

ISBN  
978-86-80639-75-8

ДГ

уреднице

Катарина Томашевић и Бојана Радовановић

ИСКОШЕНИ УГАО ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ

ИСКОШЕНИ УГАО ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ  
тематски зборник



Министарство науке, технолошког развоја и  
иновација  
Републике Србије

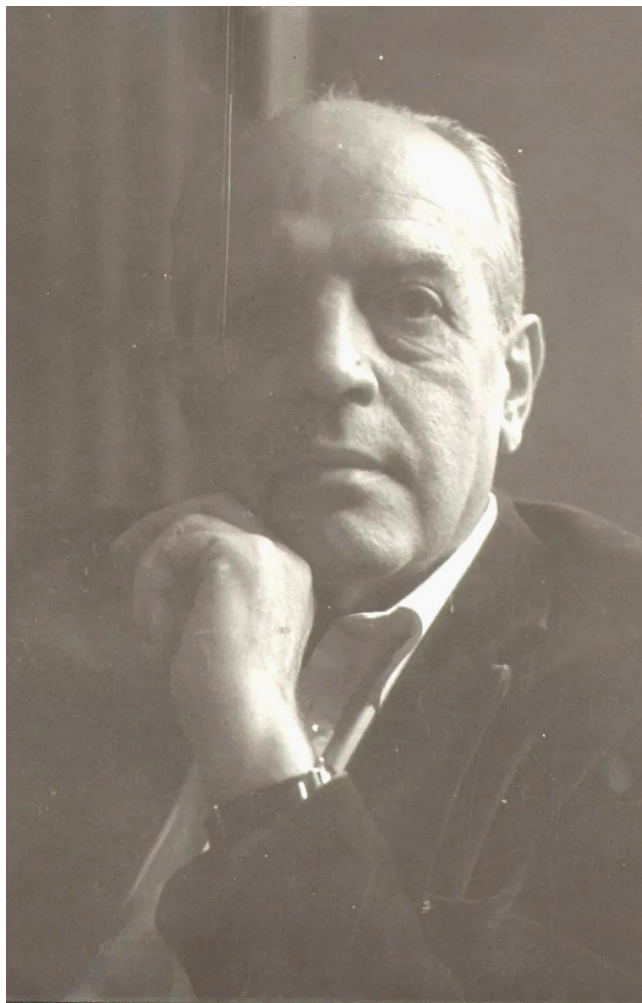


Фонд за науку  
Републике Србије





Едиција *Драгунин Госиушки*



Музиколошки институт  
Српске академије наука и уметности



Institute of Musicology  
Serbian Academy of Sciences and Arts

# ИСКОШЕНИ УГАО ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ

ТЕМАТСКИ ЗБОРНИК

Уредиле

Катарина Томашевић и Бојана Радовановић

Музиколошки институт САНУ



Београд 2024.

## САДРЖАЈ

Катарина Томашевић и Бојана Радовановић  
*Предговор* i

### I ПРИЛОЗИ ЗА БИОГРАФИЈУ

Катарина Томашевић  
*Драѓујин Гостјушки. Скица за њорџреџ*  
– Прилози за биоџрафију: из мало џознаџџ извора – 3

### II ГОСТУШКИ И СТИЛ

Ана Стефановић  
*Музика – језик – џоеџџика/џоезија – стиљ у размџџрањима*  
*Драѓујина Гостјушкоџ* 39

Немања Совтић  
*Да ли је стиљска еџоха историјско време уметџносџџ? Мисао*  
*Драѓујина Гостјушкоџ у светиљу једноџ одсуџиноџ џојма* 65

Срђан Тепарић  
*О џроблемаџџзацији и џумачењу феномена стиља у стиљудији*  
*Време уметности Драѓујина Гостјушкоџ* 85

Весна Пено  
*Истиџоријскоестџеџџичка лабораторија Драѓујина Гостјушкоџ* 101

### III ВРЕМЕ УМЕТНОСТИ: КОМПОЗИТОРСКА И ТЕОРИЈСКА ПЕРСПЕКТИВА

Аница Сабо  
*Поимање феномена симетџрије у музичком делу*  
*(моуџџи асиџекџџи аналиџџичке џримене)* 119

Драган Латинчић  
*Оіледи о ритму кроз метод пројекције спектра хармоника* 129

Јелена Јанковић Бегуш  
*Ушцај теоријској ојуса Драјушина Госјушкој на композиторску поезију Власимира Трајковића* 151

Laura Emmery  
*Dragutin Gostuški's Theories of Time and Space Within the Historical and Cultural Context of American Modernist Aesthetics* 181

#### IV КОМПОЗИТОРСКА ДЕЛАТНОСТ

Милош Маринковић  
*Реми Драјушина Госјушкој: од наираде Хрвајској народној казалишћа до премијере на Музичком бијеналу Зајреб* 211

Милош Браловић  
*Драјушин Госјушки: Concerto accelerato као оілед о времену у музици* 235

#### V КРИТИКА, ТЕЛЕВИЗИЈА, ДРУШТВЕНИ АНГАЖМАН

Александар Васић  
*Драјушин Госјушки као музички критичар и есејиста: књија Уметност у недостатку доказа* 259

Христина Медић  
*Етика и естетика музичке критике из визуре Драјушина Госјушкој* 279

Снежана Николајевић  
*Телевизијски нарашћив Драјушина Госјушкој* 303

Ивана Медић  
*Кинемузика Драјушина Госјушкој (и шта би Госјушки мислио о квантној музици)* 321

Срђан Атанасовски <i>Криза музикологије и Драѓушин Госиушки</i>	359
Бојана Радовановић <i>Друшћивено-кулћурни анјажман Драѓушина Госиушкој</i>	381
Марија Думнић Вилотијевић, Милош Браловић и Стефан Савић <i>Ка новим чииањима/слушањима дијииализованих „Разјовора о науци и уметностии”</i>	409

## VI БИБЛИОТЕКА И БИБЛИОГРАФИЈА

Теодора Трајковић <i>Из библиотеке Драѓушина Госиушкој</i>	433
Катарина Томашевић <i>Драѓушин Госиушки. Библиографија радова – Најиси, композицијорски ојус, усмена саојииења, насииуии на медијима</i>	463
Бојана Радовановић <i>Библиографија најиса о Драѓушину Госиушком</i>	497
Индекс имена	511

## О ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЈИ И ТУМАЧЕЊУ ФЕНОМЕНА СТИЛА У СТУДИЈИ *ВРЕМЕ УМЕТНОСТИ* ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ

**Сажетак:** У студији *Време уметности*. Прилој заснивању једне омишле науке о облицима Драгутина Гостушког из 1968. године у великој мери се указује на проблематизацију појма *стил*, који је за писца синоним за „историјске проблеме уметности”. У време када је написана, због свог херменеутичког потенцијала била је прилично иновативна, а то је нарочито очигледно у односу на преовлађујући семиотичку и структуралистичку струју у хуманистичкој мисли тог времена. Због тога што је кровни појам као што је *стил* покривао широк дијапазон, од индивидуалног до колективног, тих година је у теорији дефинисање термина као научног, било избегавано. Гостушки се међутим није много обазирао на ову чињеницу, па је и сам стил везао за људску природу, из чега логично, може да произиђе и потенцијал за његово научно тумачење, иако аутор то експлицитно не наводи. Историјско-психолошко поимање стила могли бисмо да вежемо за следећу његову констатацију: „Мисао једне епохе обележена је дакле једним својственим стилем; стил са своје стране, може бити дефинисан као одређена мисао”. С обзиром на чињеницу да мисао има ту особину да се мултипликује, стил је код овог аутора дефинисан као историјски појам и он указује на „ритмизирање историје уметности на етапе”. Посебан допринос Гостушки је дао тумачењу феномена такозваног кашњења стила у музици у односу на остале уметности које је објаснио кроз постулате тих година актуелне теорије информација. На аргументован начин и уз мноштво дигресија, он је приказао сопствено виђење датирања музичких епоха *гошика* – *ренесанса* – *барок*. Посебно се осврнувши на феномен универзал-

ног Класицизма, Гостушки последњу његову појаву датира с почетком XX века. Пошто сваки класицизам прати и хуманизам, који се према њему такође остварио, оно што би требало да се наговести јесте „нова ренесанса” која се још увек, као последњи део тријаде, очекује. С ове дистанце могућ је и коментар овог „пророчанства” који ће посебно бити размотрен у том смислу да ли је прилика за њено остварење пропуштена или не.

**Кључне речи:** структурална лингвистика, теорија информације, *јојшика* – *ренесанса* – *барок*, класицизам, нова ренесанса.

Студија *Време уметности*. Прилој заснивању једне ојшиће науке о облицима Драгутина Гостушког из 1968. године у великој мери је фокусирана на појам *стил*, који је за писца истовремено и историјски и психолошки појам. С обзиром на чињеницу да је сам термин за лингвистику XX века био контроверзан јер покрива широк дијапазон од индивидуалног до колективног, решења која је понудио Гостушки у вези са смењивањима епоха и законитостима које их прате у различитим уметностима, сасвим су оригинална и указују на херменеутички потенцијал ове студије. Контекст истицања ове чињенице нарочито је важан уколико се у обзир узме да је истих година када је написана ова књига, у хуманистичкој мисли преовладала структуралистичка и семиотичка струја са којима у неким сегментима Гостушки кореспондира. Да је сам писац био упућен у савремене теорије говори и чињеница његовог објашњења феномена кашњења стила у музици, које је дато уз коришћење постулата тада актуелне теорије информације. С обзиром на то да је на примеру тријаде *јојшика* – *ренесанса* – *барок* понуђена методологија која објашњава смену историјских епоха, није пропуштена прилика да се наговести и појава нове класичне епохе, „нове ренесансе”. Све ово су кључне тачке студије Гостушког о којима ће бити речи у наредним редовима.

### Контекст – Гостушки и структурализам

Прва констатација која би се тичала разматрања питања стила изнетих у студији Драгутина Гостушког *Време уметности* требало



би да буде да су сасвим јединствена за време када су презентована. Педесетих и шездесетих година XX века, лингвистичка наука све више почиње да се усмерава на разумевање смисла текста, али и на откривање општих законитости по којима одређени начини употребе језика иступају из хипотетички неутралнијег саопштавања.<sup>1</sup> Теорије стила које се тада јављају, структуралистичке према усмерењу, обично говоре о томе да је овај феномен нека врста додатка у односу на неутралну или нулту позицију језика и засноване су на Де Сосировој дуалној поставци означитеља према означеном.<sup>2</sup> С друге стране, приступити разматрању стила у уметности са становишта Гостушког, истовремено је значило приступити и разматрању односа историјског времена, односно стила, наспрам времена фикције. У годинама када је студија објављена, кључне су биле теоријске поставке из области структуралне лингвистике.<sup>3</sup> Структурализам је био ригидан према питању стила, па тако рецимо, однос између историјског и времена фикције, односно, између космичке и контра-природе, о чему говори Гостушки, био би сматран непотребним јер таква релација измиче ономе што је сматрано граматиком текста.<sup>4</sup> Иновативно

1 У питању су дуалне теорије, према којима је стил увек додаток у односу на постојећу норму, или је варијација и сл. Рецимо, у капиталном делу *Теорија књижевности*, Велек и Ворен су нагласили разлику између опште употребе језика (комуникативне) и књижевности (језик који делује на естетски начин). Језик делује естетски онда када је естетика придодата свакодневном говору, те у том смислу тада говоримо о књижевности. Ово је везано за дефиницију према којој је стил одступање у односу на норму и према којој је стил увек неки додаток, најчешће афективни. Овакво схватање стила указује на његову нужну везу са језиком, чиме се посебно бави стилистика: „U čisto književnoj i estetičkoj primeni, stilistika se ograničava na proučavanje jednog umetničkog dela ili skupine umetničkih dela koja treba opisati s obzirom na njihovu estetsku ulogu i značenja”. Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti* (Beograd: Nolit, 1991), 210.

2 Општа теорија знакова или семиологија, према овом аутору бавила би се питањима „од чега се састоје знаци, који закони њима управљају”. За њега, „знак” подразумева „комбинацију концепта и акустичке слике”; „она би нас научила од чега се састоје знаци, који закони њима управљају”. Под термином „знак” он подразумева „комбинацију концепта и акустичке слике”, односно, појма, „означитеља” (*signife*) и ознаке појма, „означеног” (*signifiant*). Ferdinand de Saussure, *Spisi iz opšte lingvistike* (Sremski Karlovci: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, 2004), 80–81.

3 Навешћемо само неке од релевантних студија из тог времена: *Пролејомена теорији језика* Луиса Хјемслева из 1953, *Елементи описне лингвистике* Андреа Мартинеа из 1960, семиотичке студије Ролана Барта као што су *Митологије* из 1957. и *Елементи семиологије* из 1964. године итд.

4 Данас су таква питања сасвим уобичајена и не постављају се само у теорији, већ и

код Гостушког односи се на чињеницу да је управо стил уткан у саму структуру, односно граматику, како су структуралисти често волели да истакну. Тако, већ на самом почетку књиге, аутор даје својеврсну методологију стилске анализе чији сегменти су следећи: „[...] ispitivanje odnosa prema spoljašnjem svetu (*priroda*); utvrđivanje forme egzistencije i psihološkog dejstva (*sistem*); analiza finalnog proizvoda (*kontra-priroda*)”.<sup>5</sup> Тријада *јприрода – сисџем – конџрајприрода* указује на херменеутички потенцијал његовог метода који донекле подсећа на Персову тријадну поставку знака (*рејрезентџамен – објекатџ – инџерџреџанџ*), а према којој би улогу интерпретанта имала анализа контра-природе.<sup>6</sup>

## Контекст – Гостушки и теорија информације

Друга актуелна теорија која је нарочито била популарна током седамдесетих година, такође у неким сегментима кореспондира са мишљу Гостушког, а у питању је теорија информације. Нарочито се

---

у самој књижевној фикцији, па бисмо могли да се подсетимо појаве два месеца у роману *IQ84* јапанског писца Харукија Муракамија из 2009. године. Један се тиче историјског времена и 1984. године, док је други месец део контра-природе, односно фикције. Као и сџм Мураками, и Гостушки је две врсте поимања времена сматрао паралелним реалностима које у датим моментима могу да се преплићу јер им је порекло заједничко: „Ponoviću, sve je u umetnosti 'artificijelno' jer umetničko delo ne dolazi u direktan kontakt sa prirodom, već samo preko određenog, prethodno datog sistema. I sve je u umetnosti 'prirodno', jer su sistemi saglasni sa opštim prirodnim zakonima bez kojih nema ljudske egzistencije”. Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnovanju jedne opšte nauke o oblicima* (Beograd: Prosveta i Muzički institut SANU, 1968), 152.

5 Gostuški, 25

6 Перс поменућу трипартицију објашњава на следећи начин: „Kada mislimo, dakle, mi se onakvi kakvi smo u tom trenutku, pojavljujemo kao znak. A znak, kao takav, ima tri reference: prvo, on je znak *za* (*to*) – neku misao koja ga interpretira; drugo, on je znak (*for*) nekog objekta kome je u toj misli ekvivalentan; treće, on je znak *u* (*in*) *nekom pogledu ili svojstvu* (*respect or quality*), *koje ga povezuje sa njegovim objektom*”. Čarls Sanders Pers, *Izabrani spisi: o pragmatizmu i pragmaticizmu* (Beograd: BIGZ, 1993), 88. Из ове тријаде посебно би могао да се издвоји и појам система који се тиче људске егзистенције. Ленард Мејер је у студијама *Емоције и значење у музици* из 1956. и *Сџил и музика* из 1989. године сопствени структурализам обојио психо-лингвистичким погледом, што је донекле блиско и самом Гостушком. Везујући се за бихејвиоризам, он извлачи следећу дефиницију: „Стил је понављање образаца (*patterning*), било у људском понашању или у чињеницама (*artifacts*) које су продукт људског понашања и који резултирају из серије избора произведених унутар принуда”. Leonard Meyer, *Style in Music: Theory, History and Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 3.

чини да би неки његови наводи могли да буду повезани са феноменима који су у овој теорији описани као *редунданца* и *енџироија*. Редундантност се тако односи на понављање препознатљивих модела, на неку врсту статистике уз помоћу које одређене црте можемо да одредимо као стилске: „Као што слова могу да се изоставе у написаној речи, или речи у поруци, а да то не утиче на нашу способност да разумемо и реконструишемо речи или поруку, тако и тонови могу бити изостављени из музичког пасажа а да то не утиче на нашу способност да схватимо њихово значење”.<sup>7</sup> Информацију, за разлику од *редунданце*, „чине нова сазнања, ширење искуства”,<sup>8</sup> односно – *редунданца* је у делу онај сувишак који препознајемо, те отуда апстрактна уметност носи вишак информација, а мањак редунданце, и обрнуто. „*Енџироија*, [...] на плану лингвистике означава тежњу знака „да разори свој првобитни, основни смисао, и истовремено задобије највећи број других, алтернативних али и дотада непостојећих значења”.<sup>9</sup> Ако се стил схвати као чињеница чија је дистинтивност заснована на фреквентном понављању стилских црта, у једном моменту је нужно да дође до ентропије услед појаве нових стилских вредности, па ће самим тим доћи и до стилског преображаја. Да ли под утицајем Абрахама Мола и Макса Бензеа, тек, Гостушки је, говорећи о свакој појави универзалног класицизма навео нужност тога „да се у моменту исцрпљености ексцитирајућих уметничких средстава оствари повратак у стање равнотеже, путем одговарајућих морфолошких интервенција”, који би (повратак), према Гостушком, имао „класицистички карактер”.<sup>10</sup> Уколико овоме додамо Персову идеју неограничене семиозе, односно особине знака којег Гостушки назива мишљу)<sup>11</sup> или знаковног система да се неограничено преноси, јасно је да је идеја стила за овог аутора историјски утемељена преко одређених законитости према којима „u tački velikih stilskih

7 Leonard Mejer, „Značenje u muzici i teorija informacije”, u *Estetika i teorija informacije*, ur. Umberto Eco (Beograd: Prosveta, 1977), 187.

8 Сретен Петровић, *Естетика* (Београд: Народна књига, 2006), 48.

9 Петровић, *Естетика*, 48. Такође и: Срђан Тепарић, *Ресемантизација тоналности у првој половини XX века (1917–1945)* (Београд: Факултет музичке уметности, 2020), 32.

10 Gostuški, *Vreme umetnosti*, 127–128. Иначе, Гостушки реферира на следећи Молора: Abraham A. Moles, “Perspectives de l’instrumentation Électronique”. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap* 13, no. 1/4 (January 1, 1959): 11–25.

11 Gostuški, *Vreme umetnosti*, 31.

преокрета извесни закони се гасе, други преживљавају, трећи се постављају”.<sup>12</sup> С данашње тачке гледишта, иако се ни то не помиње експлицитно, стил је за Гостуџског семиотички систем знакова, односно мисли које се према одређеним законитостима преносе кроз историју што је представљено следећом дефиницијом: „[...] институција ројма стила значи ритмизирање историје уметности на етапе, различите и квантитативно и квалитативно”.<sup>13</sup> Самим тим, стил се као лингвистички феномен изједначава са језиком. Ово би могло да се ишчита из следећег навода: „Misao jedne epohe obeležena je dakle jednim svojstvenim stilom; stil, sa svoje strane, može biti definisan kao određena misao... Она (мисао, оп. а.) ’није никад чиста. Ћиме би иначе мислила’ – пита се Anri Delakroa. Може се дакле такође рећи да је стил лингвистички феномен, с обзиром да уметност као комуникациони систем подлеже општим правилима теорије информација”.<sup>14</sup>

Преко феномена такозваног кашњења стила у музици, Гостуџски је поставио одређене законитости. Најпре, требало би да се осврнемо на постављену формулу која би ову појаву требало да дефинише: „*Ukoliko su sredstva izražavanja jedne umetničke vrste bliža najneophodnijim aktivnostima, nametnutim potrebama egzistencije i svakodnevnim iskustvom – utoliko forme te umetnosti ranije dobijaju svoja tipična stilska obeležja*”.<sup>15</sup> Из ове дефиниције јасно је да аутор поново стил повезује са природом која, у зависности од форме егзистенције и психолошког дејства постаје стил, па будући да је књижевност најближа свакодневном искуству, нови стил најпре у њој дефинише своје обресе, потом следе визуелне уметности, да би до аналогног стилског преокрета најкасније дошло у уметности са најмањом информативном компонентом, у музици. Још конкретније, преко тријаде *јоџика – ренесанса – барок*, Гостуџски изводи кључне закључке у вези са чињеницом егзистенције стила као својеврсног

12 Gostuški, 29.

13 Исто.

14 Gostuški, 31. Перс на једном месту намерно изједначава појам знака са појмом мисао. Као што видимо, и Гостуџски користи термин мисао позивајући се на Делаacroa (мисао никада није чиста!) и остаје нејасно, да ли је алудирајући на француског писца, аутор алудирао и на самог Перса. Уз то, наредни Персов фрагмент описује и особину знака да поседује својство неограничене репродукције: „Iz stava da je svaka misao znak, proizlazi da svaka misao mora da se obraća nekoj drugoj, mora da determiniše neku drugu, jer to je suština znaka”. Pers, *Izabrani spisi: O pragmatizmu i pragmaticizmu*, 67.

15 Gostuški, *Vreme umetnosti*, 36.

организма који се рађа и, наравно, умире, али не баш потпуно, јер се извесна искуства преносе даље и најзад, бивају уткана у колективно искуство.<sup>16</sup>

## Готика – ренесанса – барок

У вези са тријадом *готика – ренесанса – барок*, Гостушки поставља универзална правила за која су везана неколико кључних чињеница:

- Постоје два тока инспирације, односно, у време појаве Фирентинске камерате и Монтевердија, истовремено је могао да егзистира и вокални контрапункт. Контрапункт је део средњовековне готичке традиције, Монтеверди је кључна ренесансна музичка фигура. Само преко поређења репрезентативних форми стилова методолошки је исправно поредити две епохе, и, постоје „поништавајуће” силе, што у

---

16 Иако је студија *Пројаси Зайага* Освалда Шпенглера у свом дефинитивном облику објављена још 1923. године, овај аутор, популаран у овдашњим интелектуалним круговима шездесетих година XX века, такође је говорио о историјским организмима, па се у тој тачки Гостушки и он подударaju. Међутим, кључна разлика између њих лежи у томе што Гостушки сматра да се организми састављени од пара класично-барокно у универзалном значењу тих термина непрестано понављају кроз време, док Шпенглер сопствених шест култура или организама, сматра затвореним системима. Тако је у студији *Пројаси Зайага* он идентификовао фаустовску или западну културу која почиње у X веку, а с обзиром да културе према овом аутору трају од 1000 до 1200 година, из тога произилази да је револуционарни прелом у оквиру људске мисли, прелаз из средњег века у хуманизам, лоциран на средини овог периода, што према Гостушком никако није могуће, јер се тада јавља ренесанса. Уколико бисмо Шпенглеровом поимању термина историја додали одредницу „стил у историји”, дошли бисмо до непобитне чињенице да су историјске епохе апсолутни облици за сваку индивидуу у том смислу да су заокружене у оној мери у којој појединац има представу о датом историјском периоду у уметности. Свакако привлачна теза, па због тога не треба да чуди што је и сâм Гостушки помињао Шпенглера који је усталом, незаобилазна референца у односу на време у коме је писана студија *Време уметносџи*. У том смислу, навешћемо један од интригантнијих навода Шпенглера, а који је у вези са управо изреченим, односно, са поимањем појма стила као историјског и психолошког феномена: „Pa šta je to istorija sveta? Sigurno, uređena predstava prošlosti, unutrašnji postulat, izraz jednog osećanja oblika. Ali, ma koliko da je određeno to osećanje, ono još nije stvarni oblik; i, ma koliko mi svi osećali, doživljavali svu svetsku istoriju, ma koliko mi sa potpunom izvesnošću verovali da je pregledamo po njenom obliku, pouzdano je ipak da mi i danas još saznajemo njene oblike ali ne njen oblik, protivsluku našeg unutrašnjeg života”. Oswald Spengler, *Propast Zapada* [1] (Beograd: Književne novine: 1989), 51.

конкретном случају указује на нову естетику заснованој на промени теолошке према хуманистичкој парадигми.<sup>17</sup>

- Гостушки сматра да појава класицизма, односно, ренесансе, није могућа на северу Европе, већ на медитеранско-јонском подручју, тачније, у Италији. Други битан услов настанка ренесансе јесте хуманизам који се исказује кроз угледање на антику. Стога је појава италијанске опере као покушај оживљавања античке трагедије први успео покушај оживљавања хуманизма, а то никако не може да се каже за контрапункт франко-фламманске школе. Сваки класицизам представља револуционаран одговор у односу на претходну естетику. Монтеверди је дакле репрезентативни ренесансни композитор, док најранији вид исказивања новог стила, Гостушки идентификује у световним формама прве половине XV века. Палестрина је, према његовом мишљењу, само игром случаја Италијан и његово деловање указује на заокружење средњевековне и готичке традиције.
- Барок као „konstantna estetička kategorija”,<sup>18</sup> „[...] stil brbljive rečitosti, naduvene grandioznosti, morfološki distorziran i asimetričan”,<sup>19</sup> не доноси ништа ново, већ у свим уметностима исцрпљује већ постојећа средства постављена у стању класичне стилске фазе. Из овог става произлази да барок из ренесансе увек настаје еволуцијом, а не оштрим прекидом, како би се то десило ако бисмо појаву Монтевердија сматрали почетком барока. С друге стране, ренесанса представља револуционаран одговор на средњевековну готичку естетику.

Кроз описане три тачке, могло би да се схвати да стил настаје или оштрим прекидом који доноси нова естетика, или еволуцијом из већ постојећег стила, па у том смислу, коначан крај једне заокру-

---

17 Гостушки тврди да су средњи век и ренесанса оштро супротстављени један другом: „Srednjevekovni i renesanski jezik suprotstavljaju se jedan drugom ne po cilju posmatranja ili načinu analize, već po definiciji. [...] Čak i bez pribegavanja poređenju reprezentativnih formi dva stila jasno je da italijanska Renesansa nije etapa jednog pravolinijskog razvoja već poništavajuća sila”. Gostuški, *Vreme umetnosti*, 64.

18 Gostuški, 114.

19 Gostuški, 117.

жене епохе долази са исцрпљењем датих средстава и њиховом дегенерацијом. Ову чињеницу аутор истиче кроз навод који би могао да се сматра и дефиницијом: „U svakom slučaju za sistematizaciju stilskih epoha od najvećeg je značaja utvrditi granice u kojima se odvija početni program – model. Stil počinje kada su konture modela skicirane; on zadržava svoj identitet u toku procesa ostvarivanja modela; završava se kada je šema (relativno) potpuna”.<sup>20</sup> С обзиром на чињеницу да свако објашњење функционисања епоха у суштини представља једно велико уопштавање, у одбрану Гостушког, морали бисмо да истакнемо чињеницу да је оваквим својим гледиштем, функционисање стилских законитости у музици од прве половине XV до прве половине XVIII века, аутор успео да објасни преко идентичних појава које су се догодиле у књижевности и визуелним уметностима. Нарочито су значајне дигресије и поређења многобројних примера из ренесансног и барокног сликарства XIV и XV века са истоветним музичким примерима који „касне”. Да је аутор свестан уопштавања, говоре и повремене дигресије које су у вези са француском уметношћу, па тако констатује да, „kada se jednom dočepala klasicizma, Francuska ga više nije ni napuštala: preko literature Korneja (Corneille), Rasina (Racine), Rusoa (Rousseau), Voltera (Voltaire); preko arhitekture Leskoa (Lescot), Mansara (Mansard), Peroa (Perrault); preko muzike Lilija (Lully), Ramoa (Rameau) i Kuprena (Couperin) – došlo se direktno do drugog klasicističkog perioda”.<sup>21</sup>

## Класицизам

Класицизам је за Гостушког увек повратак у извесно стање равнотеже које наступа као разрешење претходног емоционалног накупљања које бисмо свакако могли да схватимо као романтизам, односно: „U završnoj fazi svakog stilskog tela nalazi se mnogo nagomilanog taloga koji traži radikalno čišćenje. Javlja se dakle reakcija koja želi da vrati čovečanstvo objektima koje je nekad stvorio ili su ga uslovlili”.<sup>22</sup> Овакав излет у својеврсну психологизовану историју

20 Gostuški, 145.

21 Gostuški, 111.

22 Gostuški, 286.



уметности указује на просту чињеницу да у извесним периодима долази до засићења у том смислу што они знакови који су на почетку епоха били коришћени као моћна изражајна средства, после извесног времена бивају испражњени до нивоа пуког означитеља. Они просто губе своје првобитно психолошко усмерење, постајући мање-више, академско средство изражавања.<sup>23</sup> Класицизам је за овог аутора увек „рестаурација” и поседује две особине: укидање претходног и установљавање новог. Несумњиво је да после периода „нагомилавања талогa” наступају емоционално неутралнија раздобља, мада ипак, у обзир треба узети да је поново реч о великом уопштавању, па их самим тим треба узети са резервом. Рецимо, овакав вид окретања ка класицизму могуће је лоцирати и у оквиру многих индивидуалних стилова, па бисмо тако могли да наведемо примере Рихарда Штрауса, Арнолда Шенберга, Игора Стравинског и многих других. Међутим, није циљ ове анализе студије Гостушког истицање свима познатих ствари, већ бисмо посебно желели да нагласимо наговештаје које овај аутор оставља у вези са оним што треба тек да наступи. Поједини његови наводи у том смислу делују пророчки.

### Наговештаји

Сматрајући да живимо између две „контрадикторне алтернативе” које означава као „тешку кризу” и „универзалну обнову”, Гостушки заправо истиче да се човек с краја шездесетих година XX века налази у „прелазном периоду”,<sup>24</sup> наслућујући на такав начин контекст постмодернизма. У том смислу, аутор најпре разграничава појмове хуманизма, класицизма и ренесансе. Што се духа времена тиче, као социјална појава, хуманизам се у XX веку тумачи кроз неке конкретне политичке потезе, али и кроз

---

23 Такав случај у музици је могуће лоцирати на крајевима универзално романтичарских епоха, па Гостушки често спомиње случај Палестрине и „смрт модалног контрапункта”, технике која је према њему, „испала из емоционалног амбитуса ренесансног човека”. Овакав преокрет назива се класицизам и отуда према Гостушком идеји о повратку природи и уопште тежња ка једноставности и класичним цртама. Gostuški, 131.

24 Gostuški, 309.



пораст индивидуализма.<sup>25</sup> Друга чињеница која је битна за сваки класицизам, па и овај модернистички, јесу времена у којима долази до великих ломова.<sup>26</sup> Опаска која је у вези са чињеницом да ће читаоци, посматрачи, слушаоци у будућности добити на значају, у контексту постмодернизма неопозиво је тачна: „Ми смо у ствари оувек могли дефинисати посматрача као непосредног интерпретатора дела књижевности или ликовне уметности. Теоријску препреку представљала је егзистенција физички активног посредника, у позоришном или музичком извођењу. Тако смо дошли до појма пасивног посматрача, којим смо неправедно дисквалификовали чак и најстраснијег учесника једне уметничке манифестације. Овај је, међутим, увек активни учесник јер се већ и само његово физичко присуство рефлектује на форму презентације уметничког дела.”<sup>27</sup> Из данашње перспективе, могло би да се постави питање да ли смо можда, робујући елитистичким назорима наслеђеним из старих времена, ипак пропустили ослобађање људског духа. Колико год била везана за индустрију, у другој половини ХХ века, у популарној култури могли бисмо статистички набројити мноштво артефакта који су утицали на начин живота целокупне планете.<sup>28</sup> Дах такозваног популарног, уједно је носилац играчког и осећајног, па смо тако у прве две деценије ХХИ века за кога можемо да чујемо да заправо још није ни почео, коначно дошли до носталгије и ретро културе као преовлађујућих фактора, или, како један истраживач започињући причу о ретро култури с почетка

25 „Maršalov (Marshall) plan kao i dekolonizacija, egzistencijalizam i personalizam kao i kolektivizam”, набраја аутор. Gostuški, 308.

26 „Klasicizam nije samo doba soneta i madrigala, već i doba kondotjera i pokolja; krsta ali i noža, časti i pravde, mudrosti i neodgovornosti; doba Medičija (Medici) i Borda (Borgia), Robespjera (Robespierre) i Lavoazjea (Lavoisier), Savonarole (Savonarola) i, iznad svega, Makijavelija (Machiavelli)”. Аутор даље наводи да модернистички класицизам још увек није достигао аутентичну Ренесансу због тога што није превазишао „provizorijum anarhične negacije”. Могуће је да клице препорода аутор види у системима „sa uprošćenim izrazima koji su za nas sinonim klasičnog”, под чиме вероватно да подразумева модернистичке музичко-језичке системе који наступају после комплексног дур-мол тоналитета који је био кадар да изнесе целокупан тоталитет значења везаних за оно што и сам аутор назива „duhom vremena”. Gostuški, 308–309.

27 Gostuški, 310.

28 Играчке форме ХVIII века, романтичарска салонска музика, популарне Офенбахове оперете, све су то манифестације такозване лаке музике која је у пуном сјају испливала крајем педесетих и трајала све до средине деведесетих година ХХ века, да би потом дошло до поступног пада.

века наводи, „*There is no now*”.<sup>29</sup> Можда би најаву новог доба требало да тражимо у ономе што се назива новом „структуром осећања”, а односи се на постпостмодернистичке системе као што су Епштејнов трансмодернизам или метамодернизам описан код Ван дер Акера, Гибонсове и Верменеулена?<sup>30</sup> Да ли је најаву новог доба садржана у комплексној и подељеној свести Тонија Сопрана који је у односу на свог пандана из филма *Кум* (*The Godfather*) Мајкла Корлеонеа, све оно што овај други као целовита личност није? Да ли су онај мали делић искрене љубави и пружена рука љубави из Муракамијевог романа *IQ84*<sup>31</sup> део истог тог света и да ли акт чисте љубави из филма *Bufo 66* (*Bufo 66*) Винсента Гала из 1998. године (иначе препуног баналности осим намерно изабраног детаља), указује на исту структуру осећања?<sup>32</sup> Време ће показати, јер, чињеница да у прве две деценије нема почетка, заправо говори да смо на крају једне епохе. Оно што се чини као црта препорода који се још увек ишчекује, требало би да буду оно што аутор назива „егзистенцијалним

---

29 Jean Hogarty, *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era* (New York: Routledge, 2017), 1.

30 Објашњавајући трансмодернизам, Епштејн наводи: „Уопште, ако се замислимо о могућним називима новог доба, које долази за 'постмодернизмом', онда треба посебно издвојити значење префикса 'транс'. Последње такве појаве и појмови новог доба (*modernity*), као што су 'истина' и 'објективност', 'душа' и 'субјективност', 'утопија' и 'идејност', 'првоствореност' и 'оригиналност', 'искреност' и 'сентименталност', сада се препорађају већ као 'транс-субјективност', 'транс-идеализам', 'транс-утопизам', 'транс-оригиналност', 'транс-лиризам', 'транс-сентименталност'... То више није лиризам, који избија право из душе, или идеализам, који се гордо узноси изнад света, или утопизам, који агресивно преуређује свет, као на почетку XX века. То јесу 'као' лиризам или 'као' утопизам, који знају за своје поразе, за своју слабост, своју поновљивост – па, ипак, желе да се изразе управо у форми понављања. Колико год то било парадоксално, управо кроз понављање они поново стичу аутентичност. Михаил Епштејн, *Постмодернизам* (Београд: Цептер, 1998), 139–140. С друге стране, структура осећања је одредница коју је оригинално смислио и користио велшки књижевни критичар Рејмонд Вилијамс. Поменуто је у књизи *Метамодернизам*, у којој је дата и његова дефиниција: „[...] структура осећања је сентимент, или најпре сензибилитет који делимо и кога смо сви свесни, али кога не можемо баш лако у потпуности да разоткријемо, ако је то уопште и могуће”. Robin van den Akker, Alison Gibbons and Timotheus Vermeulen, *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* (London: Rowman & Littlefield International, 2017), 6.

31 Видети и фусноту 4 у којој се помиње овај Муракамијев роман.

32 У првом случају, једна од главних јунакиња Аомаме, памти заштиту и пружену руку коју јој је као акт љубави, још као дечак понудио други главни јунак Тенго Кавана. У другом случају, Били Браун који излази из затвора, у једном једином моменту филма доживљава искрени акт љубави са Лајлом, девојком коју је отео.

потребама” саме публике, а најпре се тичу аутентичне осећајности која би морала да се пробије кроз индустријске реплике и савршене вештачке творевине које ће у будућности креирати алгоритам. Ако се икада деси, а у виталност људског духа не треба сумњати, нова ренесанса вероватно ће се више одвијати на нивоу емоција него на нивоу технике, па би најприкладнији завршетак овог текста заправо биле речи самог Гостушког: „Ако Запад не успе сам да изведе до краја рестаурацију, остаће му свакако улога ’учитеља технике’. У том случају историја би на неки други део света пренела право инстаурације једног новог реда ствари. Или можда, као што се надам, на Свет човека у целини”, тврди се у последњој реченици књиге.<sup>33</sup>

### Цитирана литература

- Епштејн, Михаил. *Постмодернизам*. Београд: Цептер, 1998.
- Петровић, Сретен. 2006. *Естетика*, 4. издање. Том 5. Београд: Филолошки факултет – Народна књига.
- Тепарић, Срђан. *Ресеманијизација националности у првој половини XX века (1917–1945)*. Београд: Факултет музичке уметности, 2020.
- Akker, Robin van den, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield International, 2017.
- Velek, Rene i Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1991.
- Gostuški, Dragutin. *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Beograd: Prosveta i Muzikološki institut SANU, 1968.
- Mejer, Leonard. „Značenje u muzici i teorija informacije”. U *Estetika i teorija informacije*, uredio Umberto Eko, 173–195. Beograd: Prosveta, 1977.
- Meyer, Leonard. *Style in Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

---

33 Gostuški, *Vreme umetnosti*, 313.

- Moles, Abraham A. "Perspectives de l'instrumentation Électronique". *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap* 13, no. 1/4 (January 1, 1959): 11–25.
- Pers, Čarls Sanders. *Izabrani spisi: o pragmatizmu i pragmaticizmu*. Beograd: BIGZ 1993.
- Sosir, Ferdinand de. *Spisi iz opšte lingvistike*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, 2004.
- Hogarty, Jean. *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. New York: Routledge, 2017.
- Špengler, Oswald. *Propast Zapada [1]*. Beograd: Književne novine, 1989.

### **About Problematizing and Interpreting the Phenomenon of Style in Dragutin Gostuški's Study *Time of Art* - summary -**

Discussing Dragutin Gostuški's study *Time of Art* presents quite a challenge, primarily due to its abundance of digressions that extend in countless directions. However, the central idea – understanding historical and fictive time in art – primarily revolves around the concept of style. Style is, in fact, both a historical and a psychological phenomenon because it is tied to both the epoch and the individual. The paper examines Gostuški's standpoint in relation to prevailing trends in the humanities at the time when the study was created. It is emphasized that, thanks to structural linguistics, Gostuški explained style as a linguistic fact. Aligning with this, the information theory, popular in those years, suggests that style, as a historical phenomenon, is transmitted limitlessly through history. Although not explicitly mentioned anywhere, it is evident that Gostuški could also interpret style as a semiotic concept. The author explains the regularities in the succession of epochs through the triad of Gothic-Renaissance-Baroque. Notably, he suggests that style in music typically emerges last, indicating that a new style arises either abruptly from the previous epoch or evolves from it. Thus, universal classicism is portrayed as a psychological phenomenon – a state of equilibrium following a period of accumulating affects. Furthermore, considering his time as a "transitional period," Gostuški forecasts the emergence of a new renaissance, marking it as the most intriguing thesis of his study. Whether the contemporary "structure of feelings," exemplified through *transmodernism*

or *metamodernism*, even partially indicates the renaissance's emergence will be revealed over time. Gostuški believed that people at the end of the 20<sup>th</sup> century lived in a transitional period, whereas the first two decades of the new millennium witness a "structure of feelings" characterized by nostalgia and the dominance of retro culture. However, determining whether this signifies the end of an era requires temporal distance. In his study, Gostuški underscores that popular forms in certain periods catalyse changes, later recognized as stylistic shifts. Hence, one could ponder whether the musical revolution and the proliferation of popular culture in the latter half of the 20<sup>th</sup> and the early 21<sup>st</sup> centuries could be seen as harbouring the essence of a renaissance. This question necessitates extensive elaboration. Moreover, our current era suggests that the new renaissance will likely manifest more in emotions than in technique. Consequently, in accordance with the zeitgeist, the renaissance may partially unfold across all conceivable genres offered by the contemporary artistic scene.

---

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78.072:929 Гостушки Д.

ИСКОШЕНИ угао Драгутина Гостушког : тематски зборник / уредиле  
Катарина Томашевић и Бојана Радовановић. - Београд : Музиколошки  
институт САНУ, 2024 (Београд : Бирограф). - 12, II, 528 стр. : илустр. ; 24 см. -  
(Едиција Драгутин Гостушки)

Радови на срп. и енгл. језику. - Тираж 300. - Стр. 11-12, II: Предговор /  
Уреднице. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија  
уз сваки рад. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-86-80639-75-8

1. Томашевић, Катарина, 1960- [уредник] [аутор додатног текста] 2.  
Радовановић, Бојана, 1991- [уредник] [аутор додатног текста]  
а) Гостушки, Драгутин (1923-1998) -- Зборници

COBISS.SR-ID 160052233

---