliko koliko u „časopisu za novu muziku“ raste opozicija prema koncepcijama Adorna, na stranicama rastu akcije drugog idola „nove levice“, mada se on ne može imenovati ni kao filozof, ni kao sociolog muzike. Ovaj idol toliko je udaljen od muzičkih, čak i estetičkih, u pravom smislu te reči, problema, da bi pominjanje njegovog imena u ne tako davnim vremenima na stranicama „Melosa“ zvučalo parodoksalno. Njegovo ime je — Herbert Markuze.

Zbog pomenutih uzroka, citati dela Markuzea, koji se periodično pojavljuju u „Melosu“, nemaju muzikološki ili estetički karakter, već samo filozofske, socioleške ili političke. Uostalom, objavljeni na stranicama „časopisa za novu muziku“, oni su u izvesnoj meri znatno bolji pokazatelji karakteristika današnjeg samosaznanja muzičke „avangarde“ nego specijalne muzikološke rasprave. Njihovo prisustvo u kontekstu teoritiziranja povodom zadatka savreme-

ne umetnosti isto toliko je simpatično (čak simbolično) koliko i prisustvo izreka Mao Ce Tunga u jednom od poslednjih dela Štokhauzena². U svakom slučaju, težnje današnjih avangardista da se oslove na Markuzea omogućuju nam da shvatimo šta oni hoće u izvesnoj meri koliko nas ma to navodi njihova uporna težnja da se oslobođe uticaja „adornizma“.

Osnovni motiv članka Tibora Knajfa (Tibor Kneif) *Buržuj kao revolucionar*, objavljenog u vezi s Adornovom smrću³, jeste izlaganje mišljenja ovoga filozofa i sociologa muzike kao iskazivanja ideologije „krupne buržoazije“ koja je sklopila nemu internacionalni pakt sa proleterijatom protiv sitne buržoazije. Ma koliko to, na prvi pogled, zvučalo paradoksalno, „buržoaznost“ („krupno — buržoaznost“) autora *Filosofije nove muzike* sagledava se upravo u tome što je sa naročitim žestinom napadao na dvojicu — po njegovom ličnom izboru — „buržuja velikog stila“: filozofa XIX veka Artura Šopenhauera i našeg savremenika kompozitora Igora Stravinskog. U duhu Frojdove psihoanalize (koja između ostalog, nije strana ni samome Adornu), Knajf dolazi do sledećeg logičkog zaključka: 1. velika premissa: čovek se najljuće naoružava protiv onoga što mu je posebno blisko, protiv onoga što bi htio da prebrodi u samome sebi; 2. mala premissa: autor *Filosofije nove muzike* najuočrije istupa protiv „buržoaznosti“ Šopenhauera i Stravinskog; 3. zaključak: znači i on je bio ne manje buržoazan nego što su to „buržuji velikog stila“.

I, tako, tek što je Adorno umro, a jedan od njegovih branilaca požurio je da primeni isti metod „psihoanalitičke interpretacije“ kakvu je ovaj često koristio protiv svojih teoretskih protivnika. Oslanjujući se na ovu interpretaciju Adornovog podsvesnog „kompleksa buržoaznosti“, autor specifičnog „knitičkog rekvijema“ (ili, jednostavnije, netaktičnog nekrologa) svoj osnovni udarac usmerava protiv fundamentalnog principa muzičko-filosofske i muzičko-sociološke koncepcije mislioca — protiv principa identiteta „istinske muzike“ (kao suprotnosti „funkcionalnoj muzici“) i „istine“ društvenog stanja. Drugim rečima, protiv onog Adornovog postulata po kome „istinska muzika“ u svojoj unutarnjoj strukturi, u svojim imanentnim protivrečnostima, obnavlja strukturu i protivrečnosti društva koje ju je porodilo, obnavlja istinski „model“ tih procesa koji se odvijaju u dubini društva i nisu pristupačni površnom posmatranju. Podsetimo se Adornovog stava: ukoliko je „čistije“ uzeta ova muzika (čiji su obrazac u njegovim očima bila dela Šenberga), ukoliko ona odlučnije raskida sve veze između sebe i publike, ukoliko se upornije drži distance između sebe i socijalne svakidašnjice, ukoliko se odlučnije suprostavlja svakom „angažovanju“ i funkcionalnom korišćenju itd., itd., utoliko ona veruje ovaploće model⁴ koji ju je porodio a koji je društvo od njega udaljilo⁵. I upravo ova interpretacija uloge i funkcije nove muzike ne odgovara Knajfu, koji sa dozom duhovitosti sagledava u njoj prevod na jezik socijalne kritike Šopenhauerove koncepcije muzike kao adekvatnog postizanja kosmičke Volje, adekvatnog obnavljanja istine „života“ uzetog sa svim svojim metafizičkim dubinama.

Nije teško u ovoj kritici videti, karakterističnu za „novu levicu“, opoziciju prema promatraruju, prema svemu što oni prihvataju kao predimenzionisanje uloge momenta saznanja, nasuprot socijalno-stvaralačkom. U saglasnosti s ovom opozicijom, od muzike se sada traži ne toliko dostizanje, „modeliranje“ socijalne stvarnosti (ovu fazu avangardisti već smatraju prevaziđenom, a stvarnost — postignutom), koliko jasna i neposredna socijalna aktivnost, učešće u buntu protiv „otuđenog sveta“. I prirodno je da s ove tačke gledišta Adornova koncepcija, a i svaka koncepcija koja pretpostavlja izvesno distanciranje od bunta koga propoveda „nova levica“, bez pogovora mora biti buržoaska.



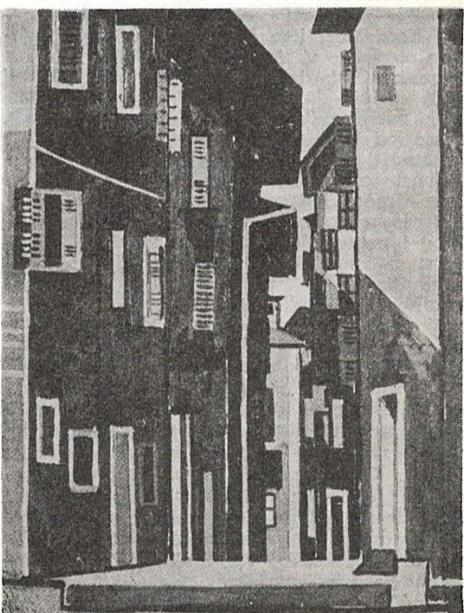
Ljubomir-Denko-Denković: ŽENE

Ne sme se izgubiti iz vida i izvesna veza ili, tačnije, analogija između pomenutih mišljenja, s jedne strane, i nekih karakterističnih tendencija avangardne muzike, s druge strane. Ove tendencije postojale su i pre nego što je nikao pokret pobunjene omiladine, ali danas su one postale predmet naročito usredsredenog interesovanja i različitog tumačenja. Jedni posmatrači ih oceňuju negativno, drugi pozitivno. Međutim, suština ovih tendencija karakteriše se manje-više jednako. U majopštijem vidu ona se može formulisati dvema tačkama:

1. Tendencija ka savladavanju izolacije avangardne muzike prema „vanmuzičkim“ društvenim procesima, prema praktičnim životnim procesima uopšte;

2. Tendencija ka isticanju nesaznajnih funkcija muzike koja je praćena potiskivanjem saznanje funkcije (u svakom slučaju u Adornovom obliku poimanja) na drugi plan ili, pak, potpuno njeno isključenje.

Prva od ovih tendencija jasno je fiksirana u članku Klausa Hubera objavljenom u junskom broju „Melosa“ za 1969. godinu⁶. Autor članka ni u kom slučaju nije oduševljen pojavnama koje opisuje: njegovo mišljenje mnogo je bliže „herojskom pesimizmu“, nego optimizmu jasnom kao nebo bez oblačka. Huber sa žaljenjem konstatuje da muzika danas uz veliki napor uspeva da sačuva unutarnju distancu „u odnosu na ono što mi shvatamo kao savremeno“, mada su veliki kompozitori od Baha do Stravinskog uključivali ovu distancu u sam pojam muzike.



Bogomil Karlavariš: LOVRAN

Današnji kompozitori, piše dalje Huber, ne mogu da podnesu muke razdvojenosti — muke koje su izazvane osećanjem ove distancije; oni iznevenavaju pozicije istinske muzike pod opterećenjem „sadašnjosti“. Temeži da se oslobođe estetičkih stega koje im umetnost nameće, oni stupaju na put sve novih i novih „ubrizgavanja“ životnih „realija“ u svoja dela. Ove „realije“ se pri tome ne uzimaju u formi koja odgovara zakonima umetnosti, ne u estetički osmišljenoj vidu, već sasvim drugačije: upravo u njihovoj „životnosti“ i „realnosti“ koja nije ozarena umetnošću i koju um nije usvojio, upravo u njihovoj odvojenosti od umetnosti. Prikacav prialjep na sliku, zveka traktorskih gusenica ili urlanje reaktivnog aviona direktno ubrizgani u muzički opus — eto adekvatnog simbola ove tendencije. Ali, to je samo početak, samo prvi korak. Ako se razvije dati postupak, koga su još 20-tih godina otkrili dadaisti, ubedeni da je umetnost „već završena“, može se doći do potpune zamene umetničkih dela različitim kombinacijama životnih „realija“ stvoreni tehničkom civilizacijom. Bilo eklektičarski kompromis sa životnim „realijama“, bilo dosledna samorastvorljivost u njima — talkve su perspektive između kojih tumara avantgardna umetnost od trenutka kada su dadaisti ozakonili u njoj postupak „kolaž“. U današnje vreme, kada je, po rečima Hubera, „kolaž postao velika moda“, umetnost je ponovo znatno bliža drugoj perspektivi nego prvoj. A već je i prva svedočila o ubitacnom prekršaju sopstvenih principa muzike.

Kako se vidi, Huber fiksira ovu tendenciju kao opštu, karakterističnu za savremeno stvaralaštvo od 20-tih godina; autor pretostavlja da je posle drugog svetskog rata u zapadnoevropskoj muzici ona oživila novom snagom i da danas doživljava svoju posleratnu renesansu. Huber apeluje na kompozitore da se suprotstave ovoj tendenciji uime očuvanja u muzici njenog „umetnog merenja“, koje ne egzistira bez distancije u odnosu na svakidašnjicu i njene neozarene „realije“. Ovdje se njegovo gledište poklapa sa adornoškim: autor Filosofije nove muzike isto je insistirao na neophodnosti očuvanja distanca između „istinske muzike“ i socijalne svakidašnjice, jer je u protivnom prvoj pretiće da se preobrazi u „funkcionalnu muziku“ koju korišti buržoaska „industrijska kultura“. I u tom pogledu može se reći da članak Hubera iskazuje prošlu, jučerašnju fazu samoznanja muzičke avantgarde. Današnju fazu, međutim, karakteristiše principijelno družačiji odnos prema opisanim tendencijama.

Danas se sama distanca, čak ako se javlja jednostavno u obliku isticanja specifičnosti umetnosti akcentovane na njenim unutarnjim zakonomernostima, tretira kao nešto neodrživo, kao ispoljavanje kapitalističkog otuđenja u sferi muzike. Na stranicama muzičkih izdanja sve se češće čuju glasovi koji apeluju da se pusti „živi život“ u „muzički medium“, pa čak, ako je to moguće, samo po cenu likvidacije specifičnosti date umetnosti. I, između ostalog, upravo se zaključi ovoga tipa potkrepljuju citatima Markuzea: Njegove ideje koriste se za obrazlaganje mogućnosti i neophodnosti direktnog i neposrednog stapanja umetnosti (muzike) sa socijalnom stvarnošću, socijalnim kretanjima, sa permanentnim pobunama protiv „otuđenog sveta“.

U vezi s tim, zanimljiv je još jedan članak objavljen u „Melenusu“. Njegov autor, Diter Snelb, odbacuje ideje bliske današnjem mišljenju „nove levice“. Zbog toga on daje sasvim drugačiju ocenu tendencije spajanja umetnosti sa svakidašnjicom, njegog rastvaranja u njoj, nego što je daje Huber. On sa zadovoljstvom ističe činjenicu da je danas muzika u dovoljnoj meri „omešana“ da bi se organski mogla utočiti u druge — vamuzičke — životne sfere: u filmu, izložbi itd. Zajedno sa Markuzeom (tačnije menjajući unekoliko reči izrečene drugom prigodom), Snelb mašta o vremenu kada će se muzika emancipovati, tj. prevazići svoje stanje „otuđenosti“, ka-

da će svuda da susreće „sluh koji je zavela“, a ceo život postaće muzika. Jemstvo takve budućnosti — put koji vodi ka „oslobadanju zvuka za istu toliku emancipaciju sluga“ — Snelb vidi u procesu prevazilaženja principa umetničkog dela u tradicionalnom shvatanju koje se ovapločava u stvaralaštvu (i u teorijskim spekulacijama) predstavnika „avangarde“, kao što su: Džon Kejdž, Karlhajne Štokhauzen, Mauricio Kadžel (Kagel) i drugi.

U vezi s tim, autor zaključuje da je vreme dela „koncipiranih“ u obliku velikih, detaljno razrađenih muzičkih formi, „gotovih“ u tradicionalnom smislu te reči, otišlo u nepovrat. Njih smenuju dela malik na neki događaj koji se javlja, tačnije rečeno „odvija“, u prisustvu slušalaca kao nešto spontano i nedeterminisano. Početak i završetak dela mislu u međusobnoj zavisnosti; prvi je isto toliko „slučajan“ kao i drugi. Današnji kompozitor stvara svoje „komade“ („Stücke“) vesno ciljujući na efekat nepredviđenosti, računajući da će u toku izvođenja da milke nešto potpuno novog, o čemu on nije mislio ni sanjao.

Nove kompozicije, primećuje Snelb, počinju da gube vremenske i prostorne granice. Savremeni autor više ne stvara nizove dela koja bi se mogla posmatrati kao svojevrsne „stanice“ na njegovom stvaralačkom putu. On kao da „istura“ sebe, svoju stvaralačku produktivnost — jedno parče za drugim, a pojedina njegova dela istupaju kao izvodi, fragmenti, odlomci kompozitorovog procesa identičnog sa stvaralačkom životnom delatnošću muzičara. Otuda, između ostalog, a ta spontanost, samostalnost ovih kompozicija: što su slučajnije, to se u njima jasnije ogledaju „komadi“ stvaralačkog života, „životnog stvaralaštva“ kompozitora. A time one zaraznije deluju na slušače, pobudjujući u njima analogni odzivni zamos.

U saglasnosti sa takvom izmenom statusa umetničkog dela, menja se i odnos autora i interpretatora muzičkog „komada“. Delo postaje povod za izvođačke improvizacije, koje nikao ne ograničava i unapred ne determiniše. (Uslovnosti i ograničenja data izvođaču u obliku završene forme umetničkog dela izgleda da se takođe posmatraju kao jedan vid „studija“ muzike.)

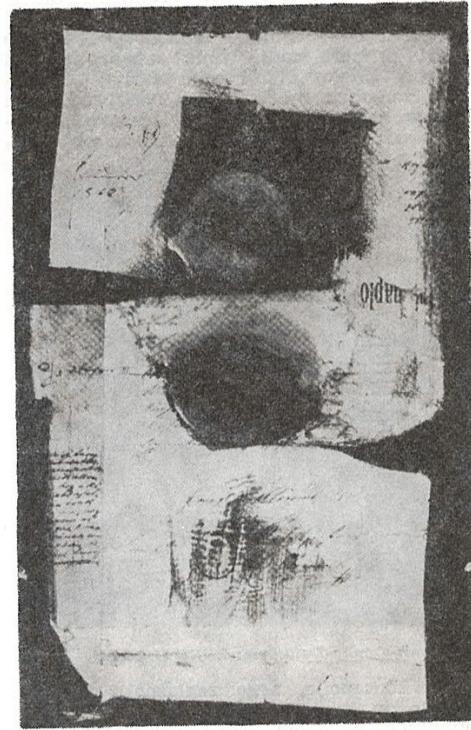
Za razliku od elitaristički orijentisanog autora, koji polazi od toga da je akt muzičkog stvaranja, u punom smislu te reči, trajno ograničen granicama kompozitorove uobrazile, da upravo u njegovim nedrima nije jednom zauvek fiksirani „original“, današnji avantgardisti misli drugačije. On smatra da nije manje odlučujući i momentan objektivizacija impulsa rođenog uobraziljom u toku njegovog odvijanja prilikom izvođenja, kao i momenat usvajanja, prihvatanja onoga što se izvodi sa strane publike. Sémoova tri momenta uzeta zajedno mogu da daju potpunu sliku stvaralačkog procesa, a kao rezultat tog sveobuhvatnog procesa izbijaju na površinu samo neki oblik muzičkog „komada“, neka vrsta muzičke realnosti koju je tradicionalno mišljenje pripisivalo samo kompozitoru.

Pošto je u ovom „trojstvu“ samo jedna veličina konstantna, ostale dve se stalno menjaju, nema osnova računati da će se kompozitorov „komad“ bilo kada identifikovati sa samim sobom. Takva „stvar“ je pravi fantom, ona se uvek gradi ispočetka. Upravo ovo i utiče na orijentaciju avantgarde kompozitora, koji se ne trudi da doveđe proizvod svoje uobrazile „u kondiciju“. On se zadovoljava skromnom ulogom inicijatora neminovnog kolektivnog stvaralačkog procesa, inicijatora koji snosi minimalno veću odgovornost za tok i ishod „muzičke akcije“ od ostalih njenih aktera.

Na taj način se u saznanju „avangarde“ iznova osmišljava izvesno zanemarivanje formalne strane umetničkog dela, poniklo još u nedrima romantičarskog pogleda na svet, a koje je kasnije poprimilo hipertrofizirani vid u ekspresionizmu. Pojam umetničkog dela u tradicionalnom smislu potpuno se likvidira, pošto se funkcija umetnosti sađe da ne vidi u saznanju stvarnosti, njenom

„modeliranju“ u „muzičkom medijumu“ i, razumljivo, zahvaljujući njoj se ne osvetljivaju „famna“ streljiva i stihije sile, već mešto upravo suprotno: vrši se raskrivanje ovih streljiva, pokretanje sile. A sve to pošto se prečutno prepostavlja da je u njima skrivena „neotuđena“ suština čoveka, upravo ona ikonska aktivnost koju treba osloboditi pomoću umetnosti i uperiti protiv „svih i svakojakih“ formi kapitalističkog otuđenja. Tačko opšti kontekst aktivnosti uma iniciranih pokretom pobunjene omladine u svetlosti koga su citirana kvazi-muzikološka razmišljanja Knebele dobija potpuno jednoznačni smisao. Taj smisao osvetljava ih iznutra, nalazeći u njima podtekst levo-radikalističke utopije, koja teži da se realizuje — na ovom mestu i smesta.

Utopistički model idealnih stvaralačkih odnosa među ljudima jasno se oseća pogotovu na onom mestu Šnebelovog članka gde se govori o interpretatoru. „Oslobađajući zvuke i glasove pred današnjom publikom — u neponovljivom stvaralačkom aktu, interpretator nastavlja kompozitorov rad, razrađuje stvaralački impulsa koga mu je ovaj dao, dograđuje zanočetu tvorevinu. Izvođač postaje improvizator, stiče pravo



Pavle Blesić: ZAPIS X

da pobija autora na taj način što razvija smisao poslednjeg u sasvim drugom pravcu, koji nije predviđen, a možda je čak i eliminisan iz ukupnog broja mogućih. Pri tome izvođač se okreće ne samome sebi, već u publici, jer njegov je zadatak da izazove njenu odzivnu reakciju, da je privoli na zajedničko učestvovanje, pošto upravo publika mora da postavi poslednju ciglu na delo u izgradnji. Zbog toga se izvođač trudi da njegova interpretacija ne izazove u auditorijumu utisak završenosti, već, po rečima Šnebele, „poprimi karakter akojje ili društvene probe“.

Ali, upravo o tome šta označava stvaralačka aktivnost same publike, njena „dogradnja“ muzičkog „komada“, Šnebel ne daje nimalo jasnu predstavu, mada se, čini nam se, u tome i sastoji njen najvažniji zadatak. Između ostalog, baš kad je reč o ovom autori koji se bave analognim temama gube svoju rečitost. A to nije slučajno. Upravo ta tačka predstavlja čorsokak ne samo za teoretičare, već i praktičare avantgarde umetnosti, koji su se trudili i trude se da izazovu publiku kao saučesnika u „dogradivanju“ onoga što se stvara pred njom na podijumu. Članci i recenzije u kojima se

opisuju analogni pokušaji, po pravilu sadrže melanholične konstatacije tipa: učešće publike u improvizacionim trenucima izvođenja — mimođeno je. Pa i sami improvizatori pretrpeli su poraz: nije im danas poslo za rukom. Prema tome, autorov „stvarački impuls” u obliku u kakvom je bio dat ostaje i nakon izvođenja — kao nešto nedovršeno, nedorečeno, u vidu otvorene forme, kao neuslušeni poziv na akciju.

Jedino što se do sada postuće u datom pravcu, a što, u stvari, prelazi okvire muzičkog shvatanja, pa i umetnosti uopšte, jeste nekaik oblik *kolektivne ekstaze* koja se u publici zaista javlja, naročito u njemom mlađem delu. Hipnotičko-zaglušujuća muzička sredstva, koja se u ovom vidu mogu poistovetiti sa bilo kojim drugim narotkom, zaista su u stanju da u publici izazovu neko stanje ekstaze, propašeno bilo dreskom masa, bilo razaranjem okolnih predmeta (što je manje blagonačlana vamantanja). O takvim kolektivnim „stremljnjima” često se piše u člancima i recenzijama koje su posvećene muzičkom (ili pozornom) životu današnjeg Zapada.

Dakle, jedini produkt „trojnog” muzičkog procesa do sada je kolektivna ekstaza, neki oblik *javnog stremljenja*, bahanalijiski zanos (ovaj, doduše, nije poprimio oblik antičke procesije, ali ipak reprodukuje mnoga bahanalijiska ludovanja i u stanju je da ih reprodukuje sve, bez izuzetka). U boljem slučaju, dalja „dogradnja” umetničkog dela već nema nikakve veze sa umetnošću. Estetički impuls, saopšten publici od strane autora i interpretatora „komada”, potpuno se rastvara u ovoj „akciji”, ali mu ne pridodaje estetički osmišljenu formu. Jer, do sada je takva ekstaza realizovala sebe samo u *rušilačkim aktivnostima*...

Nije teško primetiti da je uporedo sa estetičarski obrazlaganim tendencijama avangardne umetnosti prema prevazilaženju „svoga unutarnjeg merenja”, prema savladavanju nastojanja između sebe i „živog života”, prema upijanju u „muzički medijum” praktično — životnih „realija”, užetih u svoj svojoj *nerasvezljenosti*, pred nasm očima nicala i druga tendencija, koju smo već ocrtili. Radi se o istiskivanju saznanjnjog načela iz muzičke sfere, o aktivnom akcentovanju njemih ostalih *nesaznajnih* funkcija. I zaista, u onoj finalnoj tački u kojoj se upravo sada pred nama razvila nova tendencija, tj. u kolektivnoj ekstazi, masovnom stremljenju, bahanalijiskom zanosu koji se pojavljuju kao završni cilj muzičko-tvorac kog akta, principijelno se više ne može govoriti o saznanjnom (gnoseološkim rečnikom iskazano: „subjektivno-objektivnom”) odnosu prema muzici; pa i ona sama ovde istupa kao nosilac nekog saznanja o svetu, nekog „modela” toga sveta. Jer ekstaza, akcija, zanos mogu da poniknu samo pod jedinim uslovom: *pod potpunim eliminisanjem saznanje „ironije”, sposobnosti saznanja uopšte, što se, u stvari, i postiže pomoću hipnotičkih zaglušujućih izražajnih sredstava kojima savremeni muzički avangardizam raspolaže*. Muzika ovde, prema tome, istupa u vidu funkcije koja je potpuno suprotna saznanjnoj — u vidu hipnotičke, markotičke, „sugestivne” itd.

Tako pred nas istupaju suprotna nastojanja karakteristična za dve poslednje faze razvitka samosaznanja muzičke „avangarde”: ako je odlika prve *jednostrano insistiranje na saznanju funkciiji muzike*, uz potpuno odbacivanje svih ostalih funkcija (Adorno ih je zadržavao samo za „neistinsku”, tj. „funkcionalnu” umetnost), druga se odlikuje isto toliko *jednostranim insistiranjem na drugoj funkciji*: u načinu viđu mi bi smo je mogli nazvati *provokativnom funkcijom direktne i neposredne akcije, kolektivnog „akta”*. Vidimo da je ova tendencija u potpunoj harmoniji sa današnjim mišljenjem levo-radikalne omladine na Zapadu, koja priželjkuje „direktnu akciju” po svaku cenu.

Akcentiranju na pokret, delovanje, kolektivni akt publike, pridružuje se još jedna osobnost koja je više puta ponavljana kod tendencije ka savladavanju „distanciraju-

muzike od vanmuzičkih „realija”. Ova osobnost vezana je za unutarnju orijentaciju muzike prema svom ličnom *teatralizovanju*. Ona je bila letimčićno primećena prilikom razmatranja Šnebelovog članka, gde se govori o problemu izvodačke improvizacije, koja u sebi uključuje izvesnu dozu teatraličnosti. Baš ovaj detalj analizira se u članku Marijanе Kesting koji se tako i zove: *Muzikacija teatra — teatralizacija muzike*. Apelujući na ona ista imena koja je prizivao Šnebel, na Kejdža, Štokhauzena, Kadžela, autor članka pokazuje sa kakvom unutarnjom determinisanosti današnja avangardna muzika upija u vlastitu strukturu sve nove i nove elemente pozorišne umetnosti: gest, sliku reči (u funkciji pozorišne „akcije”) itd.

Razmatranja Marijanе Kesting javljaju se u opštem kontekstu tendencija „avangarde” kao još jedna potvrda da muzika ne želi više da ostane u svom „unutarnjem merenju”, ona se oseća veoma sputanom njegovim uskim granicama. Ona teži da savlada svoju površinu i transformiše se u *zapreminu*, upijajući u svoj svet i sve ono što se odigrava „oko” muzike, što je samo prati. Ona teži da se razvije kao neki *proces „akcije”*, kada se socijalne akcije, pridobijajući za taj proces publicu koja sedi u sali. Ona počinje da se „reflektuje” u odnosu na samu sebe na račun svojih stvaračkih (pa čak sopstvenih tehničkih) zadataka, a zatim razotkriva da je „samoreflektovanje” u nekoj vrsti dijalog između interpretatora i publike. Itd. Itd. Pri tome je, kako smo već videli, ikonačni cilj ovih težnji da se tokom izvođenja dela stvori utisak celine, u kojoj više *ne bi bilo podele* na interpretatore, s jedne strane, i publike, s druge; da se stvori neki novi svet u kom bi se prevazišle suprotnosti umetnosti — publike, muzika — život, i u komu bi isčezala njihova međusobna „otudenost”.

Promatraljući sve težnje muzike koje je Marijanе Kesting tako iscrpno proučila u širokoj estetičkoj vezi, možemo konstatovati da i muzika i publika teže ka tvz. doživljavanju efekta prisutnosti; pod tim se podrazumeva želja za doživljavanjem efekta neposrednog učešća publike u umetnosti i umetnosti prema publici. Efekat je, u izvesnom smislu, potpuno suprotan efektu *distanciranja*, koji je u vezi sa osećanjem granice između umetnosti i publike, umetnosti i života, s tajnim saznanjem „rečitoštii”, „savršenosti” sveta kao umetničkom tvorevinom. U znaku ovog drugog efekta razvijale su se u prethodnom periodu tendencije avangardne umetnosti koje su bile istaknute na štitovima ideologa elitarizma. Efekat razdvojenosti, razvijen do svojih logičnih granica, dovodio je — već u oblasti teorije — do zaključka o principijelnoj nedokučivosti istinske umetnosti za široku auditorijum. I ne samo za njega, pošto estetsko nasladivvanje razdvojenosti kao takvom knije u sebi mogućnost shvatanja umetnosti kao nesaznajnog „predmeta po sebi”. Ovaj poslednji argument protiv hiperfije razdvojenosti upravo se prihvata kao oružje u atmosferi proširenja težnji ka efektu prisutnosti.

I sada su u krugu muzičke „avangarde” u opticiju antielitarne konцепцијe, prema kojima je umetnost koja apeluje za efekat *distanciranja*, „otudena umetnost”, produkt „pozno-kapitalističkog društva”. Na stranicama „časopisa za novu muziku” mogu se sresti znatno oštri reči o „otudenoj umetnosti” i o onim kompozitorima koji se u ovom ili onoj meri smatraju njenim sledbenicima, nego što su ih izgovorili ubedeni protivnici analognih tendencija u svoje vreme. Muzički idoli prethodnog perioda, Šenberg recimo, podvrgavaju se ponovnom vrednovanju. Na primer, po mišljenju Tabora Knajfa, Šenberg je muzičar duboko „autoritativnog” tipa, „kompozitor-tiranin”, koji je „u potpunoj tonalnoj organizaciji 12 tonova stvorio neku vrstu terora za ličnu upotrebu”.

Muzičari koji rade u okviru Šenbergovih perspektiva danas rizikuju da postanu ob-

jekti kritike na stranicama „Melosa” kao apologe (ili mesvesni nosioci) tendencija, „kapitalističkog otudenja”. U tom smislu značajam je članak Hansa Rudolfa Celera o Janisu Ksenakisu⁹, u kome se neosnovanost njegovih stremljenja dokazuje citatima Mankuzea i rasudišnjima o tehnološkoj racionalizaciji sveta koju kapitalizam ostvaruje putem nauke. Ksenakis sa svojim pokušajima da logično-matematičkim sredstvima usavrši muzički aparat u članku je ocenjen kao čovek „angazovan” ovim procesom tehnološke racionalizacije, tj. opet „otuden” od društvenog bića. Usput se podvrgava kritici (ponovo navodenjem citata iz Mankuzeove knjige *Čovek jedne dimenzije* (stav funkcionera tehnološke racionalizacije sveta — u duhu Markuzea oni se imenuju „funkcionerima formalnog apriori” — prema kojima se čovječevnost, muzika i druge umetnosti posmatraju kao oaze, voće bilo reći — geta slobode sa sopstvenim zakonom i strogo propisanim vremenom posete. A poricanje ovog stava ponovo je praćeno negativnim zaključcima povodom „unutarnjih merenja” specifike umetnosti.

Vidimo da je prizivanje Markuzea na stranicama „časopisa za novu muziku” usmereno ka jednom te istom kontekstu, tj. ka kontekstu polemičke današnjih kritičara i publicista sa svim što im se čini da predstavlja „otudenje” umetnosti od publike, socijalne stvarnosti, „živog života” kao celine. Ali pojam „otudenja” markuzceanci tumače u tolikoj meri apstraktno da se ono u muzici odražava maltene u svemu: u njenoj saznanjnoj funkciji, samostalnoj egzistenciji, pa čak i njenoj specifičnosti. I jedino što im se ne čini u muzici „otudenim” je ono što odgovara današnjem mišljenju muzičke „avangarde”, sačinjenim ukusom, a to je „čista”, „iskonska”, „biološka” ekspresivnost muzike, muzičnost identifikovana sa spontanim impulsom, zanosom, aktom. Tu je, u skladu sa takvim mišljenjem i ukusom *nadahnutim od strane levo-radikalnog pokreta pobunjene mladine*, „istički izvor i tajna” mnogih teoretskih spekulacija ideologa današnje muzičke „avangarde”.

Adorno je zaista pobijen: „nova muzika” istupa danas ne kao istinski „model” društvenog stanja, već naprotiv, kao „model” društvene utopije. Pri čemu nije toliko važna sama utopija, koliko težnje „estetičarskih utopista” za *uprezanje muzike u direktno i neposredno realizovanje utorije*, oslanjajući se na paradosalnu parolu francuskih studenata iz 1968. godine: „Budite realni — zahtevajte nemoguće!”

Kako svedoči istorija, takve težnje nikada nisu dovodile do pravde — ni u oblasti umetnosti, ni u oblasti umetničke politike; ne govorimo o čisto političkoj sferi, gde se za „estetičke” improvizacije plaćalo ljudskim životom — ponkad i sa više miliona života.

1/ Problema ovih mehanizama bio je posvećen moj rad *zadnje evropske umetnost XX veka pred licem tehničkog razuma* u zborniku *Realizam i umetnička traganja u XX veku*, Moskva, 1969, što i daje mogućnost da se detaljnije ne zadržavamo na ovom problemu u okviru datog članka.

2/ Vidi: ERNST VERMEULEN: DAS HOLLAND-FESTIVAL, 1969. „Melos”, 1969. Oktobar, SS. 435—436.

3/ Vidi: „Melos”, 1969, September.

4/ Vidi o tome moj članak u časopisu „SOVJETSKA MUZIKA”, 1969, № 7—8.

5/ Klaus Huber. Die Musik in der Freunde der Gegenwart; „Melos”, 1969. Junij.

6/ Dieter Schnebel. Werk-Schück — Schück — Werk; „Melos”, 1969. März.

7/ Pošto je muzikologija ovde samo spoljna forma, spoljna opna za nemuzikalni sadržaj

8/ „Melos”, 1969. März.

9/ „Melos”, 1969. Oktober, S. 416.