

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

Немања Совтић

***НЕСВРСТАНИ ХУМАНИЗАМ РУДОЛФА  
БРУЧИЈА: КОМПОЗИТОР И ДРУШТВО  
САМОУПРАВНОГ СОЦИЈАЛИЗМА***

докторска дисертација

ментор: ред. проф. др Мирјана Веселиновић-Хофман

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

DEPARTMENT FOR MUSICOLOGY

Nemanja Sovtić

***NON-ALIGNED HUMANISM OF RUDOLF  
BRUCCI: COMPOSER AND THE SOCIETY OF  
SELF-GOVERNING SOCIALISM***

doctoral thesis

mentor: professor Mirjana Veselinović-Hofman, PhD

Belgrade, 2016.

КОМИСИЈА:

др Мирјана Веселиновић-Хофман, редовни професор

др Соња Маринковић, редовни професор

др Марија Масникоса, ванредни професор

др Ира Проданов Крајишник, редовни професор

др Мишко Шуваковић, редовни професор

ДАТУМ:.....

## АПСТРАКТ

Стваралаштво Рудолфа Бручија посматрано је у светлу ауторске конзистентности, изведене на основу критеријума стилског јединства, појмовне/теоријске кохеренције и историјског сусрета догађаја. Теоријска обрада Бручијевог живота и дела најпре затиче неуређен и променљив текстуални поредак артефаката, личних/колективних сећања и музиколошке рецепције. Занемаривање Бручијевог доприноса овдашњој музичкој баштини објашњено је транзиционим помањкањем интереса за културно наслеђе које носи предзнак југомарксизма и самоуправног социјализма. Уочена је корелација између димензије заборава у постсоцијалистичком периоду и степена композиторовог присуства у јавном животу друге Југославије. Еволуција Бручијевог музичког стила праћена је на жанровским подручјима опере и балета, кантате, соло песме, оркестарске музике, концертантних дела, гудачког квартета и већих камерних састава, камерне и солистичке музике, те музике за хармонику. Анализиране су Бручијеве опере *Оковани Прометеј* и *Гилгамеш*; балети *Демон злата*, *Ноћ на прузи* и *Катарина Измаилова*; кантате *Србија*, *Човек је видик без краја*, *Очи Сутјеске*, *Војводина*, ораторијум *Сви смо ми једна партија*; појединачне соло песме из раног периода, те циклуси *Valami* и *Видик иза затворених очију*; оркестарске композиције *Rondo Giocoso*, *Sinfonia lesta*, *Концертно за оркестар*, *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха*, *Трећа симфонија* и *Плесне метаморфозе са два интермеца*; концертантна дела за тромбон, кларинет, фагот и виолину; први и последњи гудачки квартет, *Имагинације* за камерни састав, *Птице* за камерни састав и магнетофонску траку, *Дувачки квинтет*; *Свита* за клавир, *Међимурска* за виолину (кларинет) и клавир, *Чаробна фрула* за флауту и клавир, *Alla zingara* за соло виолину и *Истарска елегија* за соло виолу; композиције за соло хармонику и оркестар хармоника – *Scherzo*, *Етуде*, *Мала југословенска свита*, *Синфонијета* и *Имагинације II*. Преглед развоја Бручијевог музичког језика заокружен је сагледавањем параметара музичког израза и стилских периода, а закључен оценом о дометима стилске анализе. Након музичких дела, размотрени су Бручијеви написи и интервјуи. Тематске нити композиторових писаних осврта груписане су у поглавља о сећањима на детињство и младост, предлозима у вези с културном политиком, педагогијом и организацијом музичког живота, и промишљању естетичких оквира сопственог стваралачког рада. Претпоставка о интертекстуалној мрежи у позадини Бручијевих исказа усмерила је њихову контекстуализацију у правцу филозофске мисли Ивана Фохта, Данка Грлића и Павла Стефановића. Релација између Бручијевог дела и друштвених прилика у којима је живео и радио предочена је из перспективе теорије идеологије Растка Мочника. Учинак доминантног „друштвеног везива“ у социјалистичкој Југославији анализиран је у сфери друштвених односа, спољне политике, културне производње и Бручијевог стваралаштва. Интерпелативни механизми доминантног идеолошког комплекса апстраховани су на концептуалну шему (н)и–(н)и несврстаности, историзовану у оквиру три модуса несврстане културе – ирационално-офанзивни, рационално-дефанзивни и рационално-офанзивни – који структурирају и ауторски опус Рудолфа Бручија.

## ABSTRACT

The oeuvre of Rudolf Brucci is viewed in the light of the author-like consistency, obtained from the stylistic unity criteria, a conceptual/theoretical coherence and historical encounter of events. The theoretical analysis of Brucci's life and work, at first comes across a disorganized and variable textual classification of artifacts, personal/collective memories and musicological reception. A disregard for Brucci's contribution to the local musical heritage is explained by a transitional lack of interest in cultural legacy which bears a sign of yugo-marxism and self-governing socialism. There has been noticed a correlation between the proportions of oblivion in the post-socialist period and the level of the composer's presence in the public life of the Second Yugoslavia. The evolution of Brucci's musical style is examined within the genre fields of opera and ballet, cantata, art song, orchestral music, concertante pieces, string quartet and larger chamber ensembles, chamber and solo music, as well as the music for accordion. There were analyzed Brucci's operas *Prometheus Bound* and *Gilgamesh*; ballets *Demon of Gold*, *Night On Tracks* and *Katarina Ismailova*; cantatas *Serbia*, *Man is an Endless Horizon*, *The Eyes of Sutjeska*, *Vojvodina*, the oratorio *We Are All a Single Party*; individual art songs from the early period, as well as the cycles *Valami (Something)* and *Vidik Iza Sklopljenih Očiju (View Beyond the Closed Eyes)*; orchestral pieces *Rondo giocoso*, *Sinfonia Lesta*, *Concertino for Orchestra*, *Metamorphosis B-A-C-H*, *The Third Symphony* and *Dance Metamorphosis with Two Intermezzos*; concertante pieces for trombone, clarinet, bassoon and violin; the first and the last string quartet, *Imaginations* for chamber ensemble, *Birds* for chamber ensemble and magnetic tape and *Wind Quintet*; *Piano Suite*, *Medjimurska* for violin (clarinet) and piano, *The Magic Flute* for flute and piano, *Alla zingara* for violin solo and *Istrian Elegy* for viola solo; pieces for accordion and accordion orchestra – *Scherzo*, *Etudes*, *Little Yugoslav Suite*, *Sinfonietta* and *Imaginations II*. The overview of the development of Brucci's musical language is rounded off by reviewing the parameters of musical expression and stylistic periods, and completed by the assessment of the scope of the stylistic analysis. Following the pieces, there were discussed Brucci's writings and interviews. Thematic threads of the composer's written overviews are divided into chapters on memories of childhood and youth, proposals regarding cultural policy, pedagogy and the organization of musical life, as well as reflecting on the aesthetic frameworks of his own creative work. The assumption about inter-textual network behind Brucci's statements led their contextualization in the direction of philosophical thought of Ivan Foht, Danko Grlić and Pavle Stefanović. The relation between Brucci's oeuvre and social climate in which he lived and worked is presented from the perspective of the theory of ideology by Rastko Močnik. The impact of the dominant "social binder" in socialist Yugoslavia is analyzed in the sphere of social relations, foreign policy, cultural production and Brucci's oeuvre. Interpellation mechanisms of a dominant ideological complex are abstracted into a conceptual schema nor (on the East)/neither (on the West) – and (on the East)/and (on the West) alignment, historized within the three modes of non-aligned culture – irrationally-offensive, rationally-difensive and rationally-offensive – which as well structure the oeuvre of Rudolf Brucci.

## САДРЖАЈ

1. Још-не-аутор између сећања и рецепције.....	1
1.1 <i>Damnatio memoriae?</i> .....	1
1.2 Екскурс први: сећања, митови, анегдоте.....	12
1.3 Екскурс други: носталгија, ревизионизам и „грађански рат“ сећања.....	16
1.4 Методолошке смернице: композитор, али још-не-аутор.....	23
2. Аутор као стилско јединство.....	29
2.1 Опере и балети.....	30
2.1.1 Демон злата.....	31
2.1.2 Кирка.....	41
2.1.3 Ноћ на прузи.....	43
2.1.4 Катарина Измаилова '77.....	47
2.1.5 Оковани Прометеј.....	57
2.1.6 Гилгамеш.....	67
2.2 Кантате и ораторијуми.....	84
2.2.1 Србија.....	85
2.2.2 Човек је видик без краја.....	87
2.2.3 Очи Сутјеске.....	91
2.2.4 Војводина.....	93
2.2.5 Сви смо ми једна партија.....	97
2.3 Соло песма.....	100
2.3.1 Ране песме.....	100
2.3.2 <i>Valami</i> .....	105
2.3.3 Видик иза склопљених очију.....	111
2.4 Оркестарска музика.....	117
2.4.1 <i>Rondo giocoso</i> , Симфонијета и Прва симфонија.....	117
2.4.2 Маскал.....	119
2.4.3 <i>Sinfonia lesta</i> .....	122
2.4.4 <i>Concertino per orchestra</i> .....	126
2.4.5 <i>Metamorphoses B-A-C-H</i> .....	128
2.4.6 Трећа симфонија.....	132
2.4.7 <i>Giochi metamorfosi con due intermezzi</i> .....	138
2.5 Концертантна дела.....	141
2.5.1 Концерт за тромбон и оркестар.....	141
2.5.2 Други концерт за тромбон.....	143
2.5.3 Концерт за кларинет и гудачки оркестар.....	145
2.5.4 Концерт за фагот и оркестар.....	149
2.5.5 <i>Variazioni sul'un tema ungherese</i> .....	154
2.6 Гудачки квартети и већи камерни састави.....	159

2.6.1	Гудачки квартет „ <i>In memoriam</i> Јосипу Славенском“	159
2.6.2	Имагинације за камерни састав	162
2.6.3	Дувачки квинтет	168
2.6.4	Птице за камерни састав и магнетофонску траку	171
2.6.5	Пети гудачки квартет	173
2.7	Камерна и солистичка музика	178
2.7.1	Свита за клавир	178
2.7.2	Међимурска за кларинет (виолину) и клавир	182
2.7.3	<i>Alla zingara</i>	186
2.7.4	Чаробна фрула за флауту и клавир	187
2.7.5	<i>Elegia istriana</i>	189
2.8	Музика за хармонику	192
2.8.1	Мала југословенска свита	192
2.8.2	<i>Scherzo</i>	196
2.8.3	Етиде за хармонику	198
2.8.4	Синфонијета за оркестар хармоника	204
2.8.5	<i>Imaginations II</i>	206
2.9	Параметри музичког израза/конструкције	209
2.9.1	Форме и жанрови	210
2.9.2	Мелодија	213
2.9.3	Ритам и метар	216
2.9.4	Хармонија	217
2.9.5	Фактура	219
2.9.6	Боја и оркестрација	223
2.9.7	Третман текста	224
2.10	Периодизација	227
2.10.1	Периодизације Богдана Ђаковића и Весне Рожић	228
2.10.2	Касне четрдесете и педесете: национални класицизам	230
2.10.3	Шездесете: умерени (социјалистички) модернизам	230
2.10.4	Седамдесете: радикални модернизам	231
2.10.5	Осамдесете: постмодерна	232
2.11	Домети стилске анализе	234
3.	Аутор као поље појмовне/теоријске кохеренције	240
3.1	Сећања на детињство и младост	240
3.2	Организација, педагогија и културна политика	247
3.3	Естетичке претпоставке и поетички принципи	253
3.3.1	О музици и стваралачком поступку	254
3.3.2	Хумано дело и равнотежа у научно-техничкој цивилизацији	258
3.3.3	Три текста из '77: критика европске авангарде	262
3.4	Естетика у окружењу Рудолфа Бручија: Фохт, Стефановић, Грлић	272

4. Аутор као сусрет догађаја.....	281
4.1 Методолошке смернице.....	281
4.2 Самоуправљање као нулта институција.....	291
4.3 (Н)и-(н)и несврстаност.....	301
4.4 Модалитети несврстане културе.....	308
4.5 Несврстани хуманизам Рудолфа Бручија.....	316
5. Закључак.....	325
6. Цитирана литература.....	330
6.1 Библиографија о Рудолфу Бручију.....	336
7. Прилог 1. Хронолошки попис стваралаштва.....	345
8. Прилог 2. Одабрани написи и интервјуи.....	351
П.2.1 Дневна штампа.....	351
П.2.2 Периодика.....	361
П.2.3 Ауторски текстови.....	386
9. Прилог 3. Одабрана архивска грађа.....	403



## 1. ЈОШ-НЕ-АУТОР ИЗМЕЂУ СЕЋАЊА И РЕЦЕПЦИЈЕ

Очекивање да ће стваралаштво једног уметника највибрантније живети у средини у којој је настало, изневерено је (и) у случају Рудолфа Бручија. Музика овог композитора маргинализована је упркос мишљењу да би требало да заузме значајније место у обухватним прегледима развоја југословенске музике. О Бручијевом наслеђу бригу не води службено памћење Новог Сада и Војводине. Лична сећања на Бручија прожимају се са популарним носталгичним и/или ревизионистичким перцепцијама социјалистичког периода. Савремена српска и хрватска музикологија ретко осавремењују и/или проблематизују гледишта постављена за време композиторовог живота. Сенка *damnatio memoriae* прекрила је живот и дело Рудолфа Бручија, а изузета из носталгичног „призивања“ и/или негативног вредновања социјализма остала је Бручијева инструментална музика из друге половине 60-их и прве половине 70-их, коју српска музикологија посматра као део модернистичке уметничке формације. О Бручијевим „пригодним“ делима кантатско-ораторијумског типа музиколошки писани осврти готово да не постоје, што се објашњава фукоовски (Michel Foucault) схваћеном ауторегулацијом дискурса у чијој основи стоји искључивање непожељног.

### 1.1 DAMNATIO MEMORIAE?

Током претходне две деценије име Рудолфа Бручија ретко се сретало у свакодневици школског живота новосадске музичке школе „Исидор Бајић“, премда је овај југословенски композитор двадесет година провео на челу школе у време када је она својим резултатима постављала највише уметничко-педагошке критеријуме. Мало шта данас указује и на то да су Бручијева музичко-сценска дела заједнички плод композиторових стваралачких опредељења и потреба/могућности Српског народног позоришта.<sup>1</sup> Дугогодишња сарадња између композитора и ове установе својевремено је крунисана извођењем кантате *Војводина* на свечаном отварању новог здања СНП-а 1981, али траг који је Бручи оставио у прошлости најстарије театарске куће у нас, историографска, музиколошка и театролошка научна продукција до сада су редовно превиђале. Недостатак одговарајуће бриге за композиторово наслеђе евидентан је и на Академији уметности Универзитета у Новом Саду, без обзира на то што је ова високообразовна установа и сама део тог наслеђа.<sup>2</sup>

Након што је Рудолф Бручи престао да обнаша функције у културним институцијама града, новосадска публика је само у ретким приликама могла да се упозна

<sup>1</sup> Бручи је за Српско народно позориште био непосредно везан од свог доласка у Нови Сад 1950. године. У овој кући радио је као корепетитор, шеф хора и виолиниста у оркестру, пре него што је постао директор Новосадске опере и балета 1962. године. На чело Српског народног позоришта други пут је дошао 1978. и остао на њему до 1982. године.

<sup>2</sup> Док примерци партитуре Бручијеве опере *Гилгамеш* стоје неуредно наслагани на орману у једном ходнику Академије, на фонд „Рудолф Бручи“, намењен подстицању стручног усавршавања и стваралаштва студената композиције, готово да се заборавило након што је основан 2004. године.

са Бручијевом музиком. Од 2000. до 2013. године изведене су *II sinfonietta* за гудачки оркестар, *Мала југословенска свита* за оркестар хармоника (у аранжману за симфонијски оркестар), *Концерт за кларинет и гудачки оркестар*, те четврти став *III симфоније*. Као што ова дела представљају исечак из Бручијевог опуса, тако и позиције у музичкој школи „Исидор Бајић“, Српском народном позоришту и Академији уметности чине мали део композиторовог руководилачког „репертоара“. Током више од четири деценије живота и рада у Новом Саду, Бручи се налазио на многим јавним функцијама у друштвеним организацијама и удружењима.<sup>3</sup> Неке од њих су, попут СОКОЈ-а и Удружења композитора Војводине, до данас задржале свој профил деловања, али је већина нестала заједно са југословенском државом. Установе за које се Бручи (пored Академије уметности) можда и највише заложио – Војвођанска академија наука и уметности (ВАНУ)<sup>4</sup> и Музички центар Војводине<sup>5</sup> – једва да су, или уопште нису, преживеле промену институционалног система и епохалне свести у претходних четрдесет година.

---

<sup>3</sup> Бручи је био председник Удружења композитора Србије, председник Удружења композитора Војводине, председник Савеза организација композитора Југославије (СОКОЈ), члан Главног одбора САКОЈ, члан комисије за ауторска права САКОЈ, члан комисије за естетско образовање Просветног савета СР Србије, члан Савета за културу Војводине, члан Председништва КЗП Војводине, члан комисије за награду АВНОЈ, члан Савета Радничког универзитета, председник комисије за музички живот СИЗ културе Општине Нови Сад, члан Савета за културу и уметност Општине Нови Сад, Одборник Општине Нови Сад, члан Одбора за припрему XV Конференције Савеза комуниста Војводине, делегат на конгресу Савеза синдиката Југославије, члан жирија за химну СФРЈ, председник Заједнице музичких школа Војводине, члан редакције Трибине југословенског музичког стваралаштва у Опатији, председник КУД „Светозар Марковић“ из Новог Сада.

<sup>4</sup> ВАНУ је основана 1974. године, када је за то Уставом створен правни основ. Укинута је 1992. године, да би поново била обновљена 2003. године и све до данас функционисала у изразито политизованој атмосфери и стално оспораваног легитимитета. Колико је Бручију ВАНУ била важна говори и то што је годину дана пред смрт упутио јавни апел, заједно са Белом Рибарем, у којем се залаже за обнављање Војвођанске академије наука и уметности. Реч је о композиторовом последњем „подизању гласа“ у културном и политичком животу на овим просторима.

<sup>5</sup> Музички центар Војводине (у даљем тексту МЦВ) био је основна организација удруженог рада (ООУР) у саставу новосадског Српског народног позоришта од 1980. до 1988. године. Обухватао је Оперу, Балет, Војвођанску филхармонију, Мешовити хор, Камерни оркестар Војвођанске филхармоније, Камерни хор, Ансамбл за савремену музику, Женски вокални октет, Вокалне и инструменталне солисте и Концертну пословницу. Настао је на иницијативу Рудолфа Бручија – тадашњег директора новосадске Опере са балетом – који је на месту уметничког директора МЦВ остао до 1983. Руководиоци МЦВ након Бручија били су Душан Белић, Миодраг Јаноски, Рудолф Барањи, Војислав Куцуловић, Имре Топлак и Карло Ижак. Вишегодишња стагнација у музичком животу Војводине подстакла је Бручија на размишљање о начину на који би се социјалистички самоуправни преображај могао извести у музичко-организационој структури друштва. Замишљен као средиште из којег се друштвеним договором и самоуправним планирањем води културна политика, МЦВ је основан како би се створили услови за развој аутохтоне музичке културе у Војводини. Простор за деловање у оквиру МЦВ требало је да пронађу извођачи, композитори, музиколози, али и аматери из културно-уметничких друштава, школа, радних организација и домова културе, због чега је МЦВ у тадашњој дневној штампи окарактерисан као „културна акција“, а не „само још један облик институционалног организовања“ (*Дневник*, 26. 03. 1981). Очекивало се да ће МЦВ бити „уметничко жариште, место размене идеја и мишљења, место афирмације југословенских и светских музичких вредности“, као и да ће бити у могућности да припреми програме који задовољавају културне потребе средине од „оперске представе и симфонијског концерта, до квалитетне музичке разоноде“ (Исто). Почетк рада МЦВ обележиле су поставке балета *Охридска легенда* Стевана Христића и опере *Еро с онога свијета* Јакова Готовца у новој згради СНП. Током првих неколико година МЦВ је успешно одговарао потребама због којих је настао. Ипак, функционисање ове институције није пролазило без трзавица и отпора.

Темељитост заборава обрнуто је пропорционална броју награда које је Бручи добио за свој уметнички и друштвено-политички рад. Чланци и енциклопедијски текстови о Бручију истичу да је на конкурс белгијске краљице Елизабете у Бриселу 1965. године његова *Simfonija lesta* добила *Grand prix International* у конкуренцији 250 композиција из 26 земаља. Обично се наводи и да је реномирана енглеска кућа *Philips* издала плочу са снимцима Бручијевих дела. Међутим, тек увидом у образложење одбора за доделу награду АВНОЈ из 1989. постаје јасно у којој мери је Бручијев допринос био вреднован у земљи и иностранству.<sup>6</sup>

Награде и функције у културно-образовним установама изазов су за сваку потенцијалну историзацију Бручијевог живота и дела. Оно проблемско у њима може се захватити следећим питањима: због чега су Бручијеве награђене композиције, уместо да постану „бренд“ и окосница регионалне културне политике, потонуле у заборав? Зашто је Бручијева музика ретко извођена у претходних двадесет година и због чега партитуре нису објављиване након Бручијеве смрти? Шта омета савремену српску и/или хрватску музикологију да оцени Бручијеве стваралачке домете? Због чега је, упркос признањима из тзв. великих музичких култура као што су Француска, Немачка и Италија, Бручи маргинализован у историјским прегледима музике са ових простора? Због чега не постоји системска интеграција Бручијевих заслуга у службено памћење локалне, регионалне и националне заједнице? О чему говори пригушено, тек повремено оживљено сећање на „златно доба“ у установама које је основао или успешно водио дужи низ година? Шта се крије иза потребе старијих генерација да о Бручију говоре као о једном од симбола „добрих старих времена“? На крају, како је могуће, ако се искључи апатична незаинтересованост, да је аутор ових редова прва сазнања о Бручију стекао након што је

---

Превирања која су обележила друштвени живот социјалистичке Југославије у другој половини 80-их захватила су и Српско народно позориште. Криза друштвеног система довела је у питање опстанак комплексне самоуправне асоцијације која није препозната као јавни интерес града и покрајине. Из МЦВ прво је издвојена опера, да би поновним формирањем ООУР Опера и балет МЦВ престао да постоји.

<sup>6</sup> На међународној трибини композитора коју је организовао UNESCO у Паризу 1967. године, у вредносној класификацији композитора савремене музике Бручију је додељено девето место. Награду „Мир и пријатељство“ примио је у Прагу 1968. године, а Спомен-плакету „Лист-Барток“ од *Ferenc Liszt* Академије у Будимпешти 1972. године. Изабран је за члана (*membre adhérent*) Друштва аутора и композитора драмских дела Француске (*Société des auteurs et compositeurs dramatiques*) 1976. године. Следеће године одликован је и високим орденом председника Француске *Ordre National du Mérite*. Међу југословенским наградама и признањима у истом образложењу су издвојене: Трећа награда за масовну песму Радио Београда 1948. године, Друга награда за масовну песму Савеза синдиката Југославије (1949), Прва награда Радио Новог Сада за Концерт за оркестар (1959), откуп кантате „Србија“ на конкурс у част четрдесет година од оснивања КПЈ (1959), Друга награда (прва није додељена) Дома ЈНА Београд за кантату „Човек је видик без краја“ (1960), Октобарска награда Новог Сада (1961), Награда Стеријиног позорја за оригиналну сценску музику (1962), Друга награда (прва није додељена) Дома ЈНА у Београду за кантату „Трагом свитања“ (1965), Захвалност и признање за сарадњу и допринос уметничкој афирмацији Уметничког ансамбла ЈНА (1967), Прва награда на Сусрету солидарности у Скопљу за кантату „Сунчани мостови“ (1968), Спомен-плакета града Руме (1972), Прва награда Југословенске радио телевизије за камерну музику (1973), Награда ослобођења Војводине (1973), Орден рада са црвеном заставом (1974), Златна значка Културно-просветне заједнице СР Србије (1984) Седмојулска награда СР Србије (1985). Напоменуто је, при томе, да је композитор носилац и низа других награда и признања.

уписао Академију уметности у Новом Саду, а нешто опширнија тек када је одлучио да опус овог композитора постане предмет његовог истраживања?

Питањем због чега је Бручи до скоро био заборављен у средини коју је толико задужио својим прегалаштвом сумирају се сва претходно постављена. Својевремено је ово питање поставио и Душан Михалек, један од ретких музиколога који је оставио нешто више писаних осврта о Бручијевом стваралаштву. Потенцирајући значај награде на конкурс Краљице Елизабете, Михалек је Бручија упоредио са виолинистом Карлом Сенешием и пијанистом Душаном Стуларом, уочавајући симптом индиферентности локалне заједнице према својим заслужним грађанима – музичарима. Скупом заборављених музичких великана награђених на најпрестижнијим међународним конкурсима Михалек подсећа да је Бручијево стваралаштво нешто више од „одабраног поглавља“ које ће можда остати ненаписано, јер представља централно место дивергенције новосадске и војвођанске музичке сцене у односу на општије, националне и наднационалне токове. Међутим, уочени симптом заорава истакнутих новосадских музичара не треба да нивелира разлике између Бручија, Сенешија и Стулара.

На питање због чега је Бручи у претходне две и по деценије готово нестао из јавне сфере потребно је дати одговор који узима у обзир оцену композиторовог политичког деловања из актуелне перспективе. Наиме, Рудолф Бручи није био само композитор, већ и једна од кључних фигура друштвено-политичког живота Новог Сада и Војводине у послератном периоду. Бручи је био утицајан, о чему говоре сећања, анегдоте и митови о композиторовој изузетној, у неким случајевима и необјашњивој, способности да обезбеди ресурсе потребне за несметан рад културних институција града и покрајине.<sup>7</sup> У више наврата је снагу свог апела стављао у функцију уметничких потреба средине, како у случајевима када је требало ургирати за институцију,<sup>8</sup> тако и онда када је требало помоћи појединцима.<sup>9</sup> Могуће је набројати пуно примера делатне снаге алтруистичког предзнака,

---

<sup>7</sup> Многе околности Бручијевог приватног и јавног живота остале су непознате и као такве позивају на заводљиве спекулације о *правим* изворима композиторовог домаћег ауторитета и међународног угледа. Међу „упућенима“ доминира спекулација о масонској и јеврејској позадини Бручијевог утицаја, јер она излази у сусрет очекивању да се иза онога што је Бручи (у)радио крије „невидљива рука“ неког лобија или тајне организације. Како неоправдано бледа успомена на великог прегоаца не би било додатно унижена овом редукцијом, таква „пречица“ до смисаоног заокружења неће бити окосница разматрања у даљем току овог рада. Сваки покушај „појачавања“ удела јеврејства и масонства у композиторовој субјективацији доводи до потпуног изобличења услед „дисторзије“ данашње таблоидне културе. Ако историографска грађа евентуално омогући одмеренији поглед на јеврејски и масонски „улог“, Талмуд у библиотеци, менора на клавиру и беле масонске рукавице у закључаној фиоци неће бити само ослонци за имагинацију, већ и понуда историјским и теоријским прегледима Бручијог живота и дела.

<sup>8</sup> О намери руководиоца општине Рума да музичку школу назову по Бручију још за живота, а коју је композитор одбио, постоји прича којој недостају многи детаљи и која стоји између аутентичног сећања и анегдоте. Изгледа да је почетком 60-их музичка школа у Руми била у тешкој кадровској и институционалној позицији, а да се Бручи заложује да се она не угаси. Деценију касније, 23. 10. 1972, добио је плакету и диплому за допринос музичког живота у Руми.

<sup>9</sup> Композиторов син сећа се и да је његов отац помогао хрватском композитору Бранимиру Сакачу када је овај „код куће био у јако незгодној ситуацији“ (мислећи на хрватску музичку сцену) и омогућио му да

али у недостатку јединственог оквира композиторове биографије већина представља тек недоречене фрагменте лишене контекста.

Као члан Савеза комуниста Југославије, Бручи је оставио противречан траг који је актуелна епохална свест оценила узевши критеријуме за интерпретацију социјалистичке прошлости, па би о заборау Рудолфа Бручија требало говорити (и) у светлу ревизионистичке демонизације, с једне, односно носталгичарске апологије с друге стране, као супростављеним културама сећања на социјализам.

Пар супротних и комплементарних култура сећања носталгија–ревизионизам потребно је одмах деконструисати. Јер нити постоји „једна природа“ ревизионистичког дискурса, нити је носталгија обавезно субверзивна и еманципаторска. Свако писање историје је ревизионистичко, чак и ако представља репродукцију или разраду већ постојећих историјских наратива. Амерички историчар са Принстона Џејмс Мекферсон (James McPherson) истиче да је историја континуирани дијалог између садашњости и прошлости. Интерпретације прошлости подложне су променама у светлу пронађених сведочанстава, нових питања и свежих перспектива. Нема једне, вечне и непроменљиве истине о прошлим догађајима и њиховом значењу. Бескрајна потрага историчара за разумевањем прошлости – „ревизионизам“ у ширем смислу – јесте оно што историју чини виталном (McPherson, 2003). Што се носталгије тиче, словеначки социолог Митја Великоња примећује да се у контексту Манхајмове (Karl Mannheim) критике идеологије она појављује као идеолошка процена садашњости на основу ретроградних принципа. Лажно трансцендирајући свет, носталгија га подржава, због чега може имати конзервативне потенцијале. Ревизионистичка читања историје и носталгичне емоционализације прошлости нису искључиво везани за постсоцијалистичку културу сећања, већ су иманентни свим друштвима са историјским памћењем. Поплаве носталгије и ревизионизма карактеристичне су, међутим, за периоде великих идеолошких, културних и менталитетских промена, па су у највећој мери досуђене генерацијама које те промене непосредно доживљавају. У 20. веку велике промене епохалне свести покренули су Први и Други светски рат, убрзана модернизација у социјалистичким земљама, ослобађање од колонијалне управе у Африци и Јужној Азији и пад Берлинског зида. Нагле промене животне збиље доводиле су како до егзалтираног прихватања, тако и до трауматичног прилагођавања, или страсног одбацивања новоустановљених поредака.

На простору Југоисточне Европе ревизионизам социјалистичку прошлост тумачи у огледалу рецентних друштвених процеса попут транзиционог капитализма, демократског политичког плурализма и традиционалне верско-конфесионалне саборности. Носталгија, пак, у идеализованој социјалистичкој прошлости тражи визију боље и хуманије будућности. Демонизација прошлости се у оптици „корективног сочива“ инверзне логике

---

последње године свог радног века проведе релативно безбрижно на Академији уметности, на којој је био ангажован од 1975. године.

показује као контрастна позадина за тренутне друштвене вредности, а постојање носталгично-утопијских ескапизама сведочи о идеолошком неуспеху тих вредности да изграде непротивречну слику актуелног друштва. Међутим, иако су носталгија и ревизионизам супротстављене културе сећања, оне функционишу и као комплементарни дискурси у идеолошком рату против социјалистичког наслеђа. Будући да је критички учинак носталгије у пракси занемарљив, „грађански рат“ између носталгичних и ревизионистичких сећања само је идеолошка „димна завеса“ која олакшава укидање радничких права стечених у социјализму и доприноси потпуном слому класне солидарности.

Антипатија, симпатија и емпатија према социјалистичкој прошлости често су увезани у неразмрсиво клупко помешаних (о)сећања. Да је начин на који памтимо Рудолфа Бручија испреплетен са сећањима на социјализам говоре рецентна и амбивалентна сећања Стевана Ковача Тикмајера (Stevan Kovacs Tickmayer).<sup>10</sup> Овај композитор и Бручијев ученик осврће се на идеолошку димензију Бручијевог стваралаштва и композиторово витешко држање на друштвено-историјској „ветрометини“ 90-их. Премда није имао разумевања за партијски ангажман свог професора, Тикмајер му одаје признање што је остао на „погрешној страни историје“ током друштвено-политичких превирања у последњој деценији 20. века. Тикмајер наводи да га Бручијева музика није превише занимала док је студирао композицију на Академији уметности у Новом Саду, те да су му нарочито одбојне биле „оне композиције (...) посвећиване партији (...) обојене идеолошким бојама“. Међутим, као симбол једног времена, Бручи је за Тикмајера „био и остао коњаник старог кова, центлмен и интелектуалац (...) у односу на све оне који су га захваљујући новонасталој националистичкој хистеричкој наследници и на неки начин из овог града изгурали“. Занимљиво је да тренутак у којем „заклети антикомунист“ Тикмајер схвата да је Бручи био „комунист верник старог кова (...) и убеђени Југословен по опредељењу“ представља моменат спознаје да је промена друштвене парадигме одсудно утицала на то да Бручи „потоне у бездан заборав новосадске равнодушности“ јер „по избијању грађанских ратова није срп и чекић заменио за кокарду нити за шаховницу“.

Чини се да је маргинализација Рудолфа Бручија у службеном памћењу новосадске/војвођанске заједнице нуспојава доминације ревизионистичког дискурса који прекид са прошлшћу подвлачи забраном сећања (*damnatio memoriae*). Како ревизионистичка акција ни у једном тренутку није кренула у правцу омаловажавања Бручијевог стваралаштва, а одговорност за индикативну ћутњу не може бити персонализована, неименовани „зли језици“ на које Тикмајер упира прстом остају само индикатори анонимног „духа времена“, против којег појединачне иницијативе за очување успомене на великог прегаоца делују са више или мање успеха. Став музиколога и

---

<sup>10</sup> Стеван Ковач Тикмајер, „Панонски видик који звучи тајновито“, *Нова мисао*, ур. Мирко Себић, Нови Сад: Секретаријат за културу и јавно информисање Војводине, , <http://www.novamisao.org/2011/08/stevan-kovac-tickmayer-panonski-vidik-koji-zvuci-tajnovito/>. Преглед извршен 11. 01. 2013.

композитора да би Бручијево стваралаштво требало да добије значајније место у прегледима југословенске музике можда не припада истој врсти дискурса као слатко-горка чежња за временом у којем је Бручи диктирао ритам културног живота града и покрајине, али је у оба случаја реч о позитивним оценама Бручијевог живота и дела. Стога се може рећи да импулсе за Бручијев повратак у службено памћење локалне/регионалне/националне заједнице дају лична сећања, која композитора и његово време узимају као недељиву целину, али и музиколошка рецепција заинтересована првенствено за композиторов допринос фиктивном космосу света музике.

Док контрапункт између службеног памћења и личних сећања диктира сама епохална свест, подстицаји који долазе из круга струке имају слаб субверзивни потенцијал, па су самим тим и прихватљивији из перспективе актуелних друштвених вредности. Музикологија је, наиме, још у социјалистичком периоду потиснула друштвено-политичку димензију Бручијевог стваралачког субјекта и прочитала га у кључу грађанског концепта аутономије уметности и локално-националног музичког канона. У складу са овим нормативним оквирима извршена је селекција унутар Бручијевог опуса. Бручијева инструментална музика фаворизована је у односу на вокално-инструменталну, што је пратило логику како међународних признања, тако и дискурса у оквиру којег је инструментална музика модерничког проседеа била пожељнија у поређењу са идеолошки дискредитованим подручјем кантатско-ораторијумских жанрова.

Литература о Рудолфу Бручију није о обимна. У том смислу, Бручи дели судбину већине композитора са ових простора. Да се стваралаштво овог композитора може сврстати у ред мање истражених говори и то што знатан део библиографских јединица припада енциклопедијском типу текста.<sup>11</sup> Литература која разматра проблемске аспекте Бручијевог опуса састоји се од невеликог броја јединица које се могу груписати у музиколошки и немусиколошки корпус текстова. Другој групи припадају чланци у дневним новинама<sup>12</sup> који су пратили Бручијеве друштвено-политичке активности, награде и важнија извођења, као и есеји и интервјуи у часописима о култури и уметности<sup>13</sup> који садрже Бручијеве аутопоетичке исказе, уметничке назоре и опште ставове.

---

<sup>11</sup> Енциклопедије у којима се налазе јединице о Бручију су: *Музички ствараоци у Србији* Властимира Перичића (Београд, Просвета, 1969), *Музичка енциклопедија* (Загреб, ЈЛЗ, 1971/74/77), *Лексикон Југославенске музике* (Загреб, ЈЛЗ „Мирослав Крлежа“, 1984), *Композитори и музички писци Југославије* (Београд, Савез композитора Југославије, 1986), *Енциклопедија Новог Сада*, свеска 4 (Нови Сад, Матица српска, 1995), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, Oxford University Press, 2001).

<sup>12</sup> Дневне новине које су чешће од осталих извештавале о Бручијевом раду биле су новосадски *Дневник* и београдска *Политика*. Поред њих, Бручијево деловање неретко је било пропраћено и чланцима у дневним листовима *Вечерње новости*, *Политика експрес*, *Борба* и *Magyar Szó*, као и у недељнику *НИН*. Повремено се Бручијево име могло срести у загребачким листовима *Вјесник*, *Телеграм* и *Вечерњи лист*, приштинским *Јединство* и *Рилиндија*, сарајвским *Ослобођење* и *Одјек*, осјечком *Гласу Славоније*, крушевачкој *Победи*, љубљанском *Дневнику* и нишким *Народним новинама*.

<sup>13</sup> „Немусиколошки“ есеји, а нарочито интервјуи који се могу пронаћи у часописима о култури важни су извори за проучавање Бручијевих естетичких „уверења“ и поетичких принципа, јер указују на композиторов свет идеја као контекст његовог стваралаштва у време када се музикологија првенствено бави музичким

У музиколошким написима који Бручијеву музику узимају као део ширег проблемског поља српске музике/музике у Србији<sup>14</sup> стилске координате Бручијевог стваралаштва представљене су у распону од „фолклорно усмерених концепција, до широко постављених трагања у домену савремених звучних истраживања“.<sup>15</sup> У њима елементи Бручијевог музичког језика, попут имагинарног фолклора, додекафонске мелодије, барокних техника и живописне оркестрације, подупиру закључке о општим тенденцијама српске музике после 1945. године. У фокусу аутора који су писали о Бручијевим делима била су композиторова симфонијска дела, а потом и опера *Гилгамеш*. Текст Петра Бингулца, под насловом *Рудолф Бручи*, бави се *Синфонијом лестом* и представља *salute* награди коју је ово дело добило на „Конкурсу краљице Елизабете“ у Бриселу. Рад *Симфоније Рудолфа Бручија* Душана Михалека доноси подробну стилску и формално-техничку анализу три Бручијеве симфоније и предлаже поделу Бручијевог опуса на три стваралачка периода. Текст Душана Плавше *Ново дело Рудолфа Бручија: Метаморфозе В-а-с-н* инициран је потребом да се писаном речју пропрати ново дело једног признатог југословенског композитора, али и постави питање о стваралачкој мотивацији у пределу његовог „агоналног духа“.<sup>16</sup> Текст Бранке Радовић *Два истока у опери Гилгамеш Рудолфа Бручија* доноси смелу хипотезу о вези између Бручијевог одабира митова о Прометеју и Гилгамешу (као „универзалне културне баштине човечанства“) и спољно-политичког ангажмана СФР Југославије у покрету *Несврстаних*.<sup>17</sup>

---

делима као аутономним и самодовољним естетским објектима. Међу библиографским јединицама овог типа истичу се *Војвођански разговори (шеснаест уметника о свом стваралаштву)* Радована Поповића (Суботица, 1981), *Између звука и логоса у: Новосадски разговори* Љубисава Андрића (Нови Сад, 1991), *Једанаест пријатних сусрета са Чехословачком* Д. Пејановића (Београд, Фронт, 1965), али се у њих могу сврстати и текстови самог Бручија: *Улога музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва* (Звук бр. 4, Сарајево, 1977), *Трагати за властитим уметничким идентитетом* (Мисао, Београд, 1978) и *Подстицај стваралаштву* (Мисао, Нови Сад, 1985).

<sup>14</sup> У питању су необјављен магистарски рад Душана Михалека *Симфонијско стваралаштво у Војводини до 1974. године* (1989), необјављен докторски рад *Српска симфонијска музика између авангарде и постмодерне (1960-1975)* Драгане Стојановић Новичић, књига *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945-1965)* Мелите Милин и *Историја српске музике: српска музика и европско културно наслеђе* групе аутора са ФМУ у Београду.

<sup>15</sup> Тијана Поповић Млађеновић и Драгана Стојановић Новичић, *Преглед камерне музике у: Историја српске музике; српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, стр. 468.

<sup>16</sup> Плавшин интерпретативни оквир имплициран је самим *Метаморфозама* и тиче се композиторовог односа према традицији у ширем, односно западноевропском музичком канону у ужем смислу. Одређивање Бручија као „агоналног духа“ вођеног „амбицијом да се неким пореди, да се огледа у вештини у којој су пре њега, или у његовој савремености други показали висок стваралачки домет“ (Плавша, 1973, 271), указује, између осталог, на идеалистично схватање музичког канона које је Плавши дозволило „лакоћу“ уодношавања Рудолфа Бручија са композиторима попут Баха, Листа, Регера и Хонегера. Један од индикативних момената Плавшиног текста, у контексту равни рецепције Бручијевог стваралаштва, јесте и онај у коме је овај композитор назван „симфоничарем“, иако је Бручи написао више кантатско-ораторијумских, него оркестарских дела.

<sup>17</sup> У овом раду ауторка оперу *Гилгамеш* посматра кроз визуру Истока и Запада у српској музици, наведена можда темом броја часописа *Музикологије* из 2005. године. Како је Бранка Радовић показала, „Исток“ и „Запад“ су један од могућих оквира тумачења за оперу *Гилгамеш* (који произлази из наративног и музичког садржаја саме опере), али само ако се ови појмови деесенцијализују и компаративно поставе.



Монографија о Рудолфу Бручију још увек не постоји, а таквој концепцији до сада су се највише приближили дипломски радови новосадског музиколога Богдана Ђаковића и хрватске музиколошкиње Весне Рожић. У свом раду *Опера Гилгамеш као уметничка синтеза стваралачког пута Рудолфа Бручија* Ђаковић оперу *Гилгамеш* тумачи као жанровско-стилску, композиционо-техничку и идејно-филозофску синтезу Бручијеве целокупне стваралачке делатности. Чини се како је Ђаковић у Бручијевој стваралачкој онтогенези, сагледаној на путањи од социјалистичког реализма, преко експресионизма/авангарде, до постмодерне „нове осећајности“, индиректно удвојио филогенезу српске, па чак од неког тренутка и европске музике друге половине 20. века. Без обзира на ауторову аналитичку аргументацију, стиче се утисак да се оваквим начином посматрања Бручијева стваралачка позиција своди на поклапање са главним историјским токовима, док се композиторова естетичка, поетичка и стилска *differentia specifica* заступа фразама „лично“, „оригинално“ и „аутентично“.

Истраживање Весне Рожић започело је од референтног оквира аксиологије и националног канона, у семинарском раду под насловом *Hrvatska glazba u dijaspori: skladatelj Rudolf Bručić*, у којем је ова ауторка указала на потребу за „егзактним приступом и валоризацијом“ Бручијевог опуса, са циљем „да се Бручи уврсти у корпус хрватских складатеља, те да му се одреди мјесто у повијесном континуитету хрватске гласбе“ (Rožić, 2000: 4). Дипломски рад Весне Рожић под насловом *Адаптација новоглазбених техника на традицијски тонски слог – складатељ Рудолф Бручи* написан је на прагу 21. века (у току школске 1999/2000. године) и одликује га релативизација националног дискурса у корист израженије привржености грађанском концепту аутономије уметности и стваралачком трансцендирању друштвенополитичког контекста. Сам наслов рада Весне Рожић да сада је најпроницљивије сумирао стилску гаму целокупног Бручијевог опуса.

Могућност да Бручја поставе на место класика једног времена српска и хрватска музикологија до сада нису реализовале. У претходне две деценије написи о Бручију подједнако су ретки као и извођења његових композиција или институционална признања за његов друштвено-политички рад. Да ли је на музиколошку рецепцију Рудолфа Бручија утицало то што су претпоставке за локални заборав његовог живота и дела настале у време када је музикологија на глобалном нивоу редефинисана као скуп интердисциплинарних критичких истраживања музике као друштвеног феномена? Можда се интересовање за композитора који је своје стваралаштво везао за рубно подручје какво је Нови Сад спонтано изгубило због спорог формирања музиколошке „инфраструктуре“ изван водећих центара високе музичке културе на постјугословенском простору (Београд–Загреб–Љубљана).

Бручијеве реакције на материјално и институционално осипање његовог наслеђа могу да послуже као смернице за будуће покушаје оживљавања успомене на овог прагаоца. Ако би сам бирао између „гачања биографског континуитета“ – транзиционог феномена о којем говори социолог Тодор Куљић – и оцене дате са историјске дистанце

која обезбеђује одмерен однос према неоствареном југословенском друштву за које је тесно везао своју судбину, композитор би се определио за другу опцију. Бручи никада није подлегао ревизионистичком притиску и одрекао се дела написаних за Партију, премда соцреализам јесте узимао као одредницу за пригодну уметност лишена индивидуалног печата.<sup>18</sup> Последњи Бручијев интервју, дат за *Грађански лист* 2002, сведочи да су у периоду општег вредносног *inter-regnuma* сећања остарелог и разочараног композитора дозрела у закључку да му је делегирана моћ коју није желео, јер су са њом ишли задаци које су га одвраћали од оног што му је било најважније – компоновања. Бручијева критика положаја уметника у социјалистичком друштву, међутим, никада се није ширила на радикалну критику друштва у целини. Фрагмент преписке са Татјаном Марковић, поводом чланка о Бручију који је ова ауторка писала за немачку енциклопедију MGG, можда најбоље описује сетни карактер доследног бивања на „погрешној страни историје“. Похвално се осврнувши на сам текст, Бручи је напоменуо да „иако све добијене награде можемо бацити у контејнер, ипак их се не морамо стидети, јер нас подсећају на време у којем смо стварали, а можда и нешто значили“, те да „из ината“ жели „да се у попису награда наведу: седмојулска награда Србије и награда ослобођења Војводине, као и Титов орден рада са црвеном заставом“.

Током последњих пет година сећања на Бручија приметно оживљавају. У Новом Саду се јављају појединачне и групне иницијативе за очување и актуелизацију Бручијевог наслеђа. Све чешћим извођењем Бручијевих композиција постављају се темељи одговорног службеног памћења у граду и покрајини, а заслуга припада диригентима и ансамблима који су омогућили публици да чује одабрана дела у новосадској Синагоги. „Сезону“ је „отворила“ *Camerata Academica* концертом на којем је Кристијан Борош одвирао *Концерт за кларинет и гудачки оркестар* (дириговала је Жељка Милановић), а Јулија Хартиг *Гусларску за виолину соло* – њој и посвећену. У оквиру годишњих концерата Удружења композитора Војводине, Тамара Адамов Петијевић је, са вокално-инструменталним ансамблом „Орфелин“, успешно извела финале из *Треће симфоније* (11. 02. 2013), *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха* и кантату *Србија* (19. 11. 2015). Под диригентском палицом Горана Пенића, оркестри хармоника АКУД „Соња Маринковић“ и МШ „Исидор Бајић“ представили су се Бручијевом *Синфонијетом* на фестивалу „Звездане стазе 2015“ (07. 05. 2015). Објављене су и прве монографије установа просвете и културе у којима (монографијама) Бручијев допринос није прећутан или минимализован, па тако споменица Музичке школе „Исидор Бајић“ *Нови Сад град музике* Светозара Радујка подробно и

---

<sup>18</sup> О томе Бручи у једном интервјуу каже: „И ја сам као многи композитори после ослобођења, у одушевљењу за изградњу и обнову наше ратом порушене земље (док траје обнова, нема одмора), компоновао масовне песме. Зашто да се тога онда стидим. Али нипошто не мислим да је извесан број дела наших композитора инспирисаних револуцијом соцреалистички: на пример, Обрадовићева *Кадинача*, Хорватова *Јама* или моја кантата *Човек је видик без краја* ... Напротив, то су дела дубоко проживљена, хумана, дела трајне вредности, као Шенбергов *Преживели из Варшаве*.“ (према Ђаковић, 1992: 22)

уравнотежено обрађује период Бручијевог директоровања од 1955. до 1974. године.<sup>19</sup> Награда „Рудолф Бручи“ додељена је Ђорђу Марковићу 2012. године, први пут од оснивања фонда намењеног подстицању студената композиције на Академији уметности УНС. На иницијативу новооснованог Центра за савремену музику Академије уметности расписан је конкурс „Рудолф Бручи“, на којем су 2015. прве награде освојила музичка дела *Три слике за четири саксофона* Ђорђа Марковића и *Fragments of grin* Владимира Кораћа.<sup>20</sup> У међувремену је остварена чак и књижевно-сценска обрада Бручијевог карактера. Поетска транспозиција композиторовог живота у споредни лик романа *У старини име му беше Хемус* Борислава Чичовачког добила је сценску поставку у представи *Оставите поруку или Бегунци* Виде Огњеновић, премијерно изведеној 9. маја 2014. на сцени „Пера Добриновић“ Српског народног позоришта. Теме миграције<sup>21</sup> и „синдрома исељеничког удара“<sup>22</sup> озбиљују могућност колективног сећања на Рудолфа Бручија, једну од многих у корпусу химничних и ламентозних нота које треба отпевати њему у част.

---

<sup>19</sup> Наводимо почетне редове овог поглавља: „Ишчитавајући један од ретко сачуваних годишњих извештаја из 1956. године, значи на самом почетку двадесетогодишњег директоровања Рудолфа Бручија, јасно се могу уочити неколики правци његових залагања. Као прив задатак, постављен је проблем строго стручне природе како у настави на одсецима тако и сами персонални проблеми. Поред тога материјално-финансијски проблеми и учешће школе у јавном и културном животу, такође су захтевали подробнија решења и самим тим реорганизацију. Сагледавајући ове проблеме, дошло се до сазнања да су на Теоретско-наставничком одсеку примани ученици без завршене ниже музичке школе и да ти ученици за четири године објективно нису могли да буду оспособљени као наставници музике, 'дакле самостални просветни радници, које у скорој будућности очекују све сложенији задаци.' Постављени су савременији захтеви, захтеви у духу тог времена: историју музике је требало поставити на идеолошке основе и предавања заснивати на методи историјског материјализма, која историјску грађу повезује са друштвеним условима и појавама у развоју уметности одређене епохе. Једноставније речено, теоретска излагања требало је повезивати са одабраним, карактеристичним примерима из музичке литературе. 'Поставили смо основно обележје да теорија мора служити практичној сврси и оспособљавање музичких кадрова за јавни и културни живот. На тај начин пресечен је пут спекулативној теорији и шаблонској настави.' – забележено је у извештају.“ (Радујко–Раде, 2009: 203/204)

<sup>20</sup> Друга награда на овом конкурсима додељена је за дела *Morning in park Manjež* Дамијана Јовичина и *I – rapsodi* Тамаре Лазић, док је трећу награду освојила композиција *Јутарња песма* Давида Мاستикосе.

<sup>21</sup> „Расељавање људи, промена спољашњег животног окружења и његова вишеслојна рефлексивност на човеков душевни и емотивни живот, неисцрпна је тема превасходно због огромног броја могућих реакција у измењеним условима, који су увек непознати и непредвидљиви. У таквим ситуацијама димензија неочекиваног и разоткривајућег је велика, кроз њих се прелама целокупан човеков живот – и његов и његових предака – а утире се ирационална пут за потомке, пун неразјашњености и неспоразума. Јер прва генерација емиграната заувек престане да буде релевантна за земљу из које је отишла, а никад не постане равноправан фактор у земљи где се настанила. То су сеобе које се остварују уз присуство језичке баријере. Такво двојство неприпадања подлога је за испољавање веома различитих, али увек интензивних психолошко-емотивних реакција, које утичу на све међуљудске односе. Управо се на тај начин приказује и објашњава суштина Селимовићеве мисли да 'човек није дрво'. Човекова физичка покретљивост превазилази његову способност психолошко-емотивног прилагођавања. У том аспекту, човек је тром и превише везан за (своју) прошлост, ка за једину њему опипљиву и видљиву особеност личног идентитета.“ (Чичовачки, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1206512>,. Преглед извршен 27. 03. 2016).

<sup>22</sup> „И сам бегунац из зараћене Југославије почетком 90-их, музичар и књижевник Борислав Чичовачки написао је о том свом бекству приповетку сачињену искључиво од порука на телефонској секретарици. Из њих се читају стрепње, страхови и недоумице групе младих музичара који су тих година успешно ступали на музичку сцену као тек дипломирани професионалци. Рат почиње, Југославија се распада, креће мобилизација, оркестар који су били формирали се осипа, јер чланови и чланице беже из земље

## 1.2 ЕКСКУРС: СЕЋАЊА, МИТОВИ, АНЕГДОТЕ

Потиснуто из јавног говора не прелази у немо постојање, већ добија митску обраду. Мит сведочи о недостатку јасне слике и потреби за смисаоним заокружењем предмета, док анегдота нормализује хуморно, зачудно и поучно у вези с њим. Како наводи Ролан Барт, „мит ништа не крије: он има функцију да искривљује, а не да потискује“ (Барт, 1979: 242). Приче, митови и анегдоте о Рудолфу Бручију замењују/откривају трагове друштва у колективним и личним сећањима.<sup>23</sup> Недостатак центрираног и обухватног погледа погодује митологизацији која акцентује оно споредно у Бручијевом животу и делу. Музиколошка рецепција није индиферентна према аберацијама митских слојева. Да би заузела позицију одгонетања, мора примити к знању загонетку.

Фрагменти сећања Бручијевог сина, Рудолфа млађег, у која су транспонована и сећања других, фундирају основу казивања о југословенском композитору која имају рудиментаран наративни облик.

Нашавши се једном приликом у далеком Новосибирску, Рудолф Бручи млађи пожелео је да погледа балетску представу *Крцко Орашчић*. Од оца је сазнао да су се многи врхунски играчи прво доказали на позорници Државног академског оперског и балетског театра Новосибирска, а потом придружили балетским трупама у Москви или Лењинграду. Ова жеља је, међутим, могла да буде осујећена, јер су све карте биле распродате недељама раније. Ипак, било је довољно да се представи, па да му на билетарници издају карту из резервног континента. Посета Бручија млађег балету у Новосибирску није била срећан исход авантуристичког покушаја – његов отац је више пута долазио у нади да ће успети да доведе неког од перспективних балетских уметника у Нови Сад. „Куцајући на врата“ свог пријатељства са Тихоном Хрењиковом,<sup>24</sup> председником Савеза композитора СССР, свом сину је успео да обезбеди улазницу телефонским позивом.

---

прикључујући се егзодусу младих пацифиста. У тој причи, лапидарно сведеним начином казивања, Чичовачки је прецизно приказао претеће откуцавање предратног и ратног сата. Главни јунак приче, млади композитор Селимовски (писан према стварној личности), бежи са својом девојком, с којом се на брзину и тајно венчава, у Јужну Африку. И ту се приповетка завршава. При првом читању приче схватила сам да је она одличан материјал за сцену, иако потпуно неподатна за драматизацију. Одлучила сам да напишем драму о избегличком искуству тих жртава рата, чији пацифистички став многи неправедно називају издајом, јер се нису одазвали позиву отаџбине за рат. Драма се одвија у Јужној Африци, новом домицилу младог композитора и једне групе избеглица која је, као и он, тамо стигла бежећи од захуктавања ратног сукоба у Југославији. Композитор Селимовски је дошао на идеју да се избори са свежим успоменама тако што ће од телефонских порука направити либрето и компоновати модерну оперу за телефон и гласове. Преслушавање тих порука постаје за то мало друштво бегунаца једна врста исељеничког блуза. Као и вечита расправа о природи јавне обавезе и личне кривице, односно о питању: да ли је морална обавеза лечити домовину од људождерства, или јој се одано бацати у чељусти кад огладни?“ (Огњеновић, 2013/2014: 9/10)

<sup>23</sup> „У вези с причом стоји друштвена употреба која је додата чистој материји“, каже Барт (Барт, 1979: 242)

<sup>24</sup> Хрењиков је данас можда више познат по притиску на Дмитрија Шостаковича, него по својим композицијама. Шостакович је, како Бручи млађи наводи, његовом оцу замерао пријатељство са Хрењиковим, али је ипак са њим био у добрим односима и ценио његову музику. Бручи је, дакле, још крајем 60-их имао чврст личан и професионалан однос са једним од најмоћнијих људи из совјетских музичких

Није познато да ли је Бручи успео у својој намери да балетску трупу Српског народног позоришта освежи појачањима из Новосибирска, али јесте да је његово лично залагање код Хрењикова било одлучујуће за долазак гостујућих професора из Совјетског Савеза на Академију уметности, и то одмах по оснивању ове установе. Најпре су стигли професор Централне музичке школе Московског државног конзерваторијума „П. И. Чајковски“ Евгениј Тимакин и професорица Московског државног конзерваторијума „П. И. Чајковски“ Марина Јашвили, а потом су то учинили и Леонид Брумберг, Арбо Валдма, Јокутхон Михајловић, Константин Богино и други.<sup>25</sup> У интервјуу<sup>26</sup> чији је део објављен у монографији поводом три деценије Академије уметности УНС, сам Бручи је рекао да до преласка совјетских професора у Нови Сад не би дошло да није било његове личне иницијативе, јер се совјетска држава врло рестриктивно постављала према одласцима својих уметника у иностранство.<sup>27</sup>

Да ли су у питању лична пријатељства, респектабилне награде и одликовања, политички утицај или нешто друго, тек Рудолф Бручи се врло лако кретао по Совјетском Савезу у потрази за уметницима и педагозима вољним да дођу у Југославију. Једном приликом, боравећи у Москви као члан Жирија за соло певање Међународног такмичења „П. И. Чајковски“, Бручи је ангажовао познатог румунског баритона Октавијана Енигарескуа, тадашњег директора Опере у Букурешту и професора на Конзерваторијуму „Жорж Енеску“. Као певач са интернационалном каријером и богатим педагошким искуством, Енигареску је већ дуго био на Бручијевој листи жеља, али није био мотивисан да свој рад настави у мање престижној уметничкој средини као што је Нови Сад. Како је дошло до коначног пристанка описао је сам Енигареску у аутобиографској монографији *С оне стране сцене*, чији је одломак наведен у монографији Академије и заслужује да буде дат у целини, јер пластично описује Бручијеву упорност.

Тринаестога јуна ујутро, када је Ирина Архипова, председница Жирија Међународног конкурса „П. И. Чајковски“ у Москви представљала 22 члана

---

кругова (Хрењиков), док је са најпознатијим совјетским композитором (Шостакович) неговао познанство засновано на међусобном уважавању.

<sup>25</sup> Потписан уговор са Академијом имао је чак и Алфред Шнитке, али до преласка прослављеног композитора у Нови Сад ипак није дошло.

<sup>26</sup> Разговор са композитором, документован на видео-касети, водио је проф. др Живко Поповић 15. 10. 1998. године.

<sup>27</sup> На питање како је дошло до ангажовања професора из СССР и каква је била кадровска концепција на Музичком департману Академије, Бручи је рекао следеће: „Концепција је била квалитет. Пошто ми нисмо могли да добијемо наставнике високог квалитета из Београда, Загреба, Сарајева, одлучили смо се да увеземо наставнике. То смо и учинили захваљујући опет разумевању политичких и државних структура с једне стране, с друге мом пријатељству с Тихоном Хрењиковим, који је тада био секретар и дуго времена после, до распада Совјетског Савеза, генерални секретар Савеза композитора СССР-а. Он нам је страшно помогао да добијемо те наставнике, јер Руси нису никог пуштали. Ако је неко добио визу, добио је на два-три дана или највише за неку малу турнеју од недељу дана по Европи, а неко веће и дуже ангажовање било ког човека из Совјетског Савеза је изгледало немогуће.“ (Акад. ум. у Новом Саду 1974-2004, 2008: 31) Уследило је питање да ли то значи да је његово пријатељство са Хрењиковим било пресудно за тај ангажман, на шта је Бручи кратко одговорио: „Ја мислим да је то било пресудно“ (исто, 2008: 31).

Жирија, нисам уопште мислио на Нови Сад. На основу информације коју сам имао, члан Жирија из Југославије је требало да буде мој познаник, баритон Александар Глигоријевић, солиста опере Народног позоришта у Београду. Када је, међутим, дошао ред да буде представљен југословенски члан Жирија, председница је на моје велико изненађење, изговорила име композитора Рудолфа Бручија. Он се придигао на ноге да би осталим члановима Жирија захвалио на аплаузима, а затим се окренуо према мени и поздравио ме дискретним осмехом.

Нисам могао веровати да испред мене стоји човек с којим сам се дописивао целе године и чије сам предлоге да дођем у Нови Сад стално одбијао. Ситуација је била таква да је у данима који су предстојали било готово немогуће избећи разговор на ту тему. Након дужег размишљања, а да не бих био изненађен, ставио сам на папир готово све оно што бих желео да тражим када дође до разговора о мом ангажовању, очекујући да Бручи одговори са ДА или НЕ.

Следећег дана били смо готово цело време заједно. Његова супруга, позната југословенска сопранисткиња Олга Бручи, била је, иначе, јако симпатична и све више се зближавала са мојом супругом Ленуцом. Били смо смештени у истом хотелу, ручавали смо за истим столом у Клубу Удружења композитора, а у Жирију смо седели један до другог, док су наше супруге, исто тако, седеле заједно у концертној дворани. Коначно, дошао је и очекивани моменат за договор. Имали смо слободан дан и били удобно смештени у фотељама хотелског апартамана. Донео сам списак са 14 тачака у коме се прва, она најзначајнија, односила на могућност обезбеђивања сталне сарадње и са новосадском Опером. На моје велико изненађење, Р. Бручи је управо њу прихватио са одушевљењем и рекао да би за главни град Војводине свеобухватна сарадња са мном била нешто ван свих очекивања. Ја сам га, међутим, запитао како он може гарантовати сарадњу са Опером, када је он декан Академије. 'У својству будућег директора Оперe, јер од 1. октобра преузимам ту дужност', одговорио је са смешком Рудолф Бручи. Ствари су се дакле одвијале и ван сваког мог очекивања. И на следећих тринаест тачака које сам му изложио, декан и будући директор Оперe је одговорио без икакве дилеме са одлучним 'ДА'. Стегли смо један другом руку и завршетак договора прославили уз прасак настао отварањем флаше шампањца. (Академија уметности у Новом Саду 1974–2004, 2008: 61)

Није познато шта је Енигареску тражио у осталих тринаест тачака, али треба одагнати сумњу да су Бручијев преговарачки потенцијал могла бити обећања о ванредним дохоцима или фантастичним условима за рад, што су били одлучујући разлози за миграцију источноевропских и совјетских интелектуалаца у Западну Европу и САД. Сам Бручи често је путовао у земље Западне Европе како би присуствовао извођењима својих дела и могао је да остане у некој од европских метропола да је желео. Можда је најближи пресељењу на Запад био током 1982. и 1983. када је, као гостујући предавач на Берклију, Чикашком и Лосанђелеском универзитету, провео шест месеци држећи курсеве о

европској музици 20. века. Композитору је тада понуђено да се трајно настани у САД, али је он то одбио.

Бручијеви професионални контакти, дакле, нису били ограничени само на Совјетски Савез и земље социјалистичког блока, већ су се током читаве његове каријере подједнако отварали и на Западу. Бројне европске и америчке композиторе Бручи је упознао на Југословенској музичкој трибини у Опатији, а неке, као што је случај са Мортонем Суботником, преко Рејмонда Бенсона (Raymond E. Benson), саветника за штампу и културу амбасаде САД у Југославији. Бручи је Бенсона под непознатим околностима упознао док је овај службовао у Совјетском Савезу (!), а о посебном односу између службеника америчке администрације и југословенског композитора говори и телеграм саучешћа поводом смрти Бручијевог брата, који је 23. септембра 1980. године стигао „*и име господина Славецког, господина Базеле и моје лично*“, односно потписника Рејмонда Бенсона.

Упркос општем назадовању и дезинтеграцији југословенског друштва крајем 70-их и почетком 80-их,<sup>28</sup> институције иза којих је стојао (и) Рудолф Бручи и даље су остваривале своје амбициозне програмске циљеве.<sup>29</sup> Томе нису допринели само еминентни, а доступни уметници са европског Истока (они уопште нису били „јефтине“ за југословенске прилике), већ и композиторово одлучно постављање према органима извршне власти од којих је зависило финансирање културе.<sup>30</sup> Детаљ у казивању Бручијевог

---

<sup>28</sup> Како историчарка Мари-Жанин Чалић наводи, „после успешне трке у послератним годинама за достизање нивоа развијености Запада, Југославија је поново заостала због привредне кризе и пала испод нивоа од 1970. године. Југословенски доходак по становнику 1985. је износио 1850 долара – тако низак доходак имале су још Пољска и Мађарска, док је Совјетски Савез ипак достигао до 4300, а ДДР чак до 5400 долара. То је био тежак пад у материјалном и психолошком смислу.“ (Чалић, 2010: 330–331).

<sup>29</sup> Реч је првенствено о Музичком центру Војводине, Академији уметности и Југословенској музичкој трибини у Опатији.

<sup>30</sup> Поузданих сведочанстава о Бручијевом „самопоуздању“ пред надређеним инстанцама, као и оних о композиторовом присном односу са утицајним људима из музичког света СССР, има врло мало. У већ поменутом интервјуу о оснивању Академије уметности, који је касније објављен у монографији, Бручи је ипак рекао довољно да би се донекле поткрепили митови и сећања о његовој јакој вољи, при чему би било неутемељено говорити о било чему осим о личној убедљивости као о механизму „притиска“. Тако, на питање саговорника да ли је на почетку само зграда у улици Ђуре Јакшића била предвиђена за рад Академије уметности, Бручи говори следеће:

*Да. Ова зграда у којој сад разговарамо. Та зграда је од Матичне комисије била предвиђена за сва три одсека. Можете мислити каква је то била ситуација! Но, ја сам бацио око на Биолошки институт на Тврђави и страшно сам инсистирао код свих фактора, председника града и председника Извршног већа Војводине, да се нама додели та зграда. Она је била предвиђена за арборетум. Додељена је већ била Градском зеленилу, но својом упорношћу некако сам успео да убедим те људе на положајима који су одлучивали о томе да нам ипак то дају. И, уосталом, рекао ми је, мислим да је то био Дејановић: 'Па ради шта знаи!' Ја сам радио шта сам знао. Једноставно сам избацио све оно што је било горе на Тврђави ван, наравно у споразуму са тим Биолошким институтом и Градским зеленилом, све те инсталације, разни базени који су служили за потребе биологије, све смо то макнули и припремили зграду за рад. Мојом упорношћу и добром вољом људи смо решили тај проблем.“ (Академија уметности у Новом Саду 1974–2004, 2008: 31)*

сина о већ поменутом боравку његовог оца у САД током 1982/83. указује на слободу коју је композитор присвојио у опхођењу према надређеним државним и партијским инстанцама. Када се вратио“, наводи Бручи млађи, „отац није писао никакав извештај за Комитет“, додајући да су чланови Савеза комуниста након боравка у иностранству били обавезни да известе партијске органе о својим активностима, нарочито о оним које нису биле унапред најављене Комитету. Какав је статус у државним и партијским органима уживао Рудолф Бручи говори и једна анегдота у чијој се главној улози поново нашао његов син. Бручија млађег, у то време телевизијског монтажера у Радио-телевизији Војводине, главни и одговорни директор замолио је да, с времена на време, обави неке важне телефонске разговоре у име куће, рачунајући на то да ће саговорници, након што се представи, мислити да разговарају с композитором и да ће бити предусретљивији. Очекивање је у потпуности испуњено, јер су, како Бручи млађи наводи, „многи, до тада врло тешки 'преговарачи', чувши с ким причају, практично 'салутирали' док не би схватили да не говоре са старим, већ са мном“.

### 1.3 ЕКСКУРС: НОСТАЛГИЈА, РЕВИЗИОНИЗАМ И „ГРАЂАНСКИ РАТ“ СЕЋАЊА

Ревизионизам у ужем смислу означава алтернативна виђења превладаних епизода у развоју масовне суверености, либералне демократије и слободног тржишта, попут империјализма, расизма, шовинизма и антисемитизма. Такав ревизионизам се појављује као настојање да се превреднују догађаји из ближе прошлости чије су трауматичне последице профилисале актуелне друштвене вредности Западне цивилизације. Пежоративно конотираном ревизионизму припадају негација холокауста, оспоравање тоталитарне природе фашистичке Немачке и стаљинистичког Совјетског Савеза, реакцентуација улоге квинслиншких влада у окупираним земљама током Другог светског рата и нови погледи на злочине, тешке злочине и геноциде који недостатак материјалних

---

Након добијања зграде на Тврђави, коју је Бручи узео Биолошком институту, следила је битка за куповину клавира.

*Клавири који су остали од одељења Музичке академије у Београду су били тако климави, ништа нису вредели. То ја нисам хтео ни да узмем, ни један клавир. Ту је била јако велика борба за девизе које су биле неопходне за набавку клавира. Ту су исто јако велику улогу одиграли Миленко Николић и Душан Поповић који су од почетка подржавали и пратили развој Академије, тако да смо добили доста средстава и Академија је купила врхунске клавире Steinway, нешто Јатаћа, тако да су студенти који су студирали на клавирском одсеку имали од самог почетка врхунске инструменте.“ (исто: 31)*

У свом тексту за монографију Академије о набавци клавира говори и проф. др Геза Јухас, први продекан за финансије Академије уметности. Његово сећање индикативно заказује када је у питању начин на који је Бручи успео да испослуже средства за куповину нових инструмената:

*Посебан проблем 'материјално-финансијске природе' изазвала је набавка три нова клавира – један концертни, два кратка – марке Steinway. Где је декан Бручи добио зајам за ову набавку и која покрајинска институција је била гарант, не знам, можда никад нисам ни знао, али тај фамозни дуг Академије налазио се веома дуго у сваком материјално-финансијском материјалу, достављеном Академији од покрајинских власти. Ти клавири су и данас у великој концертној сали Академије на Тврђави, и, колико ми је познато, у веома добром су стању, а својина су Академије.“ (Јухас, исто: 41)*



сведочанстава предупређују завереничком логиком према којој је сам тај недостатак индикативно сведочанство. Како обично долази са маргина историографије, ревизионизам у ужем смислу не оспорава доминантне парадигме, већ обнавља научну, моралну и политичку снагу преовлађујућег дискурса. Подупирући актуелни поредак сећања, ревизионизам отежава преиспитивање устаљених историјских наратива и учвршћује владајући поглед на свет.

Ревизија историје у транзиционим, постсоцијалистичким друштвима Источне и Југоисточне Европе има другачије појавно лице. Услед заокрета према капитализму, либералној демократији и националном „препороду“, алтернативне интерпретације социјалистичке прошлости нису маргиналне, већ у најмању руку равноправне са погледима социјалистичке историографије. Нове социоекономске, политичке и научне претпоставке утичу на то да историјски ревизионизам, какав постоји у јавном и научном дискурсу некадашње Друге Европе, нуди другачије слике прошлости од оних које су стварале социјалистичка историографија и култура сећања. Што је прошлост ближа садашњем тренутку, политички улог постаје већи, а конфротација различитих виђења радикалнија. Ревизионистички импулс се, очекивано, најснажније испољава у оцени социјализма. Другим речима, минулу апологију, глорификацију и телеологизацију смењују критика, демонизација и пасеизација.<sup>31</sup>

У медијској свакодневици постјугословенских друштава готово да нема уравнотежених расправа о животу у реалном социјализму које би подвукле разлику између забране шовинизма на етничкој основи, што јесте била прокламована идеолошка норма, и потискивања „националног идентитета“. Будући да је политика „братства и јединства“ зависила од планског заборављања предратне међунационалне мржње, међусобно искључива историјска сећања јесу била делимично потиснута. Премда се у социјалистичкој Југославији није истрајало у вођењу југословенске националне политике на уштрб постојећих самоописа конститутивних народа, озваничење црногорске, македонске и муслиманске нације учинило је да се социјализам посматра као тамница и место рођења нације из визура етноцентричних, националистичких историографија. Постсоцијалистички дискурси у Србији и Хрватској ставили су нацију у жртвени контекст у којем национална правда смењује класну на месту покретача међуљудске солидарности. Демонизација социјализма, као радикална форма историјског ревизионизма на источноевропском и постјугословенском простору, резултат је потребе за безалтернативном легитимизацијом агресивних и баналних националистичких дискурса из 90-их. У епохи (не)извесне европске будућности доцирањем социјализма служи се, међутим, и нормализовани, грађански национализам.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> „На социјализам се данас гледа кроз сочиво нације, предузетништва и европске будућности“, каже социолог Тодор Куљић, „а не самоуправљања, југословенства и несврстаности“ (Куљић, 2010: 218).

<sup>32</sup> Под нормализованим национализмом Тодор Куљић подразумева и активну осећајну спону која повезује вернике и невернике, „грађанисте“ и „популисте“ (Куљић, 2010: 89). Нормализовани национализам, који

Премда евроцентрични и етноцентрични дискурс подржавају конкурентске политичке платформе, заједно учествују у осуди социјализма. Демонизација која стиже из евроцентричног кутка ослања се на рецидиве империјалистичког дискурса, ословљавајући државни комунизам са „идеолошка сида“, „црвено чудовиште“, „петодеценијско црвено блато“, „бизарна мутација човечанства“ итд.<sup>33</sup> Ревизионистичка стратегија ЕУфоричних опција базирана је на дистрибуцији улога жреца и жртве, од којих је прва додељена социјализму, а друга демократији поистовећеној са вишепартијским плурализмом. Сама Европска унија гради еквидистанцу између антикомунистичке и антифашистичке реторике тако што подвлачи паралелу између државног комунизма/большевизма и фашизма/нацизма.<sup>34</sup> Потреба за конструисањем антитоталитаристичке симетрије нивелира разлике између варијантних социјализама (титоизма, стаљинизма, маоизма, лењинизма, брежњевизма и кадаризма) појмовним уопштавањем комунизма. Упркос томе што ауторитарни једнопартијски режим југословенског самоуправног социјализма једнако опонира неолибералном европском моделу, бољи третман титоизма у једном крилу (про)европске историографије произлази из чињеница да је Југославија била вишенационална држава (каква је и ЕУ) и „вирус лагера“.

Док нормализовани национализам и умерени ЕУ оптимизам/скептицизам представљају конгруентне опције, разапете између еврозе и митова о славној прошлости, банални национализам и либерална ЕУфорија заузимају супротстављене позиције. Травестирајући идеје праведног друштва и колективног благостања у националну солидарност и црквену саборност, најснажнији антикомунистички, југофобни и антититоистички сентимент исказује банални национализам. Чини се да период националне и конфесионалне егзалтације у државама које су наследиле социјалистичку Југославију није окончан. Премда детант просветитељског рашчаравања религијског сујеверја и појачано интересовање за конфесионално-етничку егзотику јесу део глобалне постмодерне културе, мало где се вера и етницитет јављају у таквој испреплетаности као на простору бивше Југославије. Социјализам и југословенство се у хрватском историјском памћењу интерпретирају као „продужена рука“ инокосног византизма, а у српском као

---

утемељење мање проналази у антишовинизму, а више у антикомунизму, у претходној деценији био је можда најближи толико траженом друштвеном консензусу, док га са тог места није сменио наратив о уласку у Европску унију.

<sup>33</sup> Зарад дефинисања по супротности у односу на социјализам, наднационални европски идентитет користи сличну митску шему као и нормализовани национализам, па тако хришћанство, демократију, неконфликтну националноцентричну прошлост и неолибералну државу супротставља варварском комунизму, аморалном атеизму и источњачкој деспотији (упор. Тамара Петровић, 2009: 58-51). Главни разлог због којег Европска унија демонизује социјалистичку прошлост, према мишљењу Тодора Куљића, јесте императив зближавања хетерономних историја Европе у обличје заједничке културне, религијске, политичке, позитивноправне и природоправне прошлости. Како водеће каролиншко језгро ЕУ нема заједничке жртве (Немачка је изузета из антифашизма), те је монолитна виктимизација прошлости ЕУ немогућа, решење се указало у облику антитоталитаристике метанарације као оквира за транснационално колективно памћење (Куљић, 2011: 202).

<sup>34</sup> Изједначавање комунизма и фашизма, између осталог, конструише скуп тоталитарних друштвених уређења довољно отворен да прими афричке диктаторе, азијске војне хунте и антиимперијалистичке левичарске владе Латинске Америке.

атеистичка репресија. Према верске институције нису биле подвргнуте репресији, већ идеолошком подозрењу службеног атеизма, у присвајању ореола мучеништва религија предњачи над нацијом и демократијом. Претпоставља се да је степен реклерикализације постјугословенских друштава пропорционалан одијуму према социјалистичкој прошлости. Док нормализовани национализам у постјугословенским државама комбинује традиционалне и „напредне“ вредности, како рецентна политичка пракса показује, реклерикализација стреми католизацији Хрватске, поправослављењу Србије, исламизацији Босне и антиквизацији Македоније. У актуелној политичкој борби за оријентализацију и/или депровинцијализацију Балкана водећу улогу преузео је европски неолиберализам.

Колективна и индивидуална сећања на социјализам не исцрпљују се у пежоративним оценама, дневнополитичким дисквалификацијама и новим писањима историје у ревизионистичком духу слабе или јаке демонизације. На другом полу јавља се носталгична емоција, „тужна љубав“ и „слаткогорка чежња“ ситуирана у широком распону од деполитизоване масовне културе до обухватне идеализације епохе.<sup>35</sup> Кованица настала од грчких речи *nostos* (повратак кући) и *algos* (бол) одомаћена је у социолошком и културолошком речнику средином 20. века. Било да означава чежњу за копном код морнара на палубама једрењака, жељу викторијанског читаоца за пределима описаним у литератури, жал *Fin de siècle*-а за средњовековним јединством између човека, света и бога, или ламент над нестанком истине/стварности у спектаклима (Ги Дебор/Guy Debord), иконама (Џорџ Липшиц/George Lipsitz) и симулакрумима (Жан Бодријар/Jean Baudrillard) постмодерног доба, носталгија сигнализира измештеност појединца/групе/заједнице из удобне зоне познатог и признатог. Носталгија се служи редукацијом на моменте опонентне неудобној садашњици, а не слојевитим искуством минулог времена. Колективна носталгија везана је за модерно доба, односно за модернизаторске, просветитељске, утопистичке пројекције будућности и технолошке претпоставке масовног замишљања заједнице. То што је могуће апстраховати аисторијску структуру носталгичног зова (имагинарне) прошлости не значи да у различитим историјским контекстима носталгија има иста упоришта, интензитет и групна обележја. Јака и политички артикулисана носталгија представља *conditio sine qua non* расистичких, националистичких, верских и империјалистичких позива на конзервативне револуције. Када је слаба и не претендује да

---

<sup>35</sup> Митја Великоња разликује личне и колективне, „материјализоване“ и осећајне, инструменталне и неинструменталне, на крају миметичне и сатиричне носталгије. Подела на личне и колективне нужна је због тога што се личне носталгије, према уоквирене колективним, у њима не исцрпљују. Свако је носталгичан на личан, субјективан начин, али у ширим координатама карактеристичним за друштвену групу. Носталгија може бити „материјализована“ у разним предметима, сувенирима, споменицима, антикварном или новопроизведеном робом, али и „неоспољена“, односно задржана у сентименту, сећању, уверењу. За неинструменталне носталгије Великоња наводи да су аутореферентно намењене себи, а за инструменталне да су артикулисане зарад остварења неких конкретних циљева и намера. За миметичне носталгије овај социолог каже да алудирају на аутентичност, ките се аутом „стварног искуства“, да су опседнуте реалистичним презентацијама (имитацијом, реконструкцијом), догматске (неаналитичке) и беспоговорне, док су сатиричне младалачки разигране, ироничне, намерно еклектичне, хибридне, карневалске, бласфемичне и игнорантске према канонима (Velikonja, 2010: 34).

коренито мења свет, појављује се као вишак вредности и симболички капитал у популарној култури (*old school* праксе).

Црвена носталгија, жал за социјализмом, карактеристична је за постсоцијалистичка друштва Средње, Југоисточне и Источне Европе суочена с транзиционим изазовима и противречностима. У Русији је позната као совјетска носталгија, у Немачкој као *Ostalgie*, у бившој СФР Југославији као југоносталгија. У различитим контекстима носталгија има варијантна обележја и акцентуације. У некадашњој Источној Немачкој „горко-слатка туга“ се везује за предмете из свакодневног живота, попут семафора и аутомобила из ДДР периода.<sup>36</sup> Као таква, *Ostalgie* је изразито деполитизована и карневализована. Стаљинова слика на демонстрацијама у Русији сведочи о сећању на славни антифашистички подвиг у светлу постсовјетске диминуције војне моћи и политичког утицаја. У земљама бивше Југославије носталгију буде сећања на поп-културу (југословенски рок, панк, нови талас, филм, хумористичне серије и емисије, естрада), спортске успехе клубова и репрезентација, прехранбене производе, омладинске радне акције, служење војске, путовања и депровинцијализацију менталитета. Носталгична трансверзала пресеца постсоцијалистичка друштва у распону од топле привржености драгулијама из свакодневице, преко чежње за „нематеријаним“ облицима друштвеног благостања попут солидарности и пријатељства, до туге и беса због егзистенцијалних ускраћености у ризичном, капиталистичком друштву.

Дистинктивну црту унутар југоносталгичног дискурса има тзв. титосталгија. Феномен титосталгије атрактиван је за савремену антропологију и социологију, јер колективно сећање на социјализам сублимира у харизматичној личности, епониму и бренду. То, међутим, не значи да су титосталгија и југоносталгија различите ознаке истог појма. Митологизација Тита и пролиферација значења о Брозовом животу и делу јачи су од носталгије за Југославијом. Југоносталгију карактеришу имаго велике, заједничке државе (од Триглава до Вардара), те искуство релативно слабих међуетничких и међунационалних тензија, због чега овај дискурс има нешто мање потрошене политичке „зубе“ од титосталгије коју присвајају најразличитије идеолошке позадине. Како Великоња показује, титосталгија је резултат/пракса/процес индивидуализованог, комерцијализованог, хибридног, отвореног, еклектичног, хетерокултурног, унутар себе дисонантног, а надасве емоционализованог прожимања организованог јавног дискурса („културе титосталгије“ постављане „одозго надоле“) и спонтаних поједничких иницијатива („титосталгичне културе“ емитоване „одоздо нагоре“), у оквиру којег „је могуће безмало све, укључујући највратоломније комбинације и синтезе“ (Velikonja, 2010: 41). Упркос томе што титосталгични и југоносталгични ритуали и праксе одбијају политизацију, они нису аполитични. За Великоњу носталгија није само фантазам, празна илузија, „јер се

<sup>36</sup> Аутомобил трабант је можда најпознатији носталгични симбол у читавом постсоцијалистичком свету. Треба рећи да у Немачкој, за разлику од других постсоцијалистичких земаља, постоји снажан левичарско-анархистички политички активизам у својству омладинске (контра)културе који се не може сматрати делом носталгичног „таласа“.

аутентично памћење често меша са носталгијом и критички вреднује садашњицу (...) Отуда носталгија“, сматра овај аутор, „може бити субверзивна, антисистемска и еманципаторска“ (Velikonja, 2010: 145).

Читање титосталгије Тодор Куљић домишља оценама „да се у прошлости могло живети заједно, да интеграција друштва може постојати и без религије, да је парламентаризам коруптиван, да турбокапитализам није безалтернативан и да су мултикултурне идеје ЕУ већ виђене у Југославији“ (Куљић, 2011: 132). С друге стране, овај социолог сматра да је протестни учинак носталгије у пракси занемарљив.<sup>37</sup> У својој студији *Сећање на титоизам* Куљић н(е)осталгију, осталгију, југоносталгију и титосталгију, с једне, односно ревизионизам, демонизацију социјализма, антиантифашизам, *Gulag&Goli otok memory* и југофобију, с друге стране, разматра као два фронта у „грађанском рату“ сећања који нема предзнак идеолошког сукоба, јер не проблематизује обновљени капитализам и нормализовани национализам као хегемоне оквира сећања на социјализам.

Друштвено-економске и идеолошке претпоставке „грађанског рата“ сећања појављују се у светлу тезе да сукоб између комерцијализоване носталгије и ревизионистичке демонизације представља параван за идеолошки рат против наслеђа социјализма у транзиционом друштву. Улог у идеолошком рату, па самим тим и „грађанском рату“ сећања о којем говори Куљић, нису предузетничко друштво и национално родољубље, већ наслеђа социјализма као што су јавна/друштвена својина, класна, родна и генерацијска солидарност, здравствена и социјална заштита, интернационални хуманизам, радничко достојанство. У борби против социјалистичког наслеђа превредновање и манипулација чине основне механизме завођења. Ревизионистички поглед у прошлост који неодмерено поларизује актере један је од начина за превредновање социјалистичког наслеђа. Други и важнији догађа се у језику. Како читалачки рефлекс појам „радника“ доводи у везу са индустријском производњом које више нема, а „капиталисту“ са експлоатацијом најамног и прекарног рада којих има све више, у јавном говору преовладавају „инвеститори“, „предузетници“ и „послодавци“, односно „запослени у јавном и приватном сектору“. Тако су у језику преокренуте класне улоге на иницијалној оси стварања друштвене вредности. „Послодавац“ језиком присваја заслугу за друштвену производњу, а одриче је радницима који је изводе у пракси. Догматизовани став да се однос производње и потрошње не може ускладити, уредити, испланирати, рационално устројити, те да га треба препустити ирационалној и хировитој природи тржишта, којој се религиозно верује да ће, ако (п)остане „неометано“ и „слободно“, пружити највеће могуће благостање највећем броју људи, служи

<sup>37</sup> Премда истиче да носталгија није компатибилна са друштвенкоректним самоописом у постсоцијалистичком друштву, нити служи пракси „глагољања биографског континуитета“ (Куљић, 2011: 128), Куљић титосталгији одриче политичку тежину „јер се“, како наводи, „њена јавна иконографија на простору бивше Југославије исказује само у прославама, музејима, сувенирима и графитима, а не на радничким штрајковима“ (исто, 127).

антисоцијалистичкој, транзиционој логици према којој „запослени“ треба да буду захвални када добију прилику да раде, а пуни разумевања када је губе.

Да би тржиште било „слободно“ од потреба људи – јер не може да их задовољи чак ни када их диктира – потребно је неутралисати институционалне и менталитетске рецидиве социјалистичког времена, што изазива отпор. Упркос томе што су стандарди у погледу егзистенцијалне сигурности и друштвеног благостања на простору бивше Југославије постављени и достигнути у социјализму, овај отпор не артикулише позив на рестаурацију социјализма, делом због натурализације антикомунистичких идеологема, а делом и зато што су цивилизацијска достигнућа, изгубивши историјски предзнак, доживљена као природно право. Због немогућности да реши егзистенцијалне проблеме становништва обновљени капитализам оспорава „стечена права“, (не)оправдано их повезујући с радном етиком у капиталистичком систему производње.

Манипулативни аспект идеолошког рата против социјалистичког наслеђа надовезује се на терминолошка освежења којима се капитализам ослобађа од читалачког рефлекса марксистичке теорије. Ако је циљ идеолошког рата устоличење транзиционе епохалне свести којом доминира безалтернативност капитализма и неминовност транзиционих „болних резова“, његово идеолошко оруђе оличено је у максими „завади па владај“ и засновано на (пре)усмеравању транзиционе негативне енергије у сукоб између подељених и међусобно антагонизованих делова радничког корпуса. Постсоцијалистичка друштвена стратификација разликује раднике у приватном сектору, раднике у јавном сектору и предузетнике (менаџере, предузетнике, банке). Под изговором да радници у приватном сектору „издржавају“ раднике у јавном, озакоњује се отпуштање и једних и других зарад будућег просперитета који није гарантован у економији одрживог развоја. Као фактор завођења појавио се конструкт политичке класе у контексту тезе да је идеолошки безбојна владајућа клика неповратно контаминирала јавни сектор „партијским кадровима“.

Визија друштвеног тоталитета према којој се радничко достојанство и производна делатност признају само приватном сектору, послодавце и инвеститоре мистификује у услов сваког економског напретка. У таквој слици капиталисти не само да су заштићени и ослобођени од бремена експлоататорског паразитства – транзициона логика ставља га на плећа радника у јавном сектору – већ су и субвенционисани из државног буџета, дакле од стране пореских обвезника. Овај „ветар у леђа“ предузетнички слој није у стању да капитализује у условима драстичног пада потрошње у осиромашеним постсоцијалистичким друштвима. Презадужени и неликвидни транзициони капиталисти, власници „малих“ и „средњих предузећа“, кривца за своје пословне проблеме проналазе у корупцији јавне администрације и превеликом пореском оптерећењу. Прстом се поново упире у јавни сектор, у његову моралну искварености и радну непродуктивност, „незарађене“ плате и „превисоке“ пензије. Апсолутна превласт корпоративних медија у вођењу идеолошког рата преусмерава незадовољство незапослених и слабо плаћених

радника у приватној сфери, као и презадуженог слоја малих и средњих предузетника на нешто заштићеније радништво у јавној сфери.

Слом солидарне класне свести и синдикалне организованости у условима идеолошког рата догађа се јер су облици отпора укључени у процес капиталистичке производње и потрошње, комерцијализовани, деполитизовани и неутрализовани, баш као што је то случај са носталгијом за социјализмом.

#### **1.4 МЕТОДОЛОШКЕ СМЕРНИЦЕ: КОМПОЗИТОР, АЛИ ЈОШ-НЕ-АУТОР**

Статус Бручијевог наслеђа у савременом друштву није нужно музиколошки проблем, па се поставља питање није ли можда у Бручијевом делу боље трагати за оним што мање зависи од контингентних сила актуелног тренутка?

У студији *Традиционална и критичка теорија* Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer) напомиње да је „изоливаном посматрању појединих делатности и грана делатности, заједно са њиховим садржајима и предметима, потребна конкретна свест о сопственој ограничениости, да би то посматрање било истинито“ (Хоркхајмер, 325). „Конкретна свест о сопственој ограничениости“ манифестује се, према овом аутору, у „откривању односа између духовне позиције и друштвеног положаја“ истраживача. Истраживач који није „освестио“ овај однос верује да дела „по индивидуалним одлукама“, док је заправо „у својим најкомпликованијим калкулацијама само експонент непрегледног друштвеног механизма“, јер „тамо где индивидуа себе спознаје као пасивну и зависну, друштво – које се састоји од индивидуа – јесте помало несвестан и утолико несвојствен, па ипак активан субјект“.<sup>38</sup>

Како би писање о Бручију у што мањој мери било диктирано интересима „непрегледног друштвеног механизма“, односно како би за његово стваралаштво било пронађено одговарајуће место унутар музиколошког поља актуелног (транзиционог) друштва, потребно је посветити се за тренутак „односу између духовне позиције и друштвеног положаја“ истраживача – аутора ових редова – који се са својим предметом сусрео под окриљем доминантних транзиционих дискурса о социјалистичком наслеђу, односно дискурса у којем Бручи-композитор егзистира као музиколошки објект у

---

<sup>38</sup> „Тамо где индивидуа себе спознаје као пасивну и зависну, друштво – које се састоји од индивидуа – јесте помало несвестан и утолико несвојствен, па ипак активан субјект (...) У буржоаском привређивању активност друштва је слепа и конкретна, а активност индивидуе апстрактна и свесна...индивидуа прима чулну стварност као прости след чињеница у појмовне поретке. А и ови су се развили са животним процесима друштва.“ (Хоркхајмер, 328/329)

Субјект који изводи научни рад своју пасивност спознаје не у односу према стању ствари које треба да објасни, већ у односу на појмовни апарат који му је додељен као саморазумљив. Некритичко прихватање да се „буде вођен“ тим апаратом даје моћ постојећем друштву као активном субјекту. Сваки теоријски рад који појмовни апарат своје дисциплине само примењује, а не преиспитује, остаје „експонент непрегледног друштвеног механизма“ и заробљеник друштвеног положаја свог аутора. Из тога следи да је критика дисциплине, спроведена у правцу самоспознаје мишљења, чин научне и друштвене одговорности.

српској/хрватској музикологији. Притисцима постсоцијалистичких култура сећања могуће је умаћи само ако се одбију налози њихових дихотомних афектуација (симпатије и антипатије) и замисли емпатична дистанца из „авионске перспективе“, како то формулише социолог Тодор Куљић.<sup>39</sup>

Постсоцијалистичке културе сећања, као и узуси дисциплине у чијој се компетенцији Бручијево стваралаштво налази, разастуру слабо видљиву, али делатну мрежу натурализованих претпоставки. Ако остану неосвешћене, ове претпоставке умањују могућност производње *дисциплинарно новог* на основу иманентне критике постојећег, због чега је потребно из њих извести могућности и ограничења сопствене истраживачке позиције. Одређивање истраживачке позиције може се одвијати само на релацији између истраживача и предмета истраживања, као својеврсне дистанце испуњене различитим посредујућим дискурсима који функционишу као епистемолошки услови и који осујећују могућност непосредног и објективног увида у предмет.

Маргинализација заслуга и стваралаштва Рудолфа Бручија упућује на опрез и подвлачи потребу да се Бручијевом делу приступи као сложеном и неуређеном *текстуалном поретку* артефаката, институција и значења чија је појавност одређена хегемоним оквирима сећања. Постојање материјалног (паритуре и снимци дела, историографска грађа, написи у публикацијама свих врста), институционалног (уметничко-образовне институције које је основао или унапредио, обављајући различите управљачке функције) и „митолошког“ Бручијевог наслеђа (различита сећања на њега и начин рада институција којима је управљао) јесте неоспорно, али му недостају уједињујући меридијани поетичких принципа и естетичких хтења конзистентног стваралачког субјекта, изведени у пољу (српске, хрватске или постјугословенске) музикологије. Један од базичних задатака стога јесте посматрање Рудолфа Бручија из интердисциплинарне музиколошке визуре у којој би различити аспекти његовог дела били рационално, уверљиво и кохерентно повезани у обличје *аутора*.

Мислити Рудолфа Бручија као аутора чини се нужним у ситуацији у којој се о његовом животу мало говори и пише, а његово дело постоји само као скуп неповезаних фрагмената, тек спорадично обухваћених музиколошким анализама, интерпретацијама и тумачењима. Отежавајућу околност, међутим, представља то што продужени садашњи тренутак (од 60-их на овамо) испуњава скепса према класификовању и систематизовању уметничких феномена у заокружене ауторске фигуре. Домен аутора оспорен је са становишта постструктуралистичких (ре)концептуализација знака, језика, писма и текста, и до данас није реafirмисан.

---

<sup>39</sup> Изазов да се достигне „авионска“ (филозофско-историјска) висина у околностима доминације „жабље“ (етноцентричне) и „птичје“ (социолошке) перспективе може се упоредити са тешкоћама сликара који жели да користи широку палету боја док му се на очима налазе два једнобојна монокла, а стремљење да се Рудолф Бручи мисли унутар-и-преко музиколошких појмовних шема са циљем да се наслаге знања сакупљене помоћу њих допуне/диференцирају/проблематизују/оспоре, блиско је покушају да се побегне од сопствене сенке, а да се при томе не угаси светло.



Мало ко је тако радикално негирао категорију аутора као што је то учинио Ролан Барт. Овај француски теоретичар књижевности оспорио је директну везу између писца и текста, истакавши да је „текст ткиво цитата изведених из неизмерног броја средишта културе“ (Барт, 1984: 450). „Аутор је“, каже Барт, „модерна појава, производ нашег друштва, утолико што је, израстајући из средњег вијека са енглеским емпиризмом, француским рационализмом и особном вјером реформације, открио престиж појединца или, како се то племенитије каже, 'људске особе'“ Међутим, наводи даље Барт, „језик позна 'субјект', а не 'особу'“, а тај субјект нестаје у „неутралном, сложеном, посредном простору“ језика у којем је „сав идентитет изгубљен“ и у којем долази до „уништења сваког изворног стајалишта“. У тренутку када почиње писање, сматра Барт, „глас губи своје поријекло“ и „наступа смрт самог писца“. Барт оспорава уверење да се ауторов лични егзистеницијални услови налазе у привилегованом референцијалном односу са текстом, али прихвата постојање једног места на којем „многострукост различитих писања“ текста налази „своје жариште“. То место је читалац, „онај *нетко* који садржи на једном мјесту све трагове од којих се писани текст састоји“.

Међутим, пре размишљања о било каквом разлагању на „ткиво цитата“, стваралаштво Рудолфа Бручија би прво требало афирмисати као скуп-у-пољу-аутора, јер у периферним музичким културама, попут оних које су позване да Бручијево стваралаштво укључе у своју традицију, композиторово име и његова музика само у синергији могу поспешити своју видљивост и отргнути се заборава. Мада је Барт прогласио „смрт аутора“ као „снабдевача коначним означеним“ који „затвара писање“, чини се да његова теорија оставља могућност да се „граница текста“ повуче око „многоструких средишта културе“ насељених у интерсубјективном простору између писца и читаоца. Услов је да та граница остаје пропусна, јер увек неко од „средишта културе“ бива занемарено, или одвећ акцентовано. Немогућност да се заснује транстемпорална читалачка позиција пред неким текстом доводи до неисцрпне променљивости његовог значења. Ако се, дакле, ауторска „граница текста“ сама ограничи на један релативан домен у којем би „многострука средишта културе“ била обухваћена, класификована и систематизована уз консултовање са читалачком интроспекцијом, чини се да је могуће задржати концепт аутора уз уважавање теоријске опомене Ролана Барта.

Питањима о аутору бавио се у више наврата и Мишел Фуко, чија се „тачка ослонаца“ за редефинисање, попут Бартове, не налази у традиционалној расправи између реализма и номинализма, али који, за разлику од Барта, не позива на суспензију аутора. Без обзира на то што можда не постоји ауторство које би било с ону страну језика и текста, за Фукоа сама категорија аутора јесте реална као дискурс, те „није довољно само понављати празну тврдњу да је аутор нестао“, већ треба „одредити простор који је испражњен нестајањем аутора, и пажљиво пратити места на којима су настале празнине и рупе, па трагати за њиховим положајима и слободним функцијама које су се овим нестајањем појавиле“ (Фуко, 2012: 103). У тексту *Шта је аутор?* Фуко је темељно анализирао

дискурс аутора без намере да потврди или оспори оно што тај дискурс заступа, или да прозре идеолошку маску аутора иза које се скрива симболички капитал грађанске књижевности, науке и уметности. Према Фукоу, име аутора врши функцију класификације и означава однос хомогености и сродности међу текстовима, посредством три својства која се могу утврдити на историјском пресеку модерних функција аутора: (1) присвајања преступничког говора у биполарном пољу светог и профаног, допуштеног и недопуштеног, религиозног и богохулног; (2) уливања „научног“ говора у анонимат истине и опскрбљивања „књижевног“ говора претпоставкама смисла, статуса и вредности; (3) означавања/пројекције „дубоке“ инстанце, „стваралачке моћи“, пројекта, изворног места текста. Књижевна критика је, сматра Фуко, форму-аутор изградила на основу критеријума сличних онима које је хришћанска традиција, тачније свети Јероним у делу *De viris illustribus* (О славним људима), увела како би потврдила или одбацила аутентичност текстова. Ови критеријуми се могу схватити као норме сродности и хомогености на основу којих се различити текстови стављају под име једног аутора. Аутор се, према тим критеријумима, може дефинисати као 1) одређени ниво вредности; 2) поље појмовне или теоријске кохеренције; 3) стилско јединство; 4) историјски тренутак, односно тачка сусрета одређеног броја догађаја. (Фуко, 2012). На функцију-аутор Фуко се осврнуо и у тексту *Поредак дискурса*, истичући да би било

(...) апсурдно порицати постојање појединца који пише и измишља. Али ја верујем да – барем од извесног доба – појединац који започиње да пише текст из којег ће можда настати дело, преузима функцију аутора: оно што он пише и оно што он не пише, оно што он бележи, било да је то само провизорна скица – сва ова игра разлике је прописана функцијом аутора какву му његова епоха даје, или како је он, са своје стране модификује. Иако се традиционална слика аутора преокреће, ствара се нова позиција аутора са које ће он свом делу, сатканом од свега што би могао рећи и што свакодневно изговара, дати нови, још увек лабилни профил. (Фуко, 2007: 23)

У сфери музичке уметности категорија аутора сразмерно ретко означава исто што и у књижевности, филозофији или науци. С једне стране, термин „аутор“ претпоставка је јуридиком дефинисању тзв. ауторских права.<sup>40</sup> Са друге стране, оно што је у свету музике истоврсно, или слично књижевном/песничком/филозофском „ја“ – (квази)аутентичном

---

<sup>40</sup> Музика је данас институционално уређена делатности чија подела рада у погледу сложености нимало не заостаје за другим производним делатностима. Иако нису сва „производна подручја“ у пољу музике заснована на организацији звучног медија (компоновању, извођењу, постављању-у-свет музичких догађаја и ситуација), сва она „преузимају“ категорију ауторског дела из ширег правно-институционалног оквира, па ауторство „пред законом“ остварују како композитори и извођачи, тако и музиколози, теоретичари и педагози. Чини се да ауторска права имплицирају врло широку и неодређену категорију аутора, али је она ослоњена на исте претпоставке које има у виду Ролан Барт када говори против концепта „аутора“ у уметности – оригиналност и право својине. Занимљиво је да ауторска права слабо препознају поделу на тзв. „високу“ и „ниску“, односно уметничку и популарну музику, коју њихови актери подвлаче оспоравајући једни другима оригиналност (уметничка популарној), односно неуспех у при-свајању вредности на тржишту (популарна уметничкој).

гласу појединца који обједињује његова (изабрана) дела – потпада под категорију *индивидуалног стила композитора*. Знак једнакости између категорија „индивидуалног стила“ и „аутора“ ипак не треба стављати. Док је стил традиционално заснован на трансцендирању иманентних својстава музике у правцу духовне димензије уметности, на месту аутора сусрећу се различита текстуална и афективна, временска и просторна, подруштвљена и индивидуализована подручја света која се налазе у-и-око појединца који „ствара“, а за која се сва може претпоставити да су концептуално-материјална. То не значи да треба одбацити стилски аналитички апарат, већ да издвајање стилских црта унутар опуса једног композитора какав је Рудолф Бручи представља неопходан, али не и довољан (пред)услов за читање његовог ауторског „рукописа“.

Категорија аутора остаће још дуго предмет различитих тумачења. Иако је можда једноставније избећи је, неистражени и скрајнути опуси какав је Бручијев захтевају да се прочитају у традицији жанра „човек и дело“ пре него што се опојме и историзују на друге начине. Аутора – у овом случају Рудолфа Бручија – при томе не треба есенцијализовати, већ замислити у виду фукоовског „лабилног профила (...) стаканог од свега што би могао рећи и што свакодневно изговара“, како унутар свог музичког дискурса, тако и путем дискурса о музици, уметности, науци, филозофији, друштву, држави, свакодневном животу, сновима, траумама, жељама, страховима, итд. Трагати за аутором у Бручијевом делу значи конструисати/анализирати уметников стваралачки субјект у читалачкој пракси која је ту-и-овде. Због тога је дискурзивна анализа читалачке позиције важна, чак и кад је редукована на рефлексију о натурализованим представама, попут оних које о Бручију стижу из правца постсоцијалистичких култура сећања.

Конструкција Бручијевог стваралачког субјекта у овом раду започиње питањима које композиторов опус поставља традиционалном музиколошком мишљењу, заинтересованом за жанровску слику, дистинктивне стилске црте, стваралачке периоде, стилске и композиционо-техничке специфичности појединих дела.<sup>41</sup> Увид у иманентно музичке карактеристике Бручијевог дела имплицира и Фукоова дефиниција аутора као стилског јединства (3), унутар којег (стилског јединства) се „све разлике“ могу смисаоно представити „кроз принципе развоја, сазревања или утицаја“ (Фуко, 2012: 107). Услов појмовне, односно теоријске кохеренције (2) биће задовољен ако се покаже да композиторови аутопоетички искази удвајају/развијају естетичко-филозофске идеологеме

---

<sup>41</sup> Упркос томе што критичку теорију претпоставља традиционалној, Хоркхајмер оно „критичко“ у њој не види у новим логичким и методолошким парадигмама, већ у свести о истинској ограничениости „увршћивања чињеница у припремљене појмовне системе“ и „њихове ревизије поједностављивањем или чишћењем од противречности“ (Хоркхајмер, 329). Штавише, Хоркхајмер говори о „позитивној друштвеној функцији“ теоријског рада у традиционалном смислу, „сигурног у себе“ попут буржоаских достигнућа у техници и индустрији, на чијим основама је могуће отиснути се у правцу критичког мишљења. У светлу традиционалне теорије музика Рудолфа Бручија била би „окупљена“ око конзистентног стилско-поетско-естетског комплекса као око невеликог броја принципа који карактеришу мноштво појавних облика, а „потрага“ за *аутором* која полази од појмовног и категоријалног апарата традиционалног музиколошког мишљења и показује његове кружности и противречности, инклинира према критичкој теорији.

историјски датог друштва са којим се он може повезати. Када буде лоциран у мрежи историјско-географских координата конкретног времена и простора, које се у интердисциплинарној музиколошкој визури појављују као друштвени контекст, односно као позадина на којој иманентно музички и дискурзивни елементи његовог дела добијају значење, Бручијев стваралачки субјект задовољиће критеријуме дефиниције аутора као „историјског тренутка, тачке сусрета одређеног броја догађаја“ (4).

## 2. АУТОР КАО СТИЛСКО ЈЕДИНСТВО

Жанровска систематизација Бручијевог опуса укључује: (1) инструментално подручје сачињено од симфонијске, концертантне, камерне и солистичке музике; (2) вокално (хорско) и вокално-инструментално подручје којем припадају, кантате, ораторијуми, хорови, масовне песме и соло песме; (3) музичко-сценско стваралаштво које укључује опере, балете и сценску музику за позоришне комаде.

У Бручијевом симфонијским и концертантном опусу истичу се *Rondo giocoso* за оркестар (1947), две *Синфонијете* (1949, 1965), три симфоније (*Прва* 1951, *Синфонија леста* 1965, *Трећа симфонија* 1974), симфонијска свита *Маскал* (1954), *Концерт за оркестар* (1961), *Concertino за оркестар* (1965), *Плесне метаморфозе* (1996), као и солистичка концертантна дела за виолину (*Концерт за виолину и оркестар* 1952, *Варијације на мађарску тему* 1976, *Concerto abbreviatto* 1997), затим за кларинет (1970), фагот (1973) и тромбон (1950, 1961). Подручју камерне музике припадају гудачки квартети (први – „*In memoriam Josipu Slavenskom*“ 1955/56, *Други* 1967, „Знамења“ 1988, „Електрокардиограми“ 1990, *Пети* 1990), *Кларинетски квинтет* (1956), *Дувачки квинтет* (1977), *Метаморфозе В-А-С-Н* (1972), *Токата и фуга* за гудачки оркестар, *Имагинације* за камерни ансамбл (1971) и *Птице* за ансамбл и магнетофонску траку (1974). Камерна и солистичка музика, између осталог, укључује *Сонату* за клавир (1938), *Међимурску* за виолину/кларинет и клавир, *Чаробну фрулу* за флауту и клавир (1974), *Alla zingara* за виолину соло (1986), *Истарску елегију* за соло виолу. Делима за хармонику припадају *Мала југословенска свита* (1958), *Скерцо* (1964), *Етиде* (1967), *Синфонијета* и *Имагинације II* (1975). У Бручијеве композиције кантатско-ораторијумског типа убрајају се *Србија* на текст О. Давича (1960), *Човек је видик без краја* на текст В. Хоровица и Б. Миларића (1961), *Само пева тајни пламен* на текст Д. Матића (1961), *Камена поема за град* на поезију Ивана В. Лалића (1961), *Трагом свитања* на текст Б. Каракаша (1962), *Очи Сутјеске* на текст В. Попе (1963), *Salut au mond* – нека буде срећа (1967), *Сунчани мостови* на текст В. Витмана (W. Wittman), *Војводина* на текст М. Антића (1970), *Звездани брод* (1978), *Сви смо ми једна партија* на текстове Ј. Веселинова, З. Шарић, Ј. Каштелана (1979), *Мементо за Тита* на текст П. Зупца (1987). Подручје вокално-лирске минијатуре укључује Бручијеве соло песме и два дела за глас и камерни ансамбл. Реч је о два циклуса соло песама, *Valati* („Нешто“) за бас и клавир на текстове Ј. Папа (1972) и *Видик иза склопљених очију* на избор из кинеске лирике, за сопран и клавир (1985), те композицији *Велики господин Дунав* на текст В. Попе, за мецосопран и камерни састав (1991). Музичко-сценским делима припадају балети *Демон злата* на либрето Ика Отрина (1965), *Кирка* на либрето Д. Парлића (1967), *Ноћ на прузи* на либрето Бориса Нонина и Милоша Хацића (1970) и *Катарина Измајлова* на либрето Д. Парлића (1977), затим опере *Прометеј или о неуништивости људске надена* либрето Д. Миладиновића (1982) и *Гилгамеш* на либрето А. Милошевића (1986), као и музика за позоришне представе *Отужни марш* Мирослава Антића (1962), *Носорог* Е. Јонеска и *Кристофер Колумбо* Мирослава Крлеже.

## 2.1 ОПЕРЕ И БАЛЕТИ

Две оперете написане уочи Другог светског рата најранија су Бручијева музичко-сценска дела. *Прву љубав*<sup>42</sup> Бручи је компоновао 1938. као „данак бављењу забавном музиком“ (Ђаковић, 1992: 7), а *Бубањ среће*,<sup>43</sup> „ведру глазбу пуног, савременог ритма“ (исто), већ наредне 1939. године. Сериозни допринос музичкој сцени Бручи остварује током 60-их, 70-их и 80-их година, хватајући се у коштац са програмским и естетичким лутањима Балета, Опере и Дrame Српског народног позоришта. Сходно томе, композиторов музичкосценски опус могуће је разврстати на жанровска подручја балета, опере и сценске музике. Првом припадају балети *Сусрети*, *Демон злата*, *Кирка*, *Ноћ на прузи* и *Катарина Измаилова*, другом опере *Прометеј* и *Гилгамеш*, а трећем музика за драмске комаде *Отужни марш* (Мирослав Антић), *Носорог* (Ежен Јонеско) и *Кристофор Колумбо* (Мирослав Крлежа). Постојећи пописи Бручијевог опуса оправдано препознају још једну категорију Бручијевог музичко-сценског стваралаштва – кореографију на инструментална дела. Балети *Passion*,<sup>44</sup> *Рођење Аполона*,<sup>45</sup> *Le rouvoir des scorpions* и *Оксиген*<sup>46</sup> нису настали у креативном садејству композитора, либретисте и кореографа, већ представљају кореографске обраде Бручијевих познатијих оркестарских композиција: *Синфоније лесте*, *Концерт за кларинет и гудаче*, симфонијске свите *Маскал* и *Треће симфоније*.

---

<sup>42</sup> Сећање на оперету *Прва љубав* Бручи је поделио у разговору са Љубисавом Андрићем: „То је била једна весела комедија из ђачког живота. У њеном припремању и извођењу учествовало је много младих људи, студената Академије, међу њима и Нада Штерле, која је касније постала примадона Београдске опере, а субретска улога била је поверена талентованој певчици и глумици Олги Игрец, која ће постати Олга Бручи, моја животна дружица и 'инспирација', а по нашем доласку у Нови Сад првакиња Опере Српског народног позоришта. Тако се ово моје бављење забавном музиком, ова ведрa епизода у мом стваралаштву и оперета *Прва љубав* преобразила у озбиљну 'оперу' која, ето, траје и данас“. (Домети, 1989: 72).

<sup>43</sup> Две нумере из оперете *Бубањ среће* – валцер *Једна мала вила* и танго *Ми ћемо се срести* – „преживеле“ су Бручијев „обрачун с младошћу“ и уништавање предратних композиција.

<sup>44</sup> Прво извођење балета *Passion* одиграло се 12. децембра 1969. у СНП. Целовечерња представа тада је, поред Бручијевог дела, укључивала балете *Жар Птица* Игора Стравинског и *Агостино* Рафаела де Бамфилда. Диригент је био Имре Топлак, кореограф и редитељ Борис Тонин, сценограф Стеван Максимовић, костимограф Стана Јатић. Плесни ансамбл чинили су: Ерика Марјаш-Брзић, Борис Тонин, Винцент Абад, Жан Лук Фонтаназ, Драган Моцић, Раде Вучић и мушки ансамбл. Представа је изведена 17 пута (10 пута у Новом Саду, 7 на гостовању) пред укупно 7.625 гледалаца.

<sup>45</sup> Балет *Рођење Аполона* изведен је као део *Кореографског концерта*, балета у четири чина. Први чин носио је наслов *Крила* и постављен је на музику *Дивертимента за дуваче и удараљке* Иве Петрића. Други је био Бручијев *Аполон*. *Карневал* на музику *Дивертимента за гудаче* Еугена Гвоздановића нашао се на месту трећег чина, док је кореографска поставка Дворжакове *VIII симфоније* постала завршни, четврти чин. Дириговао је Маријан Фајдига, кореографију, режију и костимографију потписао је Борис Тонин, а сценографију Мића Михајловић. Учествовали су Недељко Војкић, Маргита Братоножић и ансамбл. Премијера је одржана 23. децембра 1971. Одиграно је 5 представа, од чега четири у Новом Саду и једна на гостовању, пред укупно 1.128 гледалаца.

<sup>46</sup> *Оксиген* је игран у оквиру представе *Вече балета*, заједно са *Вагнеријаном*, на музику Рихарда Вагнера, и *Цезаром* Оторина Респигија (Ottorino Respighi). Кореографију и режију потписао је Ласло Пете, сценографију Милета Лесковац, костим Јасна Петровић. Премијера је била 27. новембра 1982. Одиграно је 8 представа (три у Новом Саду, пет на гостовању) пред 3.302 гледеоца.

### 2.1.1 ДЕМОН ЗЛАТА

У пописима Бручијевог стваралаштва настанак балета *Демон злата* везује се за 1965. годину. Међутим, ово дело се први пут нашло на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду током сезоне 1962/63, у оквиру представе *Три модерна балета*, заједно са балетима  $E = mc^2$  и *Паукова гозба*. Кореограф, редитељ и сценограф представе био је Ико Отрин, диригент Имре Топлак, а костимограф Мија Јарчева.<sup>47</sup> У сезони 1965/66. *Демон злата* је обновљан и упарен са балетом *Крчаг* (*La giara*) Алфреда Казеле (Alfredo Casella). Ико Отрин потписао је либрето, кореографију и режију, диригентска палица налазила се у рукама Душана Миладиновића, док је сценографију и костиме осмислио Душан Ристић.<sup>48</sup> Остаје нејасно због чега написи за чију је фактографску веродостојност одоворан (и) сам композитор противрече архивским изворима Српског народног позоришта.

*Демон злата* први је Бручијев допринос „покушајима СНП-а да изгради специфичан балетски лик у својој кући“ ослоњеним на претпоставку да „новосадска средина није оптерећена традицијом класичног балета“ (Бручи, *Дневник*, 17. јун 1970). Реч критике позитивно је оценила Отринова „три модерна балета који су за то време били мало шокантни и нешто потпуно ново у приступу, што је на западу већ увелико било прихваћено“ (Миленковић, 2003: 156). „Неоптерећеност традицијом“ и „шокантност“ не значе, међутим, да је *Демон злата* радикално модернистичко или авангардно дело. Напротив. У основи трагичног драмског заплета налази се вагнеровски *Erlösung*, искупљење (девојке) путем жртве (младића). Лајтмотивска техника којом је дело реализовано на музичком плану такође се реферише на Вагнерову музичку драму. Прича о проституткама и гангстерској банди носи предзнак савремености, премда се ликови са друштвене маргине уводе на музичку сцену од Вердија наовамо. У неоспорно модернистичка тежишта Бручијевог једночиног балета убрајају се неоекспресионистички музички језик и „креативна синтеза европске и америчке модерне изражајне игре“ (Отрин, 1966), док се „кокетирање са цезом у музичкој и кореографској партитури“ (исто) може тумачити као постмодернистичка антиципација.

---

<sup>47</sup> У поставци из 1963. ликове су тумачили: Ерика Марјаш/Мирјана Поповић-Сенаши (*Девојка*), Хелмут Неделко (*Младић*), Владимир Јелкић (*Макро*), Сава Живанчев, Андрија Пундов, Борис Талевски, Вујадин Поповић, Ђорђе Вуксан (*Мушкарци*), Јелена Андрејев, Вера Филиповић, Смиља Илић, Наташа Маринковић, Свенка Васиљев (*Жене*), Јелица Прокић, Фрањо Хајек (*Млади пар*), Александра Баранковски (*Злато*), Милорад Живановић, Петар Јерант, Слободан Илић, Владимир Чебски, Виктор Оренди (*Визија*), Маргита Братоножић-Месаровић (*Бегуница*). Премијерно извођење догодило се 16. јуна 1963. Одигране су четири представе којима је присуствовао 1.972 гледаоца. (Крчмар, 2003/2004: 25)

<sup>48</sup> У другој поставци балета лица су била: Ерика Маријаш (*Девојка*), Јован Сувчаревић (*Младић*), Владимир Јелкић, Ико Отрин (*Макро*), Србислав Балаћ, Радомир Вучић, Живојин Новков, Вујадин Поповић, Андрија Пундов / Боривоје Марковић (*Мушкарци*), Свенка Васиљев, Нада Гарај, Светлана Донсков, Илина Златановић, Марија Јанковић, Мирјана Лазаревић, Татјана Мошински (*Жене*), Савка Утјешановић, Тереза Полак, Боривоје Марковић, Живојин Новаков (*Млади пар*), Мирјана Поповић-Сенаши, Свенка Васиљев (*Злато*), Маргита Братоножић-Месаровић, Олга Димитријевић (*Бегуница*). Премијерно извођење догодило се 16. јуна 1963. Шест представа погледало је 1.400 грађана, а занимљиво је да је Казелин *Крчаг* исте сезоне одигран седам пута, дакле једном више од *Демона злата*. (Исто: 28)

Властимир Перичић у *Музичким ствараоцима* наводи да „музика балета показује све карактеристике Бручијевог стила: соноран оркестарски звук, богату плесну ритмику подвучену бројним удараљкама (пародистички су искоришћени елементи фокстрота и валцера), оштар хармонски језик – но без примене додекафоније“ (Перичић, 1969: 68). Ђаковић лаудативно оцењује да је „сама музика у овој композицији потврдила мајсторство ауторове композиционе технике и лапидарност израза, свежег, модерног али не и екстремног. Држећи се стриктно фабуле дела“, истиче овај музиколог, „Бручи је одговарајућим тонским бојама дочарао штимунг и ситуације, ликове и ток радње“ (Ђаковић, 1992: 25/26).

Корпусу експресионистичких изражајних средстава у балету *Демон злата* припадају дисонантна вертикала, кластерске плохе, пунктуалистичка звучна поља, ритмичка остината и монтажне интерполације. Ефемерне појаве „лепе мелодије“, дијатонске акордике, валцерског ритма и слободне полифоније представљају неокласичне трансформације мотивско-тематских јединица музичке грађе. Како је иманентна логика музичког дискурса у Бручијевом балету подређена профилисању драмске радње и субјективизацији ликова, структура музичког тока не даје симетричне/репризне мирко и макроформе какве су остварене на подручју композиторове инструменталне музике. Двоструки захтев, према органском јединству музичког тока и стилској диференцијацији драмских/лирских/скерцозних целина, Бручија је усмерио у правцу варирања апстрактних јединица музичке грађе (велика септима, мала секунда, велика и умањена терца, целостепена лествица, пунктирани ритам) као елементарних упоришта (лајт)мотивски/тематских комплекса. Целокупан музички ток балета добијен је варирањем музичких „клица“, што се читава као модернистичка артикулација (романтичарског) принципа карактерне трансформације.

Сигнални почетак оркестарског увода (*Allegro*, т. 1–90) експонира интервал септима/секунде (виолине, кларинет и флауте), *secco* кластерске ударе у дубоком регистру клавира и терцно-септимне акорде дужих трајања у гудачким и дрвеним дувачким инструментима. Осцилаторна мелодија у трубама и тромбонима засновна је на ритмичком варирању интервала чисте кварте (отеловљује симболичко остајање у месту, немогућност избављења из безнадежне ситуације), након чега гудачке деонице преплићу експресивне мелодијске фрагменте – лајтмотиве девојке и младића. Плесне ритмика реафирмисана је скандирањем кластерске вертикале, потом опозвана септимним наслојавањем на квинтни акорд током којег се отвара завеса.

Пример 1, *Демон злата*, т. 1–9

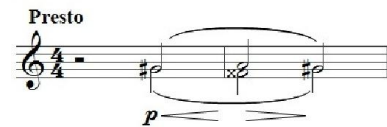


Остинатна триолска фигурација у темпу *Presto* ситуира (1) *игру бегунке* (т. 91–192). Распевана, болна мелодија два кларинета који чисту приму „шире“ у умањену терцу/велику септиму и враћају се унисоним линијама, израз је бегункиног ламента над сопственом судбином.

Пример 2, *Демон злата*, „Игра бегунке“



Пример 3, *Демон злата*, мотив туге



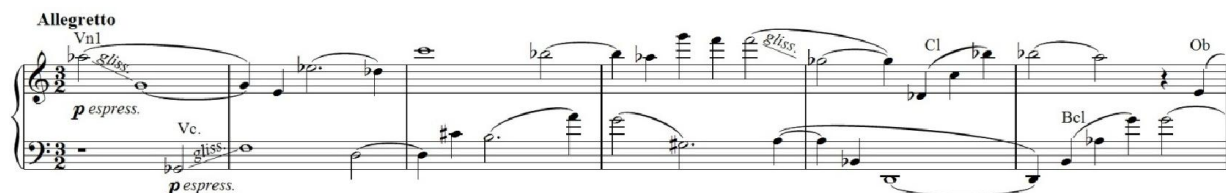
*Банда* (2) јој затвара пут, баца је на средину бине, а макро је прескаче оглашавајући смртну осуду. Хроматски пасаж од дисканта према басу прати последњи покушај бега. Банда односи жену са позорнице уз велики крешендо у удараљкама. Фортисимо акорди дисонантног интервалског склопа, поновљени у половинама (*Largo*, т. 193-203), портретишу бегункину смрт. Нагло променом темпа у *Allegro molto ritmico* развија се (3) *игра победе и смрти* (т. 204-276). Хармонско-ритмички остинато удараљки диктира плесни покрет макроа и његове банде, а рески акорди у лименом корпусу саопштавају: „Ми смо победници и газде, ко нам се успротиви, пропашће“.<sup>49</sup> Музичка слика сцене антиципира појаве пунктираног мотива (фокстрот). *Danse Macabre* се окончава и банда напушта позорницу.

Пример 4, *Демон злата*, „Плес победе и смрти“



У сцени (4) *долазак младог пара* (*Allegretto*, т. 277–312) наилазе младић и девојка у својој првој љубави. Сублимни полифони сусрет две експресивне мелодије прелази у валцерски израз срођености младог пара. У љубавном заносу девојка и момак не виде макроа на сцени.

Пример 5, *Демон злата*, „Долазак младог пара“



<sup>49</sup> Радна верзија либрета, стр. 1.

Сордигране трубе доносе претећи лајтмотив у виду карактеристично ритмизованог кластера (т. 298/299), оглашавајући тренутак у којем млади пар коначно примећује макроа. Уплашена девојка трчи према момку, а овај је смирује. Макро се, међутим, загледао у девојку и не жели да је пусти. Зове је к себи, прича о свом богатству и лепом животу. Девојчино колебање музика региструје агресивним усецањем лајтмотива банде у валцерски континуум (т. 313–378).

Пример 6, *Демон злата*, „Pas de trois“

Valse appassionato (pas de trois)

Fl + Vn1 + Vn2

Vc + Vla + Ch

Ob + Cl + Fg + Cb

Девојка и момак

Макро

Младић и макро захтевају од девојке да се изјасни. Будући да је она несигурна, макро позива злато. Символичка фигура богатства започиње своју игру (5) на позадини тремолурајуће кластерске плохе наслеђене из претходне сцене (*Andante*, т. 398–408). Ритмички импулс музичком току обезбеђују ударалјке, које прате успињање секундних акорада.

Пример 7, *Демон злата*, „Игра злата“

Andante molto ritmico

*p* *pp* *mf* *f* *ff* *ancora poco cresc.*

Реска дисонанца труба и тромбона прекида игру завођења и побеђена девојка пада пред злато. Након што се злато удаљи она прилази младићу и саопштава му да се одлучила за макроа. Младић покушава да је уразуми, али безуспешно. Интензивирани повратак лајттема у полифоном ставу (мелодија девојке креће се у паралелним прекомерним квартама) и експресионистичка трансформација валцера (т. 399–443) музички карактеришу расправу девојке и младића. На крају сцене девојка грли макроа, а младић бежи. *Дует девојке и макроа* (6) почиње у умереном темпу *Moderato ben ritmico* (т. 444–524). На позадини хармонско-ритмичког остината у мешовитом такту 9/8 (3+2+2+2) обоа развија „нежну и плашљиву“ (исто) блуз мелодију која илуструје лажну романсу.

Пример 8, *Демон злата*, „Дует девојке и макроа“

Moderato ben ritmico

Fg + Bcl + Vc + Cb + Pno

Ob

*p espress.*

Сведена звучна слика усложњава се октавним и терцним удвајањима главне линије, што одговара постепеном расту тензије. Разоткривање макроовог „правог лица“ оркестар најављује монтажним усецањем дисонантне секундно-терцне вертикале (т. 454) и макроовог лајтмотива (т. 470). Напуштање мешовитог такта и секвентно успињање девојчиног лајтмотива (разложени акорд састављен од мале терце и велике септима) оглашава тренутак у којем макро постаје грубљи, а ритмичке и колористичке трансформације макроовог лајтмотива потом творе нестабилну метричку слику.

Пример 9, *Демон злата*, т. 479–481 („Макро постаје грубљи“)



Девојка покушава да побегне, али је зауставља банда. Покушај девојчиног бега укључује промену темпа (*Presto*) и осцилаторну скретничну фигуру у оквиру које се смењују интервали приме и умањене терце по хоризонталним линијама. Девојчином отпору пресуђено је, дакле, у музичком семантичком пољу – њена усплахирена реакција лајтмотивски је спојена са бегункиним молбама за милост из друге сцене балета.

Пример 10, *Демон злата*, т. 491–492 („Девојка покушава да побегне“)



Банда подиже девојку на музичком врхунцу драмске сцене, односи је макроу и одлази. Поред уснуле девојке пролазе млади парови. Њихова (7) *игра младих* (*Allegretto grazioso*, т. 525–570) доноси неокласично одмориште од пређашње експресионистичке драме. Валцерски ритам испуњен је силазним и узлазним септимним покретима, пасажима целостепених низова и паралелних великих терци. Поред вертикале грађене по интервалском моделу јављају се и акорди терцног склопа, по правилу дурски. Редукована оркестрација лишена је гомилања звучних маса.

Пример 11, *Демон злата*, „Игра младих“



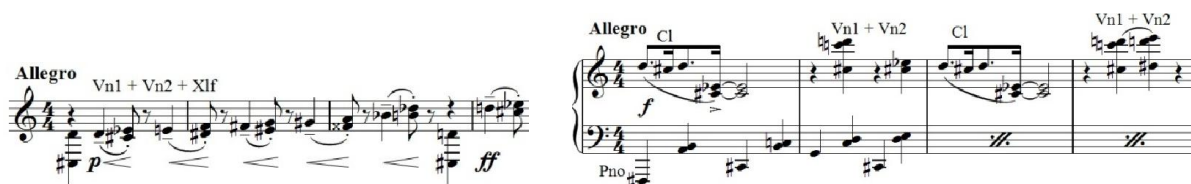
Девојка се буди у (8) *сцени страха* (*Presto*, т. 571–672). Трчи у жељи да побегне, али не зна у ком правцу да крене. Њено усплахирено, неодлучно кретање прате осцилаторне триолске фигуре и хроматски пасажии у флаутама.

Пример 12, *Демон злата*, „Сцена страха“



У позадини бине поново се јавља злато, што оркестар констатује суспензијом фуриозних триола и експонирањем умањеног септакорда у паралелним секундама. Девојка јури за златом, али се оно увек појављује на другом месту. Свесна неуспеха, девојка очајава и пада на сцену. Наилази (9) *макро* и прескаче је као раније бегунку. Трубе доносе ритмичку варијацију мотива прима-умањена терца-прима, кларинети разлажу акорд од мале терце и велике септима у шеснаестинама, а виолине експонирају гротескну лајттему девојке у паралелним умањеним квинтама. Девојка моли за милост најпре макроа, који јој наређује да пође у кућу, потом и банду, која такође остаје неумољива. Прожимање пунктираног ритма и секвентно покренутог мотива од мале терце и велике септима (т. 646–655) означава тренутак девојчиног постајања проститутком. Девојка одлази у кућу и музика накратко замире. Пунктирани ритам и пермутована ћелија од мале терце и велике септима реактивирани су у (10) *игри проститутки* (*Allegro*, т. 673–712). Кроз врата куће девојке излазе једна за другом. Сакупивши се, почињу игру на бази варијације субмотива прима-умањена терца пројектованих у целостепену лествицу. Окосницу хармонско-ритмичког остината чини басова линија из првог дуета макроа и девојке (сцена *Moderato ben ritmico*), дефинисана покретима чисте и умањене квинте.

Пример 13, *Демон злата*, „Игра проститутки“, т. 676–678 и т. 690–694



У потрази за забавом долазе (11) *мушкарци* (т. 713–755), прекидајући игру девојака. Партитуром тада доминирају целостепена лествица у басовој деоници клавира и ниским гудачким инструментима, одсечне вертикалне суперпозиције приме и умањене терце у дисканту клавира и високим гудачким инструментима, те линеарне пројекције истог акорда у кларинетима и флаутама. Почетно комешање између мушкараца и проститутки прераста у скерцозну игру парова у ритму (12) *slow-fox* (*Scherzando*, т. 756–837). Хармонско-ритмички остинато и пермутабилне фигуре м3-в7 и ч1-у3-ч1 (и даље) представљају окосницу музичке грађе „пародије на друштвену игру око године 20-25“ (исто), чијем скерцозном карактеру посебно доприносе целостепена лествична кретања у паралелним секундама, те гротескни предудари и глисанда.

Пример 14, *Демон злата*, „Плес проститутки и мушкараца“

Након одиграног фокстрота мушкарци и проститутке се повлаче у кућу. На сцену ступају (13) *девојка и макро* (*Andante*, т. 838–860). Скерцозни елементи у музици повлаче се пред злосутном тремолирајућом плохом над којом виоле понављају *sospirando* фигуру – мотив девојчине туге.

Пример 15, *Демон злата*, „Девојка и макро“

Следи (14) *долазак мушкараца*. Динамичну драмску сцену брзог темпа (*Allegro*, т. 861–886) отварају лајт-мотиви мушкараца и главне протагонисткиње: прекомерни тетрачорд у паралелним великим терцама (сегмент целостепене лествице) и секвентна транспозиција пунктиране фигуре терцно-септимног акорда. Мушкарци примећују нову девојку и окружују је.

Пример 16, *Демон злата*, „Долазак мушкараца пред девојку“

Девојка невољно шета од једног до другог док виолине, виоле, хорне и фагот свирају жалобне мелодије над којима се преплићу ритмичке варијације и интервалске пермутације *sospirando* фигуре. Целостепени пасаж кроз две октаве у клавиру најављује девојчине (15) *визије* (*Largo*, т. 887–917). Будућност у којој ће ићи од руке до руке девојку поново баца у очај, што партитура региструје пунктираним лајт-мотивом у сординираним трубама (т. 893), шесанестинским репетицијама секунди и ритмичком варијацијом *sospirando* фигуре, а на позадини кластерске/акордске плохе у гудачким деоницама. Изласком из ониричког делиријума девојка се враћа тренутку у којем је окружена мушкарцима, музички реализованом репризним понављањем сцене (16) *долазак мушкараца* (*Allegro*, т. 918–956). Мушкарци одлазе и (17) *девојка остаје сама* (*Lento*, т. 957–978) у лирској,

интроспективној сцени у којој се хомофони гудачки слог (са темом девојке у првим виолинама) накратко полифонизује, да би се убрзо вертикално синхронизовао препустивши мелодијску иницијативу обои и кларинету.

Пример 17, *Демон злата*, „Девојка остаје сама“

Варијација фокстрота оглашава (18) други долазак девојака (*Allegro*, т. 979–1042). Проститутке излазе на вечерњу променаду, са њима је и главна протагонисткиња. Музичка сцена реализована је монтажним повезивањем двотактних/тротактних целина испуњених, са једне стране, пунктираним фигурама у клавиру и ксилофону, односно, са друге, лајтмотивима банде у трубама и тромбонима. Ритмизованим фигурама контрапунктира хибридна дурско-целостепена лествица (дурски и прекомерни тетрачорд), сугеришући скори долазак мушкараца.

Пример 18, *Демон злата*, „Други долазак девојака“

Репетирана тремолирајућа фигура у виолинама и виолама, подржана квинтним акордима (са додатом терцом) дугих трајања, наговештава долазак момка у групи мушкараца. Младић још увек воли девојку и тражи је. Угледавши га, девојка бежи обузета стидом, али је момак сустиже и уверава у снагу њихове љубави. Реминисцентну појаву експресивних мелодија из сцене (4) долазак младог пара (*Appassionato con gran' espressione*, т. 1043–1057) уоквирују целостепени пасажии дрвених дувачких инструмената. Мелодија девојке удвојена је у великим терцама и тако уписана у означитељско поље целостепене лествице. На сцену ступа макро, с девојка бежи. Момак је прати, али му пут затвара (19) банда (*Allegro molto*, т. 1058–1093). Драмска сцена сусрета младића и банде испуњена је реским и сувим ударима дисонантне акордске вертикале, хроматским пасајима у паралелним великим терцама (мотив бега/борбе), силазним целостепеним лествицама у четвртинама (мотив мушкараца) и специфично ритмизованим осцилацијама великих секунди (мотив макроа). Након кратке борбе банда подиже младића не би ли га бацила на земљу и убила, али их девојка умоли за милост. Девојка обећава младићу да ће му се вратити ако је у том тренутку пусти и побегне. Њихов дует (*Andante*, т. 1094–1104), обузет немиром веберновске звучне слике, представља лирску интерполацију у драмској сцени која се

окончава тако што банда и проститутке раздвајају љубавнике и односе их са бине (*Allegro*, т. 1105–1133).

Пример 19, *Демон злата*, „Девојка моли за живот младића“

После кратког времена (20) младић поново долази на сцену (*Largo*, т. 1134–1147). Из куће излази девојка и прилази му праћена тихим, притајено напетим тремолима. Мотив заклетве љубави (т. 1148–1161), изведен из главе експресивних тема, поновљен је три пута у дубоком регистру оркестра.

Пример 20, *Демон злата*, „Заклетва љубави“

Приликом трећег понављања мотива заклетве љубави оркестар прави велики крешендо на чијем врхунцу се појављује макро, представљен силазним хроматским пасажом у паралелним великим терцама. Макро зове са свих страна чланове своје банде (т. 1163–1173). Банда (23) се сакупља и насрће на младића (*Allegro molto*, 1174–1270). Музичка карактеризација борбе посеже за ритмичком стурктуром лајт-мотива макроа у хроматизованом, секундно силазном фигурирању. Сукцесивно попуњена тремолирајућа текстура базирана на понављању шестотонског низа без полустепена временски конвергира са тренутком у којем банда одвлачи девојку, чије запомагање партитура детектује кроз појаву инверзне варијанте мотива у3-ч1-у3. Тензиони раст моторичног музичког тока разрешава момак, који успева да се отргне из руку банде и убије макроа. Чланови банде потом убијају њега, али пошто више нема газде, пуштају девојку и одлазе. У последњој сцени девојка се буди из несвести (*Andante*, т. 1270–1315). Ошамућена је и полако се присећа шта се догодило. Прелази преко бине и наилази на мртвог макроа. Окреће се од њега и тражи свог момка. Приметивши га, полагањим корацима му прилази и ставља његову главу у наручје. Музичка карактеризација девојчиног унутрашњег стања у завршној сцени поверена је импровизационој партији соло виолине. Последњу појаву девојчиног лајтмотива сустиже катарзична скрушеност пред младићевом жртвом, предочена ламентозним пулсирањем умањене терце и чисте приме у кларинетима.

Пример 21, *Демон злата*, „Девојка се буди из несвести“

Прва интерпретација наративног садржаја балета *Демон злата* долази из пера либретисте, редитеља и кореографа Ика Отрина.<sup>50</sup> „Прича о љубави двоје младих бића које раздваја трећа особа“, говори Отрин, „прастара је и обрађена већ много пута у разним литерарним, музичким или сценским делима“. Отрин наглашава како „наша жеља није била да створимо балетску илустрацију неког љубавног троугла“, већ да „анализирамо (...) зашто централна личност балета – млада девојка – доживљава такав животни пут. Њу, у ствари“, истиче аутор либрета, „не опчињава други мушкарац“, већ „његово обећање да ће живот с њим бити лепши, занимљивији, богатији“. Основни мотив балета Отрин налази у чежњи као таквој. Девојчина „чежња за неком новом лепотом“, објашњава, „у ствари је прастара човекова чежња за нечим новим, нечим бољим, нечим богатијим, лепшим, недостижним – укратко нечим другим. Због те жеље и чежње човек је стално незадовољан. Тражи нове путеве и напушта старе“. Драмску радњу балета Отрин потом тумачи у светлу дијалектичког односа између трајности/понављања и промене/разлике, условљених чежњом.

Девојчина љубав према младићу снажна је и она га напушта тек после дуже борбе са самом собом и својом чежњом, коју смо у балету симболизирали са златом. Али, као што смо рекли, ова човекова тежња је недостижна. У ствари је фатаморгана. Девојка то убрзо увиђа. Њено поверење у човека који је обећавао злато и богатство, убрзо је пољуљано. Циљ се губи и нестаје, а њена чежња, као и њено тело, добијају ударац за ударцем и ако се девојка буну и покушава силом да натера судбину да испуни њене снове. Реалност је груба, безобзирна и безосећајна. Девојка пролази кроз велика искушења и понижења, али упркос свему, у дубини њене душе ипак још остаје она светла човекова чежња. Само то сада није богатство, него сећање на љубав коју је одбацила. И када се појавила могућност да та љубав поново оживи, судбина се поиграла и разбила и тај сан. Девојка на крају остаје сама, али доживела је катарзу и пред њом се отварају нови путеви.

Аутентичном тумачењу о универзалном људском стању као покретачу унутрашње напетости главног лика могуће је супротставити анализу која акцентује контингентност савремених друштвених односа у позадини драмске радње. Девојка, момак и макро огуљују друштвене категорије/функције кроз своје конкретне личности. Неименовање главних ликова могуће је приписати универзалистичкој претензији текстуалног (мета)дискурса, али и социјалистичком уверењу о друштвеној условљености индивидуа. Катализатор драмске радње злато постаје симболичка константа чија је свевремена заводљивост укинута развојем догађаја, што указује на (марксистичку) веру у темељну промену света и суспензију аисторијских привида. Ако су проститутке и гангстери, с једне стране, само опскурне конкретизације традиционалних модела, с друге представљају нормализаторски учинак модерности и сведоче о флексибилнијем односу према социопатолошким феноменима који постају легитимни објекти стилизације и

---

<sup>50</sup> Отринов коментар објављен је у програмској књижици из 1965, у издању Српског народног позоришта.



тематизације. Чињеница да су проститутке музички репрезентоване фокстротом указује на савремену/модерну артикулацију древног „кризног жаришта“ на друштвеном телу. Драматрушки третман *Erlösung*-а (искупљења путем жртве) носи противречну феминоеманципаторску поруку која потврђује одређене родне есенције. Женски субјект је слаб, поводљив, романтичарски пасиван и препуштен неумитном току догађаја. Упркос томе, достојан је жртве. Без обзира на то да ли је утемељена у патријархалном витешком кодексу, самозабораву љубавног лудила или феминосензибилном социјалистичком модернизму, младићева жртва подрива традиционални поредак. Фалоцентрични свет доведен је у питање и антинатуралистичким моментом распада банде након макроовог убиства. Очекиваној репродукцији гангстерске дружине аутори балета претпоставили су „брисани простор“ девојчине катарзе, одредивши се за оптимистичку пројекцију, уместо за песимистички ламент. Младићева жртва инвестирана је у девојчину „другу природу“.

### 2.1.2 КИРКА

Балет *Кирка* (1967) није изведен у Српском народном позоришту, а постојећи написи о Бручију не говоре који театар је поставио ово дело. Није познато где се налази, нити како изгледа партитура. Документациони материјал није сачуван у Бручијевој архиви, осврти у штампи нису пронађени. Једини податак о балету *Кирка*, осим године настанка, среће се код Ђаковића који наводи да је либрето написао Димитрије Парлић на тему из хеленске књижевности. Могло би се рећи да нема доказа да је овај балет заиста компонован, постављен на сцену и критички оцењен, упркос томе што је у Бручијевој архиви пронађен аутограф либрета са оквирним музичким планом.

#### Кирка – балет у једном чину

Иреална музика, глас Кирке (електрични штимунг), у који се поступно уклапа хор заробљених мушкараца (пратња Одисеја). Завеса: На сцени мрак, осветљена је само глава жене (Кирка) са кристалним очима, које севају и осветљавају поједине мушкарце (који висе разапети на челичној мрежи). Сцена се осветљава и Кирка позива жене, које са својом игром пуном еротике још више муче обешене мушкарце (грактање). Игра се губи и појављује се Кирка (на сцени мрак а Кирка седи и изводи игру са огледалима) (1') Једним огледалом (сноп светла) ухвати лик мушкараца (Одисеј). Мушкарац жели да се отргне од заслепљујућег светла (игра 3', само удараљке). Мушкарац постепено застаје. Музика: Кирка силази у жељи да види биће које је ухватила. Врти се око мушкараца, гура га ногом и окреће, међутим, Одисеј који лежи притајен изненада ју зграби (акорд). Кирка се бесомучно отима, Одисеј је веже опасачем. Игра као у арили (она), као бесна кобила, скаче и покушава на сваки начин да се отме (1'). Ипак, у току игре она се концентрише и покушава да својим чарима освоји Одисеја (она је краљица тог чаробног света) у помоћ позива и друге жене (1'). Пошто Одисеј ипак не реагује, наставља да игра (*Pas de deux*) 5-6 минута музике разног темпа, којом се дочаравају различита расположења. На крају игре

Одисеј поклопи Кирку (музичка илустрација еротског заноса). После смирења Одисеј се одмиче од ње у жељи да ју напусти. Но Кирка, која осетивши ове сласти не жели да изгуби Одисеја, бори се да он на сваки начин остане код ње. Одисеј не попушта и тражи да ослободи заробљене другове. Она у нади да ће на тај начин успети да задржи Одисеја, пушта мушкарце. Но све узалуд, Одисеј жели да оде. Кирка, избеумљена од чежње и боли, баца се низ стену. Одисеј и другови одлазе.

У студији *Transformations of Circe* ауторка Џудит Јарнал (Judith Yarnall) Киркину „стамену моћ“ супроставља чињеници да је „сама Кирка, кроз наративне заокрете током векова, доживела знатно више преображаја од оних које је изазвала на Одисејевим сапутницима“, наглашавајући да се „различите верзије мита о Кирки могу посматрати као огледала (...) фантазија и претпоставки култура које их производе“ (Yarnall, 1994: 1-2).<sup>51</sup> Током историје мит о Кирки тумачен је као морализаторска прича о пијанству, алегорија о трансформацији разумног бића у звер, опомена против вештичарења, романтична илузија, архетип предаторске женске фигуре, итд. Парлићева и Бручијева *Кирка* представља једно од рецентнијих читања фрагмента Хомерове *Одисеје*, свесно или несвесно ослоњено на традицију започету „гностичким“ делом шпанског песника Лопе де Вега (Lope de Vega) *La Circe – con otras rimas y prosas* из раног 17. века (Мадрид, 1624), у којем Киркина љубав према Одисеју остаје неузвраћена.

У либерту за Бручијев балет однос између Кирке и Одисеја обележен је радикалном међузависношћу ероса и танатоса. Либретиста и композитор оценили су да краћој форми једночиног балета пристаје крајња интензификација драмског набоја, заснивајући своје дело на једној од главних претпоставки експресионистичке естетике. Драмска радња лишена је питореских мотива из Хомерове *Одисеје* и сведена на основне релације, а сценографија и музика варијантној реконструкцији мита допирносе савременим изражајним средствима („иреална музика“, „електрични штимунг“, „сноп светла“, „челична жица“). Одисејева лукавост – доминантни троп од Хомера наовамо – није проблематизована, али јесте сужена на једнодимензионалну стратегијску рационалност, карактеристичну за опстанак модерног човека у оквирима капиталистичке друштвене производње. Одисеј је ухваћен и настоји да се избави, што успева комбинацијом телесне принуде и емотивне уцене, препуштајући Кирку њеном трагичном завршетку. Киркин лик знатно је комплекснији и мутабилнији. Из надмоћне доспева у инфериорну позицију када је заробљава њен сопствени заробљеник. Краљица постаје робиња пролазећи кроз различите афективне и симболичке режиме телесног покрета – прво се отима, а потом покушава да заведе Одисеја. Игра завођења јој се освећује, јер постаје талац осећања према

---

<sup>51</sup> „What we know for certain – what Western literature attest to – is her remarkable staying power... These different versions of Circe's myth can be seen as mirrors, sometimes clouded, and sometimes clear, of the fantasies and assumptions of the cultures that produced them (...) Circe herself, in the twists and turns of her story through the centuries, has gone through far more metamorphoses than those she inflicted on Odysseus's companions.“

Одисеју. Обрт у којем Киркино опирање смењује љубавна очараност (након стилизованог сексуалног чина) разрешава унакрсно поробљавање и одређује Киркину судбину.

У недостатку ширих основа опрезно се закључује да митска позадина Бручијевог балета *Кирка* критикује фалоцентричну модерност, конотирајући „мушко“ и „женско“ понашање Одисеја и Кирке расплетом достојним античке трагедије. На питање које је Адорно отворио у вези са *Петрушком* Игора Стравинског – да ли композитор стаје „на страну“ угроженог субјекта, или равнодушно констатује његову пропаст – не може се одговорити без увида у партитуру, с тим што третман женских ликова у другим музичко-сценским делима Рудолфа Бручија сугерише да балет *Кирка* носи феминоеманципаторску поруку дијалектички увезану са потврдама родних премиса. Ако је у мит о Кирки пројектован родни зазор од доминантног женског субјекта, либрето за Бручијев балет ствар поставља обрнуто. Алтернативна друштвена стварност, какву обећава Кирка, подлегла је опасности од регресије на патријархалне односе моћи. Потентни женски субјект угрозио је фалоцентрични поредак, али је под њега ипак потпао. Из Киркиног „чаробног света“ Одисеј се није избавио као мушкарац, Грк, краљ или морнар. Лукавост га је учинила посебним, изузетним и *индивидуалним*. Игра међусобног поробљавања и Киркина жртва тако порађају модерни субјективитет под знаком отуђене стратегијске рационалности од које болују Бручијева и Парлићева савременост.

### 2.1.3 НОЋ НА ПРУЗИ

Балет у једном чину *Ноћ на прузи* (1970) осмислили су и реализовали, заједно са Рудолфом Бручијем, либретисти Милош Хацић и Борис Тонин, диригент Младен Јагушт, сценографи Мића Михајловић и Бошко Поповић, костимограф Стана Јатић. Тадашњи директор Балета СНП Тонин потписивао је и режију, кореографију и костимографију, а појавио се и у главној мушкој улози.<sup>52</sup> У години премијерног извођења балет *Ноћ на прузи* уврштен је и у програм Римског балетског студија. Наративни садржај балета укратко је описан у дневној штампи:

На дан венчања јунак балетске приче мора да оде у партизане. Гестапо, за одмазду, затвара у сеоску порту читаво село, а међу њима и несудожену невесту коју веша. У победи над непријатељем не учествује само јунак ове приче и његова несудожена невеста, који финалном тачком и отелотворују ову визију рата.

Критика је *Ноћ на прузи* најавила као „визију рата у балетским ципелицама“, додајући како ће „умирање и трагика, слободарска борба и хероика, време НОБ-а“ уместо кроз „познате симболе пушака и бајонета, масакра и крвопролића“, први пут бити

<sup>52</sup> Лица су играли: Јелица Прокић (*Мајка*), Добрила Новков и Борис Тонин / Никола Никић (*Младенци*), Нада Бицички, Мирјана Бошковић, Илинка Љубојев, Мира Девић, Марија Игњатовић, Мира Суботички, Биљана Максић, Софија Стојадиновић и мушки ансамбл. Премијерно извођење уприличено је 16. јуна 1970. Одирано је 20 пута, од чега 7 у Новом Саду, 13 на гостовању, пред 10.203 гледалаца.

„репрезентовано кроз суптилну балетску игру, линију, ритам и музику.“ (Радивојевић, *Политика експрес*, 12. III 1970) Ђаковић је из балета *Ноћ на прузи*, за који наводи да је „прво југословенско дело овог жанра инспирисано темом револуције“, ишчитао „приврженост идејама хуманости које су пратиле Бручија у стварању кантата“ (Ђаковић, 1992: 26) „Дајући своју савремену музичку визију бурних догађаја из II светског рата, Бручи је успео да у своме делу оствари уверљиви реализам (као одговарајућу стилску одредницу на задану тему) изражен модерним музички језиком“, закључује овај музиколог.

Музички језик балета ослања се на (1) кластерско звучно поље, (2) експресивну мелодију и (3) остинатни ритам као примарне елементе грађе, доведене у однос кроз контрастне одсеке. Кластерска звучна поља пласирана су у сукцесивно попуњене дванаесттонске плохе (статичне/тремолирајуће/глицандирајуће) организоване по моделу графичко-дијагоналног записа. Алеаторичко-микрополифоне ситуације, засноване на понављању ћелија често грађених од тонова умањеног тетрахорда, регулисане су трајањима текстурних блокова. Густина кластерског/микрополифоног поља варира од минималног секундног акорда, до вертикалне пројекције целостепене лествице и хроматског тотала. Мелодијски садржај остварен је у распону од експресионистичких фраза, ритмички диференцираних, прожетих великим интервалским скоковима и засићених динамичким контрастима, до смиренних линија карактерисаних поступним кретањем, уским амбитусом и конзистентном динамиком. Ритмичка компонента преовлађује у сучељавањима вертикалних и хоризонталних репетитивних структура са различито артикулисаним фактурним допунама. Неокласичну стилску интерполацију доноси скерцозни *Allegro* (3. т. у [17]–[20]), који садржи елементе барокне концертантности.

Пример 22, *Ноћ на прузи*, целостепена кластерска плоха у првим виолинама (6. т. у [30] – 6. т. у [31] ) и микрополифона текстура на бази умањеног тетрахорда у другим виолинама (1. т у [C] – 6. т [C]).

The image shows the first violin part of Example 22. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a cluster of notes in the upper register, with some notes marked with a 'b' (basso) and a 'p' (piano). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The image shows the second violin part of Example 22. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a micropolyphonic texture based on a reduced tetrahord. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, with dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'simile liberamente'.

Пример 23, *Ноћ на прузи*, експресивна мелодија, 8. т. у [59] – 4. т. у [61]

Пример 24, *Ноћ на прузи*, хармонско-ритмички остинато (хрома. тотал), 8. у [59] – 4. у [61]

Питање о драматуршкој функционализацији новозвуковне грађе остаје отворено због немогућности да се прецизно реконструише однос између наративног и музичког дискурса балета *Ноћ на прузи*.<sup>53</sup> Претпоставка да су кластерска звучна поља и осамостаљане/праћене мелодије „населиле“ функције драмског речитатива и лирског ариоза, а да су изразито ритмични делови музичког тока тензиони катализатори драмске радње, оправдана је у светлу Бручијеве традиционалистичко-модернистичке амбиваленције. У програмској белешци коју је објавило Српско народно позориште наративни садржај балета сведен је на основни заплет и увезан са естетичким, поетички и стилистичким смерницама релевантним за ауторе.

Тријумфални свет класичног балета и већ увелико дефинисаног начина и мишљења у игри, остаће за дуга времена као незаобилазан капитал балетској

<sup>53</sup> Радна верзија либрета није пронађена у Бручијевој личној архиви, као што је то био случај са либретом за балет *Демон злата*. Штавише, партитура балета *Ноћ на прузи* нестала је из нототеке Српског народног позоришта, због чега је аналитички увид у музички језик овог дела остварен путем симултаног прегледа парцијалних штимова. Потенцијалне непрецизности и недоречености музичке анализе условљене су, дакле, отежаним приступом музичком делу.

уметности. Но, као и у свему другоме живот не трпи занемаривање многих израза његовог развитка и захтева увек ново своје и аутентично. Балет Српског народног позоришта под вођством кореографа Бориса Тонина, чини овај пут један од најизразитијих поступака којима се његове идеје, његова тражења и његове стваралачке визије окрећу пуном природом нашем свету скоре прошлости и уједно тражи везу са нашом судбином и нашом будућношћу. Стога је наш театар, нашавши одличног саговорника у веома успешној сарадњи у композитору Рудолфу Бручију, уверен да се окренуо правој ствари. Није на нама да говоримо о резултатима, њега ће публика видети, али са задовољством саопштавамо своје опредељење. Овај наш први покушај служи таквој вери и таквој естетској оријентацији. Ово је већ трећи балет, постављен у нашем Позоришту, на музику Бручија, а већ други у току ове сезоне. Потакнут потресним садржајем, Бручи је свој најновији балет написао у веома кратком року, у једном стваралачком замаху, отишавши још један корак даље у радикализацији композиционо-техничких поступака. У том смислу, дефинитивно се одваја од традиционалистичког схватања музике и даје дело сасвим новог звука, прикључујући се стремљењима композитора музичке авангарде. Инспириран догађајима из најзначајније инспирације у слободарској историји нашег народа, овај балет извире из једне интимне историје чија су многострука понављања у ратним данима крвави декор једног великог прегнућа надахнутог за многе будуће генерације и најдаља времена. То је историја која се креће око једне свадбе међу партизанским светом, у партизанско доба са ореолом партизанског тријумфа. Дакле, то је свадба и ужасна одмазда и народ повешан у ноћи стравично на телефонске стубове покрај праве сремске железничке пруге. Хтели смо као што је и било да жртве не буду узалудне, да буду подстицај и надахнуће, да доведу до идеалног спајања, да сване дан када се циљеви и снови претворе у стварност.

„Потресни садржај“ из „наше скоре прошлости“ као залог везе „са нашом судбином и нашом будућношћу“, у којој треба да дође до „идеалног спајања“ и претварања „снова у стварност“, препознатљиви су елементи социјалистичког реализма и његових оптималних пројекција. Са друге стране, „одвајање од традиционалистичког схватања музике“, „стремљење музичкој авангарди“ и „интимна историја“ сугеришу да се модернистичка субјективност уписала у соцреалистичку естетичку раван. Попут Бручијевих кантата насталих током седме деценије, балет *Ноћ на прузи* представља хибридную синтезу доминантних наратива у оквиру које „толерантно“ сапостојање реализма и модернизма функционише као извор посебности и легитимације југословенске послератне уметности, али и иманентна критика југословенског друштва, односно савремене техничке цивилизације као такве.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Говорећи о балету *Ноћ на прузи* Бручи је истакао: „Мене данас све мање занима тај продор у свемирска просторства. Занима ме само хумани аспект таквих подухвата, уколико тако нешто постоји. У средишту је човек и његова борба за слободни живот. У данашњој уметности, међутим, доминантан је кафкијански мотив

#### 2.1.4 КАТАРИНА ИЗМАИЛОВА '77

*Катарина Измаилова* (1977) последње је Бручијево остварење на жанровском подручју балета. Либрето је сачинио Димитрије Парлић по новели Николаја Љескова *Леди Магбет мценског округа*, вибрантном књижевном делу<sup>55</sup> које је добило музичко-сценку (Дмитриј Шостакович) и филмску (Анджеј Вајда) транспозицију у совјетском културном простору. Режију и кореографију потписао је такође Димитрије Парлић, сценографију Петар Пашић, костим Божана Јовановић.<sup>56</sup> Премијерно извођење одиграло се у Народном позоришту у Београду 27. новембра. 1977. под диригентском палицом Душана Миладиновића. Ансамбл Балета Народног позоришта гостовао је са *Катарином Измајловом* на Дубровачким летњим играма 12. јула 1980. У критици објављеној у дневном листу *Борба* Милица Дарић-Зајчев оценила је да Бручијев балет „зрелошћу својих компоненти, завидним нивоом извођења, обећава не само трајније присуство у нашим балетским ансамблима, већ указује на пут којим се може неговати овај вид сценског изражавања“.<sup>57</sup> Таковић је, „познавајући основну вредност понуђеног литерарног предлошка“, истакао да „није тешко разумети зашто су се уметници Бручи и Парлић одлучили да музичко-кореографским језиком испричају тужну причу о Катарини Измаиловој. Историја њених 'страсти и злочина' сва кипти од неукротиве узвитлане драматике, коју носе јасно и упечатљиво

---

алијенације. Има доста разлога за то. Ипак, у данашњем светском метежу, ја мислим да се треба борити за уметност која ће носити хуману ноту и која ће бити разумљива“ (Бручи, *Борба*, 7. V 1970)

<sup>55</sup> Приповетка је први пут објављена 1865. у чаопису *Епоха*. Љесков је замислио да она буде прва у низу приповедака посвећених руској жени.

<sup>56</sup> Лица су играли Вишња Обрадовић (Катарина), Радомир Вучић (Сергеј), Боривоје Младеновић (Свекар), Јован Деспотовић (Супруг), Зорица Симић (Нећак), Љиљана Шарановић (Соња, робијашница), Соња Вукићавић (Аксинија, слушкиња), женски и мушки ансамбл (раднице и радници на имању, кажњеници).

<sup>57</sup> Критичарка наставља у следећем тону: „Користећи своја досадашња искуства у компоновању балетских дела Рудолф Бручи је са сигуршношћу истинског мајстора у 'Катарини Измаиловој 77' јасно и разветно износио своје музичке мисли, прецизне и снажне у својој елементарној ритмичности, а рафиниране у третирању оркестарских боја. Димитрије Парлић, кореограф, режисер и либретиста, је прихватио понуђени изазов да савременим балетским језиком исприча сурову причу о злочину и страдањима Катарине Измаилове, и у томе је успео. Његов либрето је приповест из Мценског округа ослободио локалних детаља, те је усмерио радњу на низ играчких целина, стварних догађаја и халуцинација главне јунакиње, које је спретно повезао кореографском мишљу, која је користила богатство играчког изражавања у савременом позоришту. Иако би, по нашем мишљењу, целокупну игру у овом балету требало ослободити неокласичних форми и допустити да се она одвија кроз слободније организоване играчке композиције савременијег плесног значења. Парлићу се мора одати признање да је управо у тренуцима врхунца играчке драме имао несвакидашње надаћу, те је поставка терцета Катарина – Сергеј – Соња имала не само снажно изражену психолошку основу, већ и смелост и вештину, која је извођачима давала посебне импулсе, тако да ће се они због своје искрене импресивности памтити. (...) Сценски оквир, једноставних линија и тамних боја дао је сликар Петар Пашић, стварајући атмосферу безнађа и сивила у којој се догађа играчка драма и то на два нивоа позорнице: једно који је значајно интимни свет главне јунакиње и другом, који је био поприште сукоба, злочина и страсти. Костимограф Божана Јовановић се одлучила на само неколико боја – маслинастозелену, светло-смеђу и белу – које зналачки комбиновала у костимима који, изузев 'кокошњика' у сценама сеоског насеља, нису наметљиво асоцијали на руски фолклор, што је такође допринело да 'Измаилова 77' добије универзалнија театарска обележја. Диригент Душан Миладиновић је знао да одушеви оркестарски ансамбл за партитуру Бручија, те је под његовом палицом ово музичко дело добило свој пуни смисао, не само као подстрек, већ као равноправни и драгоцен судионик збивања на сцени.“

извајани ликови (...)“.<sup>58</sup> Новосадски музиколог наводи и да су се у композиторовом последњем балету „осведочиле обе типичне линије Бручијевог стваралаштва: композиционо-техничка и она идејна. Поред већ познатог владања оркестром који је умногоме допринео 'сценичности' саме музике, Бручи је, у складу са осталим делима из овог стваралачког периода, употребио експресиван музички језик. Он је у себи повремено садржавао и елементе алеаторике, само као појачање израза организованог звука, а никако као елемент помодне екстравагантности“ (Ђаковић, 31)

Елементи Бручијевог радикално модернистичког музичког језика различито су употребљени у балетима *Ноћ на прузи* и *Катарина Измаилова*.<sup>59</sup> Док прво дело аналитички раздваја основне параметаре израза/новозвуковне грађе, друго, синтетички спаја кластерске плохе, огољени ритам и експресивну/експресионистичку мелодију у драмски, лирски, скерцозни и жалобни стилски комплекс, премда Ђаковић издваја „елемент ритма“ који је „по потреби снажан, језгровит, чак и остинантан, као праформула, праструктура, неумитан, али сасвим аморфан, разуђен, у служби боје и динамике“ (исто). Текстурна мрежа од пунктуалних, хетероритмичних и репетитивних ћелија у ударалкама свакако представља атракциону константу и главну стилску црту еволутивног музичког тока балета *Катарина Измаилова*. Микрополифоне текстуре ређе се јављају, али је

---

<sup>58</sup> Катарина Љвовна Измаилова била је девојка сиромашног порекла којој је удајом у богату трговачку кућу досуђен једноличан и монотон живот. Њена досада била је „она иста руска досада, досада трговачког дома, која, како су говорили, нагони човека да се с радошћу чак и обеси“ (Љесков, 1961: 7). Муж Зиновјј Борисич се није освргао на Катарину, бивајући стално одсутан. Његово одсуство Катарини, међутим, није тешко падало, јер „срце је није никад нарочито привлачило к њему, а без њега је имала бар једног господара мање“ (исто). Једном приликом Катарина је у својој самоћи шетала имањем и срела групу радника у веселом расположењу. Најокретнији међу њима, Сергеј, привукао је њену пажњу. Слушкиња Аксиња упозорила је Катарину да је Сергеј „несталан, подлац, најнесталнији међу свим несталним“ (исто: 9). Сергеј касније долази Катарини под изговором да и њега мучи досада, заправо у намери да је искуша. Она му се одупире накратко, али се потом подаје његовој жељи. Свекар Борис Тимофејич примећује Сергејево искрадање из Катарининих одаја и одлучује да га казни са петсто удараца бичем, али и да не срамоти своју кућу док му је син на путу. Катарини запрећује да ће је испребијати као мачку, а Сергеја отпрати у затвор. Катарина исто вече трује свекра кашом од гљива. Муж није на време сазнао за очеву смрт зато што му се „случајно пружила прилика да купи јевтину шуму“ (исто, 15). Катарина и Сергеј проживљавају љубавну идилу у кући, која је за кратко време постала срећно место. Катарину, међутим, мучи подозрење да Сергеј није стварно туговао за њом пре него што су се спојили. Прети му да се са њим „жива неће растати“ ако је „изневери и замени којом било“. Опседа је визија сивог мачка „са брковима као у порезника“, којем су „попуцала црева“ и „исцуреле очи“. Ускоро кришом долази муж, који, чувши за Катаринино неверство, намерава да је ухвати на делу. Катарина одлучује да му се супротстави и убија га ливеним свећњаком након краће борбе. Нико у кући није приметио мужев долазак, па су Катарина и Сергеј поново имали период мира испред себе. Катарина је затруднела и добила одрешене руке да управљају имањем. Међутим, долазак Катарининог нећака Фјодора, чијим је капиталом трговао свекар Борис Тимофејич и који је полагао право на део наследства, квари Сергејеву и Катарину срећу. Дете се разбојева, Катарина га прво негује, а потом јој на памет пада страшна идеја. Она и Сергеј гуше дете јастуком, али је њихово недело примећено из цркве у којој су окупљени људи баш говорили о чудним приликама у трговачкој кући. Руља проваљује и одводи Катарину и Сергеја. На путу за Сибир Катарина подмићује стражаре како би добила прилику да буде поред свог љубљеног, који, међутим, почиње да се удаљава. На превару од ње добија вунене чарапе које поклања својој новој љубавници Соњи. Сергеј и Соња се ругају Катарини, показујући своје подло и бескрупулозно лице. Сачекавши прилику, Катарина гура Соњу с чамца у Волгу, а потом и сама скаче у амбис.

<sup>59</sup> Партитура балета није потпуна, недостају одређени делови, због чега аналитички увид не може да претендује на потпуност и довршеност.



структурна и драматуршка функционализација кластерских плоха разноврснија. Сукцесивно попуњене кластерске плохе, организоване по моделу графичко-дијагоналног записа, добијају различите артикулационе, динамичке и регистарске индексације у функцији прецизне музичке карактеризације драмске радње. Економично (про)извођење целина из сведених јединица грађе као да, у својој доследности, рекреира необарокну логику афективног јединства сцене/нумере. Конкретнији необарокни означитељи уведени су кроз моторичну концертантност и полифоне елементе попут канонске имитације, фуге, флоридусне хетерофоније и контрапунктског сучељавања експресивних линија. Особеностима последњег Бручијевог балета треба придружити и постмодерни поступак – цитат оргуљске токате Јохана Себастијана Баха (Токата и фуга у де-молу BWV 565) у потресној сцени убиства детета, односно увођење хора као ламентозне боје у завршне сцене/чин балета, што, према Ђаковићу, „долази као логична последица бројних Бручијевих вокално-инструменталних остварења и 'припрема' његову далеко значајнију функцију у два операма, *Оковани Прометеј* и *Гилгамеш*.“ (Исто, 39)

Рукописна партитура из 1977. даје унеколико другачију слику о балету од програмске књижице са Дубровачких летњих игара из 1980, односно дипломског рада Богдана Ђаковића из 1992. Извршене корекције тичу се наслова и броја чинова. У партитури, као и најави/критици из дневне штампе, балет је ословљен као *Катарина Измаилова '77*, док се у каснијим писаним освртима „'77“ губи из наслова. Дело, према партитури, садржи три чина диференцирана драматуршким и композиционо-техничким средствима, док програмска књижица из 1980. и Ђаковићев текст говоре о два чина са сценама:

(Први чин): Досада. Визија девојаштва. Опроштај са супругом. Веселје радника. Први сусрет Катарине и Сергеја. Долазак свекра. Љубавна игра I. Визија II. Кажњавање Сергеја. Сукоб Катарине и свекра (свекрова смрт).

(Други чин): Велика љубавна сцена (Катарина и Сергеј). Визија III (мртви свекра). Долазак мужа и његова смрт. Претпразничко вече. Смрт дјечака насљедника. Прогонство у Сибир. Сергејева невјера. Освета (смрт супарнице). Самоубиство.

- први чин -

Уводни *Andante* (т. 1–26) комбинује репетитивне ритмичке ћелије у ударалкама и сукцесивно попуњену дванаесттонску кластерску плоху. Ударалке са неодређеном висином звука и ксилофон развијају хетероритмичку и пунктуалистичку текстуру мрежу док глосандирајући покрети у гудачким инструментима образују вертикалу широког регистарског распона, кластерски густу у горњој, растреситију у доњој октави. У партитури недостају странице 3–8 (тактови 30–70) са музиком која прати сцене *Досада* и *Визија девојаштва*. Од 70. до 102. такта доминирају микрополифонијски артикулисани пасажии од скретничних фигура ослоњених на упоришне тонове целостепене лествице.

Енергија сакупљена пасажном акумулацијом звука у гудачким инструментима ослобађа се у триолски ритмизованој акордској вертикали (дисонантној, али некластерској) и кратким мелодијским фрагментима испуњеним сложеним ритмичким групама и великим интервалским скоковима. У сцени *Опроштај са супругом* (4. у [10] – 7. у [12]) триолско пулсирање регистарски удаљених кластера/интервала премештено је у деоницу клавира, над којом виолине глисандним покретима спуштају тремолирајућу кластерску плоху по тоновима прекомерног квинтакорда ( $a^3$ - $eф^3$ - $дес^2$ - $a^1$ ), најављујући лајтмотив мужа у тромбонима.

Пример 25, *Катарина Измаилова*, т. 11–17

Пример 26, *Кат. Изм.*, лајтмотив мужа

Призор *Веселје радника* састоји се из три нумере означене као игре. *Игра 1* ( $\downarrow$  = сса 100, 8. у [12]–[16]) супротставља метричку и аметричку структуру музичког тока. Фигурирани успон шеснаестинских триола по тоновима хибридне лествице добијене од умањеног и прекомерног тетраchorда, спојених целостепеном,<sup>60</sup> или полустепеном<sup>61</sup> синафом води у полиритмичку, аметричку алеаторику тонских група, карактеристичну за музички језик Лутославског.

Пример 27, *Катарина Измаилова*, „Игра 1“, парт. озн. [13]

<sup>60</sup> (е – еф – ге – ас – бе – це – де – е)

<sup>61</sup> (еф – ге – ас – а – бе – це – де – е)

Насупрот варијантним испољавањима огољеног ритма у претходној нумери, *Игра 2* афирмише мелодију и ритам сједињене у мотивско-тематске партикуле. Микроформална физиономија музичке грађе добија неокласично/необарокно стилско одређење у виду концертантно-моторичног третмана мотивских ћелија. Скерцозна музичка фраза лишена је неокласичне вертикалне потпоре у оквиру линеарне фактуре чији латентно атонални хармонски контекст произлази из учесталих експонирања прекомерне кварте и целостепене лествице, као и ритмичке варијације квартног мотива. У партитури потом недостају странице 38-46 са *Руском игром*.

Пример 28, *Катарина Измаилова*, „Игра 2“, парт. озн. [16]

*Сергеј и Катарина* (♩ = сса 168, т. [29] – 3. у [33]) срећу се док се ритмично скандирање вертикале измеђује са глисандним мелодијским помацима и отискује од сукцесивно попуњене плохе са квинтно-квартном реперкусијом гласова. Равномерној пулсацији остинатне фигуре у клавиру контрапунктирју хетероритмичне линије осталих перкусија припремајући фигурирани успон по тоновима целостепене лествице као реминисценцију на материјал из претходних сцена. *Интерлудио* (5. у [39] – [44]) доноси тремолурајућу кластерску плоху у високом регистру првих и других виолина која облаже „злокобне“ ударе сувих кластера у контраоктави клавира и сведене мелодијске фрагменте у флаутама, кларинету и фаготу. Моменат у којем је *Катарина сама у соби* (*Senza tempo, improvvisando*, [44] – [46]) представља одмориште од великог оркестарског звука и удараљки, односно прилику за соло каденцу кларинета чију линију, усмерену ка интонативном фиксирању иницијалиса и постепеном освајању ритмичке покретљивости, подржавају/осветљавају мелодијски фрагменти виолина, бас кларинета и обое. *Tamburo legno* са мотивом куцања ремети импровизациону деоницу кларинета – *Сергеј куца на прозор*. Наступа одсек у темпу *Allegro appassionato* ([47] – [48]) у којем *Сергеј поклана Катарину*, након чега се развија љубавна игра у темпу *Adagio* (5. у [49] – [55]) кроз лирски став на бази полихромне дистрибуције експресивне мелодије са полифоним уодношавањем фактурног окружења.

Пример 29, *Катарина Измаилова*, „Катарина сама у соби“, парт. озн [44]

Пример 30, *Катарина Измаилова*, „Сергеј поклапа Катарину“, 6. у [49] – 2. у [50]

Тremoлирајући успон виола по тоновима полуумањеног септакорда<sup>62</sup> оглашава тренутак када *Свекар примећује Сергеја* ([56] – [58]). *Катарина смишља тровање свекра* ([59] – 8. у [61]) на фону сукцесивно попуњене кластерске плохе колористички упосебљене *sul ponticelo* начином свирања у гудачким инструментима, док *агонију свекра* (*Senza tempo, improvisando*, сса 25") музички карактерише глисандирајућа плоха дефинисана *legno batuto* артикулацијом. Сама *смрт* потцртана је хроматским тоталом у пијанисиму, док је погребна поворка жанровски оправдана *Посмртним маршем* ([62] – 5. у [65]) и равномерном четвртинском пулсацијом.

Пример 31, „Свекар примећује Сергеја“

Пример 32, „Катарина смишља тровање свекра“

- други чин -

Почетак другог чина обележава *Велика љубавна сцена Катарине и Сергеја* (*Adagio*, т. 1 – 4. у [7]). „Ариозни речитатив“ у дрвеним дувачким инструментима, колористички артикулисан полихромном дистрибуцијом мелодије, прераста у полифону игру флоридних линија на позадини кластерске плохе у виолама. Мигрирањем из једне у другу инструменталну боју мелодијски „диригентски глас“ поприма техничка обележја појединих инструмената, због чега је певнији и мирнији у фаготу и виолончелу, а покретљивији и каприциознији у флаутама и кларинету. Сцену у којој се Катарини привиђа Свекар у лику Мачка (*Molto Adagio*, [8]–[13]) обележава „инфлаторно-дефлаторна“ кластерска плоха. Унисоно се „шири“ спорим глисандним покретима навише и наниже од иницијалног тона и прати драмску тензију растом густине и регистарског

<sup>62</sup> Сличан ефекат Бручи је користио у кантати *Очи Сутјеске* и неким оркестарским делима.

опсега. Након контракције на унисони иницијалис долази до октавног скока и стабилизације плохе као подлоге од које се отискује узлазна пројекција целостепене лествице по моделу графичко-дијагоналног записа у виолинама.

Пример 33, *Катарина Измаилова*, „Катарина и Свекар (кошмар)“, 4. у [8] – 11. у [8]

Molto Adagio

The musical score for Example 33 consists of five staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, and the bottom two are for Cellos I and II. The time signature is 4/4. The tempo is 'Molto Adagio'. The dynamic marking is 'ppp'. The score includes glissando markings and a dynamic marking of 'ppp'.

*Убиство мужа* ([13] – 4. у [18]) музички описују нестабилна кластерска плоха<sup>63</sup> и експресионистичка деформација пунктуалних фрагмената, репрезентована проширеним техникама свирања и гротескним изобличењем звука хорне (наизменичним отварањем и затварањем корпуса праћено осциловањем између динамичких екстрема), флауте (*frulando*) и трубе (*wawa*). Промена темпа и прелазак са временске нотације на равномерну ритмизацију музичког времена ( $\downarrow = 60$ ) прати осцилаторне фигуре у триолским шеснаестинама, какве су илустровале сцене борбе још у балету *Демон злата*. У овом случају реч је о борби између Катарине и Сергеја, с једне, односно мужа, с друге стране. Ударен ливеним свећњаком у главу муж кркла у локви крви, што музика констатује фрагментаризованим музичким током у одсеку ( $\downarrow = 45$ , [22] – 6. у [24]) који доноси тамне боје и дубоки регистар оркестра. Жанр сцена *Свадбе* ( $\downarrow = 104$ , 7. у [24] – 4. у [30]) заснована је на тротактном језгру фанфарног карактера развијаном на драматуршкој оси хомофонија – полифонија. Хомофони став варира између унисона целог оркестра и унутрашње полифонизације путем вертикалне секундне суперпозиције тротактног мотива, која резултира кластерском „хармонизацијом“, док је полифонија остварена канонским имитацијама. Употребу полифоније у сцени *Свадбе* Ђаковић не схвата као „беживотну оазу академизма, већ облик музичког излагања у коме се изабрана супстанца (овде, схватамо – и најдраматичније!) приказује“. (Ђаковић, 1992: 39)

Пример 34, *Катарина Измаилова*, „Свадба“, 8. у [24] – 10. у [24]

$\downarrow = \text{cca } 104$

The musical score for Example 34 is for a Trumpet (Tr.) in 3/2 time. The tempo is marked as  $\downarrow = \text{cca } 104$ . The dynamic marking is 'ff'. The score shows a series of notes with a glissando marking.

<sup>63</sup> Силазно скупесивно попуњавање уз флажолетну и *s.p.* артикулацију, статични, потом глисандирајући хроматски тотал

Сцена *Претпразничке вечери* (*Allegro molto*, 5. у [30] – [35]) изграђена је варирањем карактеристичне ритмичке фигуре од четири исте ритмичке вредности, у оквиру које се четврта разликује по висини и/или артикулацији, и сувих удара дисонантне вертикале размештених на различите добе такта. Полимужична сцена *Смрт дечака наследника* ([36] – [38]) доноси цитат Бахове оргуљске *Токате* у де-молу. Фактурну потку даје флажолетна статична плоха у високим гудачким инструментима која тензију прати/регулише порастом густине, док музичко-семантичку илустрацију дечакове смрти остварују посмртна звона.

Пример 35, *Катарина Измаилова*, „Смрт дечака“/цитат Ј. С. Баха, парт. озн. [36]

Последње подизање завесе отвара *Interludium* (*Senza misura*, [38]–[52]) са сукцесивно попуњеном глисандирајућом кластерском плохом у ниском регистру (контрабасима и виолончелима) и тамном тембралном спектру. Поред ознаке за темпо сцене *Прогонства у Сибир* (*Largo*, [52]–[57]) у загради стоји ознака за технику компоновања – fuga – која се односи на полифони слог у групи удараљки са одређеном и неодређеном висином звука. Комплементарни фактурни слој поверен је нетрадиционално третираном хорском ансамблу у функцији жалобне боје. Хор, дакле, није носилац текста. С почетка је диференциран на мелизматско певање самогласника и ритмично изговарање сугласника „м“, „н“, „д“, „т“, „с“. *Сергејева невера* ([58] – [64]) доноси крикове соло сопрана и соло тенора, кластерску плоху у мушким гласовима, те нарицање у виду четврттонског вибрата. Ламентозни врхунац наступа са ефектима тапана и хетерофоније карактеристичним за завршни став *Треће симфоније*, с тим што треба истаћи да снага флоридне хетерофоније у четири хорска гласа, обоама и ниским гудачким инструментима превазилази жалобну експресију три обоа у *Трећој симфонији*. Сцену закључује

аритмично изговарање речи без смисла. *Освету (смрт супарнице) и самоубиство (Molto Adagio, [64] – крај)* обележавају три томтома на сцени који „фазним помаком“ својих половинских откуцаја реализују четвртински пулс. Завршној тензији доприноси вертикално синхронизована алеаторичко-микрополифона текстура у гудачким инструментима. Смрт Соње, попут раније смрти мужа, означена је тремолирајућим успињањем кластера по тоновима полуумњеног септакорда. Катаринино бацање са чамца у Волгу прати крешендирајући унисоно целог оркестра, проширен до мале секунде на динамичком врхунцу и суспендован замирућим кластерима у субконтра октави клавира.

Пример 36, *Кат. Изм.*, „Сергејева невера“/флоридна хетерофонија, 3. у [60] – 9. у [60]

Quasi senza tempo, improvvisando ♩ = 50

The musical score is for a section titled "Quasi senza tempo, improvvisando ♩ = 50". It features eight staves: Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Saxophone (S.), Trumpet (T.), Trombone (B.), Violin (Vla.), Viola (Vc.), and Contrabass (Cb.). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *pp* and *pp sempre*. There are also some markings like 'a' and 's' on the staves.

Шекспировска прича о Катарини Измаиловој покретачке мотиве налази у руској друштвеној стварности 19. века. „Љесков своју јунакињу“, сматра Роман Шовари, „не оптужује нити је оправдава, него је (...) сматра 'жртвом друштвене покварености и властите непромишљености'. Језовита драматичност његове приповијетке не састоји се у 'необуздатим страстима' или, како су гдјекада држали, у слободном одушку 'немилосрдних природних сила', него у сатиричном приказивању свакидашњег живота трговачког сталеза, тога 'тамног царства', које награђује склоности и тежње у карактеру својих жртава, те их потчињава својим вучјим законима.“ (Šovary, 1950: 82) Милосав Бабовић истиче да је „Љескову (...) било потребно да оспори (...) мишљење једног дела руске интелигенције и докаже да су животни сукоби у неплемићкој средини често прожети драматиком шекспировске снаге“ (Бабовић, 1969: 90). Књижевна дела су урођена у време и место свог настанка, при чему приповетка *Леди Магбет мценског округа* имагинарне релације са друштвеним контекстом не гради под велом аисторијског

привида. Међутим, програмска белешка о балету *Катарина Измаилова* Рудолфа Бручија и Димитрија Парлића сведочи о деисторизованом читању сатиричног штива.

Ликови, карактери и ситуације развијају се и откривају као да се то догађало било када и било гдје, а истовремено као да је све то – сада, у овом тренутку. Катарина од преступнице постаје жртвом, трагичним ликом који губи животну оријентацију и покушава да на насиље одговори насиљем. Починивши злочин, Катарина не налази срећу – муче је грижња савјести, пати од халуцинација. Рушилачке снаге које је разарају огромне су, насупротив Катариној и њеној чежњи за срећом и љубављу. Сваки лик у балету је жив човјек – и мужеван, лажљив Сергеј, и сурови свекар и плашљиви слабић Катариној супруг.

Сагласно поетичким интенцијама аутора, најава у дневном листу *Политика* акценатује ослобађање од „сувишних локалних боја и детаља“ које оставља „Катариној Измаиловој“ њено руско порекло само у далеком наговештају, дајући јој уопштенији, свевременији смисао“ (Р. С, *Политика*, 27. XI 1977). Ђаковић подвлачи да „дело (...) осликава главну јунакињу као жену пренету у неко време које би могло да буде и садашње, и прошло, и будуће. На тај начин дошло се до изванредног, деликатног а јасног уопштавања у идејном, симболичком смислу. (...) Проблем човекове судбине, дат кроз одређена конкретна трагична збивања, као суштина уметничког трагања, избија у први план.“ (Ђаковић: 1992: 39) Синтетички оквир у којем необарокне, романтичарске и постмодерне дигресије преиспитују/потврђују експресионистичко стилско језгро реализован је као музичка платформа за деисторизацију/универзализацију приче о Катариној Измаиловој. Наличје универзалистичког конотирања у балету јесте, међутим, партикуларна манифестација Бручиног „агоналног духа“.<sup>64</sup> Потреба да се призивају/изазивају и на музички начин мисле значајне фигуре из „галерије великана“ музичке историје била је и остала стилска константа Бручијевог стваралаштва. Упркос томе што званично није посвећен Димитрију Шостаковичу, балет *Катарина Измаилова* представља својеврстан омаж великом совјетском композитору и Бручијевом личном познанику.<sup>65</sup> Трагично страдање главног женског лика, над којим партитура исказује ламентозну емпатију у завршним сценама, подређено је споменарној монументализацији Шостаковича као „неуралгичне тачке“ музике 20. века, дијалектички перпетуиране у совјетофилским/совјетофобним друштвеним приликама социјалистичке Југославије.

---

<sup>64</sup> Бручијев „агонални дух“ препознао је Душан Плавша у вези са *Метаморфозама Бе-А-Це-Ха*.

<sup>65</sup> Шостакович је преминуо 1975. године, непосредно пре него што је Бручи започео рад на балету.



### 2.1.5 ОКОВАНИ ПРОМЕТЕЈ

Оперу *Оковани Прометеј или о неуништивости људске наде* (1982) наручило је Хрватско народно казалиште у Осијеку. Премијера прве Бручијеве опере одиграла се 19. априла 1982. на смотри домаћих камерних опера и балета *Annale '82. Оковани Прометеј* отворио је тринаести осијечки фестивал југословенског музичко-сценског стваралаштва, који је, према мишљењу критике, у целини био краћи и слабији од својих претходних издања. Жири састављен од музичких и балетских критичара доделио је само две од десет могућих награда, и то баш Бручијевој опери за најбољу представу и Дејану Миладиновићу за њену режију. У чланку ласкавог наслова „Најбољи Прометеј“ критичарка *Политке* Мира Суић Виторовић истакла је „модерни сценски израз“, „савремени тоналитет“ музике која „не занемарује веома важну улогу хора у грчкој трагедији“, „интересантне и дискретне покрете“ балетских играча који „разбијају статичност“, те „поткрепљеност“ певаног или изговореног текста „својеврсним симболима“ (Суић Виторовић. 5. V 1982). *Оковани Прометеј* компонован је на либрето Душана Миладиновића, који је састављен од Есхилових стихова у преводу Милоша Ђурића. Главни лик Прометеја играо је глумац Ненад Инђић. Драмску улогу Ије тумачила је Дубравка Црнојевић, певачку сопран Олга Вулић, док је деоница Власти била поверена Маји Лукас. Награђена опера требало је да се нађе и на репертоару Српског народног позоришта, али је Бручи „своје дело сам повукао, колико се могло сазнати, због постојећих отпора у кући“ (Гвоздановић, *Дневник*, 13. V 1983).<sup>66</sup>

У нацрту програмске белешке, пронађеном у композиторовој архиви, *Оковани Прометеј или о неуништивости људске наде* жанровски је дефинисан као музичко-сценска фантазија чија

партитура редуцирана на седам дувачких инструмената и ударалке – опора и хладна – настоји да крајње рационалним музичким средствима изрази сву дијалектику трагичног, невероватне патње, мржњу, живот. Ликови у музичко-сценској фантазији *Оковани Прометеј* су Есхилови. Но, уместо Океана дијалог са Прометејом (драмски глумац) води хор подељен на групе Силних, Верних, Скептика. У улози Ије истовремено се појављују два лица: глумица и певачица.

<sup>66</sup> Своје виђење околности под којим је дошло до повлачења *Прометеја* са репертоара СНП аутор даје у чланку под насловом „Набуко победио Прометеја“: „Прошле недеље увече, сакупили смо се у великом броју, да у свечаном расположењу поздравимо тријумфални повратак непобедивог Набука, који је после вишегодишњег одсуствовања одлучио да кратким поступком уклони супарника, скоројевића Прометеја. Заправо, није ни било неког директног сукоба, Набука су у ствари позвали, да попуни место малодушног Прометеја, који се повукао, видевши да му с његовом бакљом светлости новог, нема места у храму божанства оперске митологије. И тако, Рудолф Бручи повлачи свога *Прометеја* с репертоара, а у врхунској стисци, ко ће на његово место, ако не још један Верди, а од Вердија шта ће ако не *Набуко* – из хора Јевреја загарантован је буран аплауз, ако не и 'бис'! Тиме је у Музичком центру повучен још један конзервативно – зихерашки потез, за који сигурно постоји сва сила разлога и оправдања, али је ипак тешко помирити се с тако упорним самониподаштавањем, које ни у тренутку кризе због скуних увозних нотних материјала и немања девиза за њих, не уме или неће да се досети јефтинијих, доступних, а можда ни не тако лоших домаћих производа. А ко своју уметност не цени, неће је ни имати.“ (исто)

Бручијева камерна опера у четири сцене представља „успелу синтезу музичке, говорне и сценске уметности“ (Ђаковић, 1992: 40), жанровски ближу комаду с певањем него опери. Прва сцена упризорује људску патњу под ударима Силних, друга, Ијино страдање, трећа Прометејев дијалог са Скептицима и Вернима, а четврта „ислеђивање“ и кажњавање Прометеја од стране Хермеса, Власти и Хефеста. Најважније улоге – Прометејева и Ијина – говорене су, а не певане. Поверавањем главне улоге драмском уметнику, сматра Богдан Ђаковић, „тежиште музичког набоја пренело се на необичан састав оркестра, односно велику и из глумачког аспекта захтевну улогу хорског ансамбла“. (Ђаковић, 1992: 40) Развијен вокални парт Ијине деонице испеван је на неутралном слогу, или на жалобне припеве „јао“ и „леле“. Подвајања музичког и наративног слоја нема у ариозним речитативима Хермеса, Власти и Хефеста. Ђаковић наводи како се „у музичком профилу (...) три хора (Силних, Верних и Скептика, прим. Н. С.) не види разлика“ (исто), што захтева корекцију. Улога Силних првенствено је глумачка, док су хорске деонице Верних и Скептика диференциране утолико што први певају антифоно, а други унисоно. Хорска прозодија текста, остварена у распону од унисоног певања до октавног удвајања и хетерофоније, евоцира начин певања у грчкој трагедији. Музички дискурс опере/фантазије лишен је већих стилских осцилација карактеристичних за друга Бручијева дела. Третман дувачких инструмената треба да подсети на грчке аулете, док је перкусивни звук инкорпориран као фактурно „везиво“. Дувачке деонице граде сукцесивно попуњене дисонантне/кластерске плохе и „издужене“ пунктуалистичке текстуре. Профилисане мелодијске линије поверене су флаути, док је корпус удараљки махом окренут ка реализацији ритмичког контрапункта.

### Пролог

Уводна нумера супротставља метричке и аметричке делове музичког тока чија ритмичка структура, у одсецима регулисаним тактним цртама, улогу такта апстрахује на средство временске координације музичких догађаја. Сукцесивно попуњене тремолирајуће кластерске плохе у регистарском појасу од контра до треће октаве смењују/укључују импровизациона остината у удараљкама, заснована на варираном понављању ритмичких мотива (звона) или интервала (тимпан), повремено обогаћена врлудавим глисандним кретањем вибрафона. Такт се, дакле, „не осећа“. Преласком на временску нотацију снажан инструментални звук повлачи се пред „меким“ кластером у алту, од којег се отискују алеаторичке тонске групе. Ситуација се развија у правцима динамичког нарастања, имитационе епизоде и фактурне хомогенизације гласова у оквиру шеснаестинске сугласничке моторике („т-к-т-к“), глисандних запевања наниже од тона „е“, постепене трансформације унисона у „меки“ кластер и дијатонске акордике (суперпозиције дурских квинтакорада од различитих основних тонова).

Пример 37, *Оковани Прометеј*, пролог, т. 1–7

Сцена I

Силни тероришу избеумљене људе, док Власт опомиње Хефеста да не жали Прометеја, „бога боговима најмржег“ што „свестваралачке ватре сјај украде и смртном створу дарова“. Људи „тај грех морају откајати бозима, власт Зевсову да поштовати науче“, наглашава Власт, док јој Хефест пребацује да је „увек свирепа и пуна дрскости“, те да јој је језик „права слика (...) обличја“. Звук надлазеће апокалипсе описан је у партитури: „Из дубине неслућеног простора почиње да пулсира потмули ритам. Заstraшујући лепет крила претвара се у хук ветра. Звук металних корака меша се са топотом копита и котрљањем металних точкава. Хук ветра и завијање сирена. Људи су преплашени до избеумљења. Потмули ритам је све звучнији. Неки почињу да вриште. Точкови, громови, ветар, сирене и ритам парају и земљу и небеса.“ Крешендо гран касе води у музичку слику одређену необуздатим ритмичким контрапунктом ударалки.

Пример 38, *Оковани Прометеј*, почетак прве сцене

Генерал пауза подвлачи драмско ишчекивање пред улазак Силних, а партитура бележи: „Почиње Терор. Пуцају бичеви и звижде звиждаљке. Прометеја и народ који је око њега опкољавају и заробљавају разгневлени Силни узвикујући „А“ и „Ха“ (као да гоне стоку у тор)“. Дијалог између Власти и Хефеста, музички реализован у распону од ариозне декламације до говорног певања, одвија се на позадини „издуженог“ пунктуализма у хору и дувачким инструментима. Фактурну монолитност музичког ткива ремете узгредне римтичке фигуре од четири тридесетдвојке/шеснаестине у удараљкама. Велики крешендо наступа у тренутку спуштања мрежа, конопаца и решетки. Након што се обредне на Хефеста,<sup>67</sup> Власт зазвижди у звиждаљку. Сила удара у гонг док жалобна, изоритмична псалмодија народа/хора у стилу говорног певања прелази из гласа у глас.

## Сцена II

На крају прве и почетку друге сцене плач прелази „у запевку полуделе жене која је претрпела све страхоте терора Силних“. Ију, изабраницу Зевсовог срца „гнев прогони Херин, па тешке дуге путе, силом путује“. Ијину говорну партију музички коментаришу експресивни ариозни ламентозо певачице и хорске вокализе на текст „јао“ и „леле“.

Пример 39, *Оковани Прометеј*, сцена II, т. 1–11

Док проклиње судбину, Ија наилази на Прометеја и покушава да сазна „да л' има мелема ил' какве помоћи“, док хор жели да чује: „(...) каква нас патња још чека“. Сустрет Прометеја и Ије вибратон оглашава ритмички слободним тонским низом („ха-цис-де-еф-бе-це“). Током читаве сцене инструментални ансамбл је у другом плану, с изузетком експониране флауте чија мелодија прати Ијин монолог. Саслушавши несуђену љубавницу врховног бога, Прометеј народу саопштава да „(...) нема краја нашим патњама, све дотле док се с власти не обори Зевс“. Успоставља се дијалог у којем Ија и народ запиткују Прометеја „ко ће њему (Зевсу, прим. Н. С) царско жезло отети“, на шта Прометеј казује пророчанство да „од оца јачи синови родиће се“, али не открива када ће се то и збити. Ија почиње победоносно да се смеје. Смех јој постаје све грчевитији и луђи. Потом се чују

<sup>67</sup> „Ти буди мек, ал' моју несавитљивост и срца мог жестину немој корити“

звиздаљке и пуцњеви бичем док улазе Силни и гоне је са сцене. Крајње фрагментаран музички ток заокружује Ијина виртуозна вокална секвенца на неутралном слогу која прати екстатичне стихове:

О, напред! Напред!  
 Грч хвата ме опет  
 и лудила бес већ мозак ми пали  
 и беснила жалац без огња ме жеже!  
 А срце ми дршће и груди бије!  
 А очи се муте и у муци врте!  
 Над језиком више не могу да владам  
 и мутне ми речи без реда бију  
 о валове невоље страшне!  
 Напред, напред!

Пример 40, *Оковани Прометеј*, Ијина вокална секвенца с краја друге сцене



### Сцена III

Народ хорски оплакује Ијину злу судбину („О, Суђаје, никад, никад, о Суђаје, не виделе мене к'о невесту Зевса“) у хетерофоној декламацији женских гласова који се, након разложеног квартног акорда на речи „Суђаје“, приближавају до мале секунде и удаљавају до велике терце. Фактурну допуну остварују пиколо флаута и вибрафон фрагментима на бази скретничне фигуре у високом регистру, потом и остали дувачки инструменти сукцесивно попуњеном плохом. Прометеј појашњава пророчанство речима да се Зевс „припрема да уђе у брак што ће с власти без трага да га обори“, напомињући како „из тог јада нико му не може јасно рећи излазак, нико од богова“, већ само он – Прометеј. „Ја то знам, а знам и начин“, узвикује док разговара са Вернима и Скептицима. Скептици опомињу Прометеја да Зевс може „још болније боле да нам зада“, Верни су сагласни да „вештина нема снаге против нужности“. Одговарајући Скептицима на питање „ко управља кормилом нужности“, Прометеј саопштава да „од судбине ни Зевс утећи не може“. „Ја с вољом згреших“, признаје Прометеј, усложњавајући питање односа између воље и нужности, пркоса и покорности. Неповерљиве људе Прометеј није пустио да унапред угледају смрт „населивши“ њихове душе „слепим надама“, што постаје идејно тежиште драме. Дијалог са народом открива да титан познаје Зевсову судбину, што је, пак, запечатило његову личну, заједно са одвећ пркосним стиховима на крају сцене:

Поштуј, моли, ласкај сваким властима!  
 Тај Зевс је мени мањи него ништавац!  
 Нек' ради, влада кратко време по вољи,  
 јер боговима неће дуго владати!

(...)

Противника свога на се диже сам,  
 јунака чудна, борца неодољива,  
 што ће јачи наћи плам од муње жарке  
 – пред њим Зевсов гром умукнуће!

Док у прве две сцене доминирају *senza misura* и временска нотација, трећа сцена је метроритмички стабилна. Честе промене темпа убрзавају и успоравају музички ток, већ у зависности од афективних потреба текста. Преовлађује силабична декламација која поштује ритмичку латенцију стихова и акценте речи. Линеарна фактура местимично је прошарана дисонантним вертикалним склоповима у инструменталном ансамблу. Музичка карактеризација/амплификација драмске тензије постиже се октавним удвајањима у хору, динамичким нарастањима и убрзавањем темпа. Уочљив је мотивско-тематски рад са узлазним низом интервалске структуре в2-м2-м3-ч4-в2, први пут експонираним у другој сцени приликом сусрета Ије и Прометеја. Стихови треће сцене овај тонски низ лајтмотивски фиксирају за Прометеја, односно његове дарове људском роду – ватру и наду. Завршницу сцене обележава фугато хорског и инструменталног ансамбла са темом на бази лајтмотива Прометеја/ватре, који, према Ђаковићу, „својом снагом (...) симболише наду поробљеног народа у борби против моћног бога Зевса“.

Пример 41, *Оковани Прометеј*, трећа сцена, т. 191–198

Allegro

Score for Example 41, *Otkovani Prometej*, third scene, measures 191–198. The score is in 4/4 time and features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Oboe, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet). The vocal parts have lyrics in Serbian. The instrumental parts include dynamics like *f*, *mf*, and *p*, and a "muted in Cl" instruction for the Bassoon.

## Сцена IV

Са последњим звуцима претходне сцене мешају се хук ветра, топот копита и звук хеликоптера. Повици Силних све су ближи, а народ се окупља око Прометеја. Ударалке свирају тешки марш док улазе Силни, Хефест, Власт и Сила, које предводи гласник богова Хермес. Ударцима растерују народ окупљен око Прометеја. Хермес позива Прометеја да каже због којег ће брака Зевс изгубити власт, на шта му титан пребацује „охолост“ што „божијој доликује послузи“ и одбија да се повинује. Дијалог Хермеса и Прометеја прераста у вербални конфликт, током којег Хермесова тенорска деоница прелази из *stile declamativo* у афективни *stile rappresentativo*. Драмски комплекс употпуњују сукцесивно попуњене тремолирајуће кластерске плохе у дувачким инструментима. Ритмички контрапункт ударалки означава тренутак у којем настаје тама. Непокорног Прометеја, како бележи партитура, „осветљавају час с једне, а час с друге стране – као при ислеђивању“. У дијалог се укључује Власт која тврдоглавог Прометеја узалуд позива да размотри да ли може да се спаси пркосом. Музика постепено добија одлучни карактер трансформацијом аморфних плоха и пунктуалистичке фактуре у репетитивне шеснаестинске ћелије и мелодијске фрагменте. Вибрафон и ксилофон лајтмотивским тонским низом подсећају на залог Прометејевог пркоса.

Пример 42, *Оковани Прометеј*, четврта сцена, т. 82–86

The musical score for Example 42, Act IV, Prometheus Bound, measures 82-86, is presented in a standard orchestral format. It includes staves for Soprano Solo (S. Solo), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Vibraphone (Vib.), and Trombone (Tbn.). The vocal line for Prometheus (Прометеј) is written in Serbian and includes the lyrics: "Не жалиште јаде моје садашње, јер несрећа час једног, а час другог стиже једнако!". The tempo is marked *Allegro*. Dynamics include *mf* and *f*. The score shows a transition from a declamatory style to a more expressive style.

Пошто нису успели да застраше титана, Хермес, Власт и Хефест неуспешно покушавају са поткупљивањем („Нећеш бити мање моћан него Зевс“) док звучна слика поприма скерцозни карактер услед стакатних интервалских скокова. Генералпауза најављује скори губитак стрпљења Зевсових заточника. Хермес, Власт и Хефест удружено наводе Прометеја да открије пророчанство, још једном без успеха. Не желећи да Зевсу омогући предупређење судбинског догађаја у будућности, Прометеј стоички подноси муке док му Хефест окива руке, преко кукова прикива гвоздени пас и кроз прса пробија гвоздени клин. Телесно кажњавање Прометеја прате тешки и ритмични ударци тимпана, томтома и звона, уз гротескна глисанда трубе и тромбона. Окованог Прометеја оплакују хорски сопран и алт, те енглески рог и гран каса у *Adagio* одсеку заснованом на

полустепеној скретници *sospirando* фигуре. Партитура потом нуди следећи опис сценске радње: „Прометеја носе и полагају на точак. Точак почиње да се окреће. На њему су Силни са копљима која подижу у вис. Ветар завија, завијају сирене. У тренутку када Силни зарију копља у Прометејево тело одјекну громови и рафали. Врисак народа. Тишина. Хук ветра. Точак се окреће све спорије.“ Шапатом, па све бешње и гласније хор се подсећа Прометејевих речи (“Противника свога Зевс на себе диже сам! Јунака чудна! Борца неодољива!”), доневши револуционарну одлуку: „Пред нама Зевсов умукнуће гром!“ Вођен наглим и бесомучним гневом народ обара Силне у кулминативној суперпозицији тремолирајућег кластера и репетитивних шеснаестина. У епилогу из Прометејевог тела почиње полако да букти пламен. На позадини суптилне хорске плохе и лајтмотивског тонског низа у вибрафону и звончићима, одзвања Прометејев глас са завршним стиховима:

Нека се на ме обара стрела,  
огњевитих муња вијугава змија,  
а громом и бесом ветрова дивљих  
нек ваздух се пролама сав,  
и земљи нек вихор у темељу корење тресе,  
а валовитог мора жестока хука  
нек звездама на небу заспе путање,  
и бездану, црну Тартару на дно  
нек Сила тело стрмоглави моје  
у вртлогу тврде, свирепе судбе,  
ал' целог мене убити неће...

Пример 43, *Оковани Прометеј*, епилог

The image shows a musical score for the Epilogue of Prometheus Bound. It consists of ten staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The bottom six staves are for instrumental parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and two Vibraphone (Vib.) parts. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The tempo/mood is indicated as *p* (piano). The vocal parts have lyrics written below them, corresponding to the text provided in the previous block. The instrumental parts feature a complex texture with tremolos and repetitive patterns, particularly in the vibraphone parts.



Премда је драматуршки и композиционо-технички индивидуализована више од других Бручијевих композиција, опера/фантазија *Оковани Прометеј* не представља стилску монаду унутар композиторовог опуса. Штавише, развој целокупног Бручијевог музичко-сценског стваралаштва Ђаковић третира као асимптотско приближавање транспозицији филозофског појма човека у уметничко/музичко дело.<sup>68</sup> Глорификовање Прометеја у југословенском револуционарном имагинаријуму. Бручију је олакшало избор теме, не и њену обраду. Припремајући се за стваралачки чин, композитор се упознао са погледима југословенских аутора на мит о Прометеју и Есхилову трагедију, али и са феноменолошким читањем француског филозофа Гастона Башлара. Једно од кључних било је тумачење хеленисте Милоша Н. Ђурића, чији фрагмент цитира и програмска белешка опере:

У Есхиловом *Окованом Прометеју* приказана је борба титана Прометеја и његово страдање због тога. Пошто је Зевс, после обарања Крона, узео власт у своје руке, сваког је бога обдарио неком службом, а људе, који су вукли порекло из старог времена, хтео је да уништи и да по свом начину створи нове људе, који ће одговарати његовом поретку у свету. Против тог плана устао је Прометеј, и обдарио људе ватром, боговским преимућством. Својим прекомерним човекољубљем, самовољом и пркосним бунтовништвом против највишег бога, он се огрешио о Зевсову хармонију и зато мора да трпи страшне муке у оковима.<sup>69</sup>

Ако је амбиваленција према Прометејевој теомахији била саставни део Есхиловог светоназора, лаудативну конотацију титана и његове жртве артикулишу идеолошке потребе модерног/савременог доба. Југословенски филозоф Славко Леовац у Есхиловој трагедији налази уверење „да изнад Зеуса има нешто више, праведније, истинољубивије: то су Моире, судбина“ (Леовац, 1963: 422). Консеквентно, Прометеј је „дух невероватне снаге и маште“, „борац за уметничку истину“ и јунак који је „далеко измакао свом времену“ (Леовац: 1963: 422). Прометеј је, што је још важније, „симбол људског отпора и побуне против сваке самовољне власти, било да је она потекла од Зеуса или од неког

---

<sup>68</sup> „Привучен савременошћу хеленског мита, као поуком о неуништивости људске наде, о човековој вери у боље сутра и тежњи ка сазнању макар и по цену сопственог живота, композитор се линијом која полази од балета *Демон злата*, *Кирка* (такође по хеленској књижевности), *Катарина Измаилова* и наставља опером *оковани Прометеј*, те коначно завршава делом *Гилгамеш* – непрестано бави једним те истим питањем. Човекова судбина, вредност и смисао његовог живота у реалном времену или свеколиком космосу – идеја изражена кроз прастари мит, складну стилизацију књижевног дела или причу из свакидашњице, увек је смештена у уметнички оквир примерен сензибилитету човека данашњице.“ (Ђаковић, 1992:40)

<sup>69</sup> У студији *Историја хеленске књижевности* објављеној више година касније (1996) Ђурић истиче да Есхилови морално-религиозни погледи укључују „етиолошко-прагматичко приказивање кривице и откајања. Кривица се оснива на човековој теомахији, тј. побуни против општих, исконских норми или против нарочитих божијих закона (...)“. Ђурић указује да је „Див (...) прва и последња реч реч што је од Есхилова дела остала сачувана. Ако се поред њега и појављују Темида, Дика, Суђаје, Аполон, Атина, као нарочите божанске фигуре, оне нису ништа друго него хипостасоване особине његова боговања. Див је“, за Есхила, „последња тајна и последњи разлог света, и у њему је сливена сва моћ, мудрост и правичност божанства“ (Ђурић, 1996: 272).

другог хегемона“ (исто). Мухарем Первић истиче да је „двојство Прометејеве ситуације двојство (...) ситуација интелектуалца у класном друштву у коме су поделе међу људима и сферама, слојевима и класама, резултат поделе рада, његове неослобођености“. (Первић, ?) Прометејску ватру Первић схвата као метафору симболичке друштвене производње инвестиране у „појам интелекта, моћи расуђивања и гледања унапред, обасјавања, изласка из мрака“, односно услов дијалектичке напетости између моћи и знања. До сличног закључка, али другачијим путем, долази Башлар предлогом да се „под *Прометејев комплекс* сврстају све оне тенденције које нас гоне да сазнамо колико и наши очеви, више од наших очева, колико и наши учитељи, више од наших учитеља. (...) Само нас овај комплекс“, сматра француски филозоф, „може нагнати да схватимо вјечито интересовање за по себи прилично сиромашну легенду о оцу Ватре“. Тезу да је „Прометејев комплекс (...) Едипов комплекс интелектуалног живота“ Башлар образлаже феноменолошком анализом *ватре*<sup>70</sup> као противречне појаве<sup>71</sup> која представља „један од принципа универзалног објашњења“.

Цивилизацијска вредност мита о Прометеју потврђена је у Бручијевој опери/фантазији, о чему манифестно говори програмска белешка:

Инспирисана истоименом хеленском трагедијом као давним симболом људског отпора и побуне против тираније, насиља и сваке самовољне власти, она је (опера *Оковани Прометеј*, прим. Н.С) још један покушај да се створи музичко-сценско дело о Прометеју, блиско сензибилитету данашњег човека. Основни стваралачки подстицај била је идеја о Прометејству. Прометеј који је далеко измакао свом времену и који својом животном дијалектиком сеже дубоко у будућност.

„Археолошки“ приступ грчкој трагедији резултирао је осциловањем између музичког и драмског тежишта у жанровски хибридном делу чији експресионистички музички језик, звучни ефекти и елементи сценског декора<sup>72</sup> митологизују реално и имагинарно „југословенско искуство“ – НОБ, Информбиро, самоуправљање, несврстаност – као чинове прометејске „непокорности“.

<sup>70</sup> „Није (...) можда довољно јасно запажено да је ватра више *биће социјално него природно биће*. (...) Поштовање ватре, у суштини, је научено поштовање. (...) ако дијете примакне руку ватри отац га лењиром удари по прстима. Ватра удара а и да не гори. Била та ватра пламен или топлота, лампа или пећ, будност родитеља је истоветна. Иницијално, ватра је објект *опште забране*. (...) Према томе, пошто су инхибиције већ у самом почетку друштвене забране, проблем властите спознаје ватре проблем је *вјештог непокорвања*. Дијете жели да дјела као његов отац, далеко од свог оца и попут малог Прометеја, он краде шибице.“ (Башлар, 1977: 23)

<sup>71</sup> „Ватра је (...) привилеговани феномен који може све да објасни. (...) Међу свим појавама она је, доиста, једина која може тако чисто поднијети два супротна вриједносна суда: добро и зло. Она сија у Рају. Пламти у Паклу. Она је милина и мучење. Она је кухиња и апокалипса. Она је извор задовољства за дијете што мудро сједи покрај огњишта; она међутим, кажњава, потпуном непокорношћу чим се неком прохтије да се из сувише велике близине поигра њеним пламеном. Она је благостање, и поштовање је она. Заштитно и страшно божанство, добро и рђаво.“

<sup>72</sup> Реч је о звуку металних корака, котрљању металних точкава, завијњу сирена, осветљавању Прометеја „као при ислеђивању“, звуку хеликоптера и рафалне паљбе.

### 2.1.6 ГИЛГАМЕШ

Оперу *Гилгамеш*, која се „дешава у епско доба (...) владавине краља Гилгамеша и у доба развоја човечанства увек и свагде“ (вок. парт: 5), Бручи је компоновао поводом 125-годишњице постојања Српског народног позоришта у Новом Саду. Опера је премијерно изведена 2. новембра 1986. на сцени „Јован Ђорђевић“, а доживела је и међународно извођење на Првом интернационалном музичком фестивалу у Багдаду 22. октобра 1987. „Генералну пробу“ пред пут у Ирак *Гилгамеш* је имао на Београдским музичким свечаностима 16. октобра 1987. Либрето за оперу написао је Арсеније Арса Милошевић, телевизијски и позоришни режисер из Београда, по истоименом сумерско-вавилонском епу. Диригентска палица поверена је Имреу Топлаку, сценографија Жаку Кукићу, кореографија Славку Первану, драматуршка разрада Константину Винаверу, костим Јасни Петровић Бадњаревић и Борислави Николовски. Сумерског краља Гилгамеша играо је првак београдске опере, баритон Никола Митић, док је Гилгамешовог пријатеља и побратима Енкидуа тумачио Љубомир Коцић. Остале улоге подељене су врским солистима и ансамблима Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду.<sup>73</sup>

Критика је својевремено оценила да је „стварање либрета, партитуре, припремање представе и извођење овог замашног дела несумњиво најзначајнији догађај југословенске музичке сцене последњих десетак година“.<sup>74</sup> Похвалу композитору и либретисти упутио је Душан Плавша, истакавши да је „поетско филозофска порука старог сумерског епа мотивисала Арсу Милошевића и Рудолфа Бручија (...) да створе једно спектакуларно музичко-сценско дело, ближе форми сценског ораторијума него опере, које је у току три и по сата извођења задржало пажњу бројне премијерске публике у пуној тензији и подстакло је да креаторе представе поздраве дугим, искреним и одушевљеним аплаузом“ (*Политика*, Београд, 9. XI 1986). Ништа мање наклоњена није била ни Марија Адамов: „Већ у првим тренуцима након дизања застора, суочени са бљештавим, монументалним *al fresco* призором обредне масовне сцене и моћним звуком пуног вокално-инструменталног састава, осетили смо да је ново дело снажно привукло публику и да ће је везати лепотом боја музике и динамичношћу сценске слике“ (*Дневник*, Нови Сад, 5. XI 1986). Ненад Туркаљ такође хвали Бручијеву „монументалну фреску без премца у југословенској

<sup>73</sup> Девојку свештеницу у храму богиње Иштар играле су Вјера Мирановић и Призренка Лазин; Гилгамешову мајку Ришат, Илона Кантор; сумерску богињу љубави и плодности Иштар, Јадранка Јовановић и Марија Тантев; чуварицу улаза у врт богова Сидури Сабиту, Гордана Којадиновић; сумерску богињу обликовања Аруру, Бранка Окљеша; Гилгамешовог праоца Утнапиштима и сумерског бога неба Ануа, Иван Томашев; Жену Утнапиштимова, Марина Павловић; првог свештеника, Бранислав Јатић; другог свештеника, Драгослав Илић; Човека Шкорпиона и сумерског бога мудрости Еа и сумерског бога сунца Шамаша, Бојан Кнежевић; Жену Шкорпиона, Вера Бердовић; Ловца и лађара Урнашабија, Зоран Мартиновић. Балетска улога ванземаљског чудовишта Хумбабе поверена је Владимиру Чебском; Девојке, Дијани Крстић и Сањи Феле; Енкидуа, Бели Курунџију и Апостолу Христидису; Ратника, Растиславу Варги и Зорану Радојчићу. Хор и балет Музичког центра Војводине играли су народ, војнике, стражаре, свештенике и свештенице, девојке у служби богиње Иштар, играчице.

<sup>74</sup> У питању је аутор потписан иницијалима К.В. Вероватно је реч о Константину Винаверу. Навод преузет из програмске књижице СНП за сезону 1986/87.

оперној литератури. То је дјело дубоко слојевите гласбене инспирације и упечатљиве драматуршке фактуре“ (*Око*, Загреб: 26. III – 9. IV 1987). Критичар загребачког *Вјесника* Ђорђе Шаула наводи да је „Бручи успио све (...) богате и стилски разнородне елементе сажети у хомогену целину, и прије свега јасну оперу“ (6. XI 1986). Слободан Турлаков наглашава, упркос томе што би волео да се композитор „определио за савременију тему, чак нашу, домаћу“, да је Бручи „успео *Гилгамешом* да напише дело које му чини част, које значи велику добит за нашу музичко-сценску уметност (...)“ (*Студио*, Загреб, XI 1986). Похвалном унисону контрапунктира неповољна оцена Бранке Радовић, која налази да су „филозофска размишљања (...) из старог сумерско-вавилонског епа“ у опери „сведена на танушно збивање“ (*Борба*, Београд, 20. X 1987). Замерке су погађале „претежно лошу дикцију“, „некохерентност дела“ и вокалне деонице „писане на инструментални начин, у сталним скоковима, немузикално и невероватно тешко за извођење“. Већина музичких критичара учила је одређене драматуршке недостатке, што је Бручија понукало да направи краћу и хомогенију верзију своје друге опере.<sup>75</sup>

Опера *Гилгамеш* привукла је пажњу и српских музиколога. У дипломском раду *Опера Гилгамеш као уметничка синтеза стваралачког пута Рудолфа Бручија Ђаковић* је композиторову другу оперу протумачио као жанровску, композиционо-техничку и идејно-филозофску синтезу његове целокупне стваралачке делатности (Ђаковић, 1992). Стилску путању Бручијевог стваралаштва Ђаковић је предочио кроз линију која полази од социјалистичког реализма, те преко експресионизма/авангарде долази до постмодерне „нове осећајности“, и то у *Гилгамешу* као финалном отеловљењу концепта „музике синтезе“. Примену савременијих интерпретативних стратегија остварила је Бранка Радовић у тексту *Два истока у опери Гилгамеш Рудолфа Бручија* (*Музикологија*, 2005), који је био најрецентнији текст о Бручију до појаве научних радова аутора ових редова.

Либретиста Арса Милошевић прерадио је еп за оперску сцену служећи се преводима Станислава Препрека и Владете Кошутића, као и неколицином руских и енглеских превода.<sup>76</sup> Премда либрето садржи скоро целокупну радњу сумерског епа, у главним цртама прати његов други део. Приказе Гилгамешове моћи и тираније стога већ у

---

<sup>75</sup> Плавша критикује „класично-балетска кореографска решења (...), као и неке сценографске идеје са неизражајним бочним скулптурама, коцкама у другом чину и три груба ликовна акцента као симбола улаза у 'онај свет' Гилгамешовог претка, хероја 'Великог потопа' Утнапиштима“, јер нарушавају „стилско-концепцијско јединство музичко-сценске форме 'Гилгамеша'“. Овај музиколог учачава да „мало 'празног хода' има на почетку трећег чина, када Гилгамеш постаје трагична људска личност уплашена смрћу, и када би музика морала прећи од епских на лирске интонације“. Делу Рудолфа Бручија Марија Адамов сугерише „већу сажетост у II и III чину, чиме би се избегла расплинутост и развученост збивања, а добила већа згуснутост радње“. „Извесна сажимања и скраћења“ препоручује и Слободан Турлаков, којем смета „неухватљив лик Жене“, а нарочито „сцена љубави илити 'полног акта“ за коју сматра да је „немаштовита (...) и неукусна“. Турлаков препоручује брисање неких сцена у трећем чину „јер у много чему најављују неке – почетке“, као и транспоноване три басове партије – навише „да се иначе добри басови Новосадске опере – не би гушили и лансирани из својих грла – топли ваздух“.

<sup>76</sup> Превод композитора Станислава Препрека начињен је с немачког превода и први пут објављен 1961. Године 1975. појавио се превод Владете Кошутића, а 1993. и превод Марка Вишића, начињен с руског превода, уз консултацију оригинала и с опсежном уводном студијом о делу.

првом чину одмењује однос између Гилгамеша, његове мајке Ришат и Енкидуа. Другим чином доминира поход два јунака у кедрову шуму, убиство чудовишта Хумбабе и смрт Енкидуа, а трећим, Гилгамешово неуспешно трагање за бесмртношћу. Зарад подвлачења одређених идејних тежишта Милошевићев драмски текст посеже за фрагментима других књижевних остварења (Гетеов *Фауст* и поема *Човек* Максима Горког, српска народна поезија), оригиналним литерарним инвенцијама и звуком аутентичног сумерског говора.<sup>77</sup>

Сам Бручи окарактерисао је *Гилгамеша* као „обичну“ оперу компоновану „с тежњом да ни у једном тренутку не прекине нит традиције, али да својом музичком синтаксом и филозофским ставом кореспондира са својим временом“ (прог. књиж. СНП за 1986/87). Према сопственом признању, желео је да напише „дело чистог облика са музиком сваком разумљивом, чак и кад је она у оштрим контрастним блоковима, са музиком снажне емотивности коју сугерише само поетско дело.“ Композитор наглашава да му је „чаробна лепота и сензибилност прастарих оријенталних лествица“ послужила као „један од основа конструкције звучног материјала од којег је опера изграђена“ (исто). Управо су традиционални елементи попут нумеричке концепције и вокалног виртуозитета, уз хетерогено стилско писмо, навели Ђаковића да музички језик *Гилгамеша* опише као постмодеран. Постмодерно окретање ка елементима традиционалне опере, уз задржавање модернистичких композиционих процедура, указује на стилски еkleктично, али формално-естетски уравнотежено дело. Бручи је стварању Гилгамеша приступио као свом *opus magnum*-у, који у себе затвара читав један свет (попут Малерове симфоније), а не претендује на постмодерну естетику ироније, пастиша и фрагмента. Стога се Бручијев музички постмодернизам у Гилгамешу може тумачити као „спасавање“ модернитета постмодерним средствима.

Опера садржи већи број арија – отворених нумера сливених у шире замишљене призоре и сцене. Први чин састоји се од пет слика и девет сцена, други садржи четири слике у пет сцена, док трећи развија четири слике кроз осам сцена. У првом чину издвајају се, поред монументалних хорских одсека, арије мајке Ришат, богиње Аруру и Гилгамеша, као и велики љубавни дует Девојке и Енкидуа. Музичка грађа првог чина претежно је заснована на арапској „исхафан“ лествици чија осмотонска интервалска структура одговара хармонском молу са додатим природним седмим ступњем. Другим чином, местом интензивнијег драмског згушњења, доминирају арије Ришат, Иштар, Девојке и Енкидуа, док је хор сведен на подељене мушке и женске ансамбле. Лествичну основу другог чина формирају хебрејски политетрахорди спојени мигрирајућом синафом. У оба чина повремено се јавља и арапска седамнаесттонска лествица, која у темперованом систему садржи поновљене тонове, због чега је ближа дефиницији тонске серије него

---

<sup>77</sup> На почетку и крају либрета појављује се лаудативна секвенца „хшаја тхија вазарка, хшаја тхија дахјунам, хшаја тхија хијанам“, што у преводу значи: „велики краљ, краљ земаља, краљ краљева“.

лествичног низа.<sup>78</sup> Трећи чин, у којем Гилгамеш ратник уступа место Гилгамешу ходочаснику, обележавају арије Гилгамеша, богиње Сидури Сабиту и праоца Утнапиштима, као и дует човека и жене Шкорпиона. У трећем чину је хорски ансамбл стављен у функцију дочаравања „избледеле“ монументалности, на крају и Гилгамешове „узвишене понизности“. Оријенталне лествице<sup>79</sup> уступају место дијатоници и модалним односима, премда се и даље спорадично појављају.

Пример 44, *Гилгамеш*, „исхафан“, хебрејска (варијанте) и седамнаесттонска лествица



Вокални виртуозитет у опери атрибут је фантастичних и митолошких женских ликова попут Иштар и Сидури Сабиту. Стилски дијапазон опере обухвата необарокну полифонију, неоромантичарско центрирање тоналитета, неоимпресионистички третирану модалност и источњачке лествице, неоекспресионистичке густе хармонске склопове и растрзане мелодије у оркестру, те „узбуђена“ и драматична места у вокалном парти. Тонална центрирања и модулаторна кретања остварена су тоникализацијама квартно-квинтне вертикале, педалних квинти и унисона, ређе хармонским ритмом акорада терцног склопа. У свим чиновима постоје инструментални одсеци/нумере реализовани и композиционим средствима радикалног модернизма попут алеаторике, кластерских плоха, електронски произведеног звука.

<sup>78</sup> Лествичне низове/тонске серије композитор је преузео из књиге Јусуфа А. Латифа (Yusuf A. Lateef) *Repository of scales and melodic patterns* у издању „FANA Publishing Company“ (Massachusetts, USA, 1981).

<sup>79</sup> Посезање за оријенталном музичком грађом у опери *Гилгамеш* није било ограничено на Бручијев *имаго* о источњачкој музици. Рад на опери композитор је започео истраживањем историјских извора везаних за рану месопотамијску културу у Националној библиотеци у Фиренци, Националном музеју у Бечу, Музеју Пергамон у Берлину. Без сазнања о звуку музике у време стварања епа о Гилгамешу, Бручи је своје музичко писмо припремио проучавањем извора о арапским и јеврејским лествицама.

## Први чин

Прва слика (*Allegro maestoso*) приказује ритуално припремање девојке за Гилгамеша у храму сумерске богиње Иштар, патњу народа због бескрајног кулечења и молбу боговима да уразуме моћног краља. Монументалност храма дочарана је снажним фанфарним мотивом који ће се и касније јављати као лајтмотив народа Урука у ораторијумским сценама. Велики хор, деоница Девојке и мајке Ришат доносе комбиновани текст на српском и сумерском језику („Гилгамеш, хшаја, тхија, вазарка...“ / „Гилгамеш, велики краљ...“) у хомофоном ставу чије мелодијско језгро садржи Гилгамешов пунктирани лајт-мотив.

Пример 45, *Гилгамеш*, уводна фанфара (т. 1) и Гилгамешов лајт-мотив у хору (т. 5–7)

Арију мајке Ришат (9. т. у [3] – 5. т. у [6]) карактерише хроматизована и ритмички слободна мелодијска линија заснована на осмотонским лествицама (арапској и истарској). Кратак хорски интермецо раздваја арију Ришат од виртуозне модалне вокализе Девојке, упарене са соло флаутом.

Пример 46, *Гилгамеш*, почеци арија Ришат (1. т. пре [4] – 2. т у [4]) и Девојке (1. т пре [7])

Друга сцена (*Allegro maestoso*) започиње уласком Гилгамеша и његове гарде. Подробније описивања главног лика у дијалогу Девојке и Гилгамеша (*Moderato amoroso – Andante espressivo – Lento – Appassionato – Lento – Allegro – Lento rubato*) експонира дурску инкантацију као још један „стални“ материјал. Други Гилгамешов лајтмотив (8. т. у [13]) – окружење око петог ступња са силаском на каденцирајући други Фис-дура, уз прелаз са тоничне на доминантну педалну квинту – решење је потекло из балканске музичке традиције. Љубавно „спајање снаге и лепоте“ Гилгамеша и Девојке (*Animato*, [17]–[20]) одвија се на позадини експресивне оркестарске епизоде којом доминирају мотиви „љубавног сједињења“ (касније употребљеног у сцени загрљаја Девојке и Енкидуа) и фанфарног Гилгамешовог лајтмотива. Традиционална решења у погледу мотивског и

оркестрационог рада суспендује алеаторичка нумера (*Senza misura*) у којој народ Урука говорним контрапунктом исказује незадовољство због тиранског понашања краља Гилгамеша („Узима љубавницу њеном драгом, узима кћер јунака њеном мужу“).

Пример 47, *Гилгамеш*, други лајтмотив Гилгамеша, (8. т. у [13])

**Lento appassionato**

Bar. Solo

У - ру - ков сјај      тре - ба да      си - ја

У другој слици првог чина бог неба Ану заповеда богињи Аруру да створи биће које ће се борити са Гилгамешом. Аруру од глине ствара Енкидуа и шаље га у свет да „научи све о земљи и људима“. Ануов речитатив (*Senza misura*) ситуиран је у аметричком звучном пољу гудачке кластерске плохе. Дводелна арија богиње стварања (*Senza misura*, [23]–[26]) започиње као експресионистички речитатив, метрички слободан и прожет наглим скоковима у удаљене регистре, прелазећи у квазиинструментални ариозо удвојен линијом синтисајзера<sup>80</sup> и праћен остинатом тимпана. Стварање Енкидуа Аруру изводи у ритму бајалице („Повезујем артерије, стварам кости...“), док сам чин Енкидуовог оживотворења музички дочаравају нетемперована гудачка плоха у високом регистру, бројне ударалке и машина за ветар. Енкиду се оглашава пунткираном ритмичком фигуром (попут Гилгамешове), прво неразговорно (2. т. у [30]), потом све сигурније, на крају криком. Трубе преузимају интонативни врхунац Енкидуовог крика и достижу кулминативни динамички плато подржан ритмизованим пулсом добоша и гудачког корпуса.

Пример 48, *Гилгамеш*, први чин, арија Аруру – вокализа и бајалица; 3. – 7. т. у [23] / 1. – 3. т. у [27]

Allegro

S. Solo

Pno.

Allegro

По-ве-зу-јем ар - те - ри - је ства рам ко - сти.

<sup>80</sup> Употребу синтисајзера у овој сцени Ђаковић посматра у контексту проницљивог онеобичавања „величанственог чина стварања“, који Бручи „није решио гломазним оркестарским звуком, нити рецимо, густим полифоним вођењем већег броја гласова, већ само једном мелодијском линијом која се у односу на вокалну, односи као вид слободне имитације (читав поступак делује као јасно одвајање од концепције романтичарске опере и њених изражајних средстава). Поверавајући електронском инструменту поменути пратњу или још боље, музички дијалог, композитор успева да оствари утисак 'празвука', да да своје уметничко виђење почетка свега, духовног и материјалног, на нашој планети.“ (Ђаковић, 1992: 66)



У трећој слици Гилгамеш сања чудне снове и захтева од мајке да их протумачи. Ришат најављује долазак јунака у тренутку када Ловац улази у одају и саопштава да је неки човек „дошао издалека са планине, покидао замке, са газелама једе траву, са животињама лоче воду – страшан је његов лик“. Афективна димензија дијалога између Гилгамеша и Ришат подвучена је експресивном бојом дурских и молских трозвука, вертикално упарених са вантоналним тоновима у басу. Узбуђени речитатив Ловца праћен је фанфарним мотивима у лименим дувачким инструментима, замуцкивањем и акламативним деформацијама интонативне линије. Певајући своју прву арију (*Andante*), за коју Ђаковић сматра да „има пуно заједничког са најбољим страницама Пучинијевих оперских партитура“ (Ђаковић, 1992: 69), Гилгамеш одлучује да Енкидуу пошаље Девојку. Девојка се отима док је Ловац изводи на просценијум, оркестар доноси хроматизовани музички интермецо у стилу позног Штрауса, са лајтмотивом „љубавног сједињења“.

Пример 49, *Гилгамеш*, први чин, Гилгамешова арија, 5. т. у [37] – 2. т. у [38]

Andante affettuoso

Bar. Solo

О, же - но уз - бу - ди по - жу - ду у ње - му при - ма - ми га у зам - ке

Pno.

*p* *cresc. poco a poco*

Ловац оставља Девојку на извору у пољу и наређује јој да Енкидуу „открије своје груди и брежуљак радости“. Уплашена Девојка успева да заведе страшног Енкидуа у балетској тачки засићеној ритмичким контрапунктом ударалки. Прво јутро двоје заљубљених дочарано је опсежним дуетом у сцени (*Andante amabile*) коју Ђаковић описује као „једну од најлепших у читавој опери“ (1992: 70). Ариозни одломци Девојке и Енкидуа, с почетка раздвојени, преплићу се у полифоној игри и уливају у снажни октавни унисоно. Поступно кретање у вокалним линијама прошарано је разложеним квартним акордима (први пут се јавља у 7. т. у [47]) који добијају значење Енкидуовог лајтмотива. Лиризам кантабилних мелодија подржан је камерном оркестрацијом и неокласичном хармонијом са квартним модулативним планом (Це-дур, Ге-дур, де-мол, а-мол) у оквиру које су „ванакордски“ тонови предвиђени структуром „исхафан“ лествице. Енкиду одлучује да пође у Урук и изазове Гилгамеша.

Пример 50, *Гилгамеш*, први чин, Енкидуов лајтмотив, 7. т. у [49] – 9. т. у [49]

Andante con anima

T. Solo

Ус - тај же - но мо - ја во - ди ме та - мо где бо - ра - ви Гил - га - меш.

Pno.

*f* *p*

Девојку и Енкидуа дочекује химнична атмосфера на тргу испред храма богиње Иштар. На почетку сцене хор пева у Гилгамешову славу, а Енкидуу одговара: „И ја сам силан!“. У једном тренутку „пантер степе“ обара Гилгамеша, али га краљ Урука баца пред ноге мајке Ришат. Борба два јунака музички је описана кратким глисандом хорни и шеснаестинском фигуром тимпана и гонга, након чега мајка Ришат поздравља Енкидуу пентатонским ариозом („Устани Енкиду, ти си мој син...“). Гилгамеш прихвата Енкидуу за брата („Ти си мој пријатељ...“) и нуди му пустиловни живот. Пред борцима девојке из храма играју прву балетску нумеру у сцени (*Allegretto quasi rubato*) којом доминира арабескни оријентални мотив. Мелодију смењује ритам (диптихална логика *песме и игре*) у наредном балету (*Allegro barbaro*), заснованом на моделу арапског ритма *Al thaquil al awwal*. Динамика музичког тока друге балетске нумере прати разлагање основног модела и његову трансформацију у мешовити ритам са балканског поднебља.

Пример 51, *Гилгамеш*, први чин, почеци прве и друге балетске нумере; 2. т. у [61] / 3 – 6. т. у [64]



Нарастајућа кластерска плоха у дувачким инструментима припрема последњу сцену првог чина, маркирану хорском одом у славу Шамаша. Алеаторичка интерполација доноси глас бога сунца који заповеда јунацима да убију чувара кедрове шуме Хумбабу. Крај чина обележен је репризом монументалног хорског блока с почетка.

### Други чин

У првој слици другог чина Ришат, Први свештеник, Девојка и хор/жители Урука моле се Шамашу за повратак краља, градећи сложене односе унутар великог вокалног ансамбла. Репетитивни мотив харфе и *sospirando* фигура виолончела антиципирају ламентозни ариозо мајке Ришат ослоњен на тонове хебрејске лествице. Жалобни комплекс заокружују нетемпероване линије енглеског рога и обоје, евоцирајући ситуацију с почетка четвртог става *Треће симфоније*. Мајци Ришат придружује се Први свештеник својим мелизматичним певом на месопотамском језику („Хшаја тхија...“), потом и Девојка која се моли за Енкидуу. Колористичко профилисање звучне слике обезбеђено је удвајањем вокалних линија у деоницама флауте (Девојка), енглеског рога и кларинета (Ришат). Полифонизовани хор у оквиру којег басови и алтови наизменично доносе тему базирану на хебрејској лествици, док тенори и сопрани развијају контрапунктску пратњу у октавном унисону, такође узима учешће у обреду. Тембровска сенчења укључују виолине, виолончела, контрабасе, фагот, хорне, потом прве и друге виолине, на крају и лимене дувачке инструменте. Отпев Првог свештеника закључује обредну процесују.

Пример 52, *Гилгамеш*, други чин, терцет Девојке, Ришат и Првог свештеника, 1 – 5. т. у [6]

*Andante con molto espressione*

Devojka: Мо - ли - мо те за бра - ни - те - ља о, Ша - ма - шу Чу - вај га у бо - ју

Rишат: Ша - ма - шу. Чу - вај ми си - на, о мој - ни Ша - ма - шу чу - вај га у бо - ју

I свешт.: [Instrumental part]

Апр [Instrumental part]

У другој слици Гилгамеш и Енкиду стижу у кедрову шуму, припремајући се да проведу ноћ у заклону. Енкиду сања снове које Гилгамеш тумачи као знак да ће надвладати Хумбабу. Драматична борба између јунака и Хумбабе завршава се поразом чудовишта. Богови, међутим, забрањују Гилгамешу и Енкидуу пролаз кроз кедрову шуму и наређују им да се врате у Урук. Скокови у удаљене регистре, дисонатна изломљеност и динамички контрасти ситуирају ариозне вокалне линије Гилгамеша и Енкидуа у експресионистичко стилско поље. Гестуалним ефектима без мелодијског садржаја оркестарске групе појачавају драмски битна места у дијалогу. Улога „везивног ткива“ између говорних одсека поверена је синтисајзеру чије „самостално звучање“, сматра Ђаковић, „као да нарушава (...) до тада постигнути склад између његове, пре свега, само споредне колористичке функције и традиционалног оркестра“ (1992: 83). Борба Гилгамеша и Енкидуа са Хумбабом музички је окарактерисана дисонантним акордима у ниском регистру клавира, док тренутак у којем јунаци убијају чудовиште покреће устрептале хроматске пасаже флауте и кларинета. Дијатонски унисоно женског хора (*Allegro*) на крају релаксира драмски и музички напету сцену.

Пример 53, *Гилгамеш*, други чин, муз. материјал у синтисајзеру, [12]

*Senza misura, improvvisando*

Sint.: pp — molto — fff

ff — f — mf

Трећа слика збивање поново враћа у храм богиње Иштар, где се појављује богиња љубави и захтева од Гилгамеша да јој поклони своје тело. Гилгамеш јој тражи верност, коју она „нити познаје нити признаје“. Увређена богиња шаље чаробног бика, али јунаци који су смакли Хумбабу успевају да га савладају. Свештеници и хор славе Гилгамеша у виду канонске имитације, а на позадини остинатне експресивне мелодије изграђене од

тонова хебрејске лествице. Долазак богиње Иштар антиципиран је суперпозицијом молског квинтакорда (а-мол) и оријенталне мелодије у харфи, клавиру и звончићима.<sup>81</sup> Иштар прво наступа у дуету са Гилгамешом, потом пева виртуозну арију засновану на елементима хебрејске и седамнесттонске лествице. Борбу Гилгамеша и Енкидуа са заточником богиње љубави карактерише драмска оркестарска епизода испуњена звуком лимених дувачких инструмената. Употребом пиротехничких средстава појава небеског бика асоцијативно је повезана са атомском бомбом. У завршном наступу богиња Иштар, заједно са женским хором, проклиње Гилгамеша.

Пример 54, *Гилгамеш*, арија Иштар, 4. – 7. т. у [31]

У четвртој слици Гилгамеш и Енкиду бацају рогове чаробног бика пред народ Урука. Гилгамеш славодобитно пита „Ко је леп међу мужевима? Ко је диван међу ратницима?“ док одјекују фанфаре труба и тромбона. Девојка наслућује да се њеном вољеном Енкидуу („Топло ти је чело Енкиду...“) приближава смрт, певајући експресивни ариозо на тонално нестабилној, позноромантичарској хармонској подлози (*Andantino affetuoso*). Одсек у темпу *Adagio molto sostenuto con calore* (2. т. у [46] – [47]) Ђаковић пореди са лиризмом Вердија, Пучинија и Леонкавала. Стиховима у ритму бајалице („Зато сад бајем да разбајем...“), магијским чином, Девојка покушава да одагна Енкидуову болест. Као и у ситуацији са Хумбабом, Енкиду је у сну добио наговештај богова о својој судбини. Препричавање сна остварено је у речитативу (*Moderato*) пред модалном аријом (*Andante*) чији модулаторни план обухвата поларне тоналитете („ин де“ – „ин гес“). Осетивши изненадну слабост, Енкиду предосећа да му се ближи последњи час. Проклиње Девојку зато што га је довела међу људе, присећа се свог сна из кедрове шуме као обзнане овог тренутка и умире. Гилгамеш је ужаснут јер је „људски век кратак и завршен. Победа се претворила у пораз!“ (прог. књ. 1986/87). Напети ламентозо Девојке и Гилгамеша, праћен једноличним ударима тимпана уведеним као карактерна трансформација победничког ритмичког модела с краја треће сцене првог чина (*Lento*, 5. т. у [58] – [60]), не дотиче преминулог Енкидуа. Кратка хорска тужбалица („Устани, Енкиду“) и Гилгамешов крик окончавају сцену.

<sup>81</sup> Сапостојање молског трозвука и хебрејске мелодије у овој ситуацији Ђаковић наводи као пример „еволуције ауторовог поступка (...) до момента када он сасвим једноставним мелодијско-хармонским структурама (дијатонски дурски или молски акорди, модалне или тоналне мелодијске фразе) унутар углавном експресионистичког проседеа, постиже највеће степене музичког контраста (...)“. Коришћење старих средстава израза „у новом уметничком окружењу“ Ђаковић назива „еманципацијом консонанце“ (1992:84).

Пример 55, *Гилгамеш*, други чин, арија Енкидуа, 9. т. у [53] – 3. т. у [54]

Andante  
T. Solo  
p  
Ча-со-ви-жи-во-та у ни-шта про-ла-зе а вре-ме вр-ли-ну не-у-миг-но га-зи-љу-ба-ви мо-ја.  
Pno.  
p espress. sempre

Трећи чин

У првој слици Гилгамеш, скрхан због Енкидуове смрти, креће у потрагу за вечним животом. Полази на пут кроз време и простор, цивилизације и васиону трагајући за спасењем. На путу наилази на тајанствена бића и необичне предмете и застаје пред капијама богова. На првој га чекају човек и жена Шкорпиони, који га одговарају од пута, али ипак пропуштају због неустрашивости и одлучности. На светлећој капији врта богова дочекује га богиња Сидури Сабиту која му саопштава неумитност истине да су „богови смрт наменили људима, а живот задржали за себе“, такође пропуштајући Гилгамеша до лађара Уршанабија. Инструментални увод у трећи чин писан је у традицији композиторовог радикалног модернизма с краја 60-их и почетка 70-их. Експресионистичка партитура драмски је функционализована као одјек унутрашње борбе главног јунака и његове трансформације из ратника у ходочасника. Динамика форме остварена је следом текстурних блокова ариткулисаних на различите начине: осамостаљивањем ритмичког параметра израза, наслојавањем деоница унутар кластерских звучних поља, „проширеним техникама“ свирања на дувачким инструментима. Пред крај увода јављају се и први мелодијски покрети (Бручи се ни у својим најрадикалнијим делима није одрекао мелодије) док судбински откуцаји звона (*Adagio lamento*, ) припремају појаву Гилгамеша на сцени.

Пример 56, *Гилгамеш*, почетак увода у трећи чин

Senza misura, improvvisando  
ffp  
Timp  
ff p f  
Gong Timp Gong

Идејна потка трећег дела опере постављена је првим речима Гилгамешове арије: „Уплашио сам се смрти...“. Прва од две Гилгамешове арије у трећем чину стилски се обраћа експресионизму Друге бечке школе: слободној атоналности, опором секундно-квартној вертикали, линеарној фактури, регистарски „изломљеном“ ариозу, динамичким контрастима. Прве и друге виолине местимично удвајају вокалну деоницу или антиципирају њен мотивски садржај, што представља (рано)романтичарски стилски

рецидив. Значај речи из поеме *Човек* Максима Горког („Можеш ли мртав видети светлост сунца...“) истакнут је усамљивањем вокалне линије. „Механичност“ музичке појаве Шкорпиона, с почетка озвучених модулатором гласа, потврђена је ритмички „укоченим“ *punctum contra punctum* двогласом који подсећа на музички језик Стравинског из *Приче о војнику* и *Лије*. Њихове мелодијске фразе раздвојене су фрагментима тонског сликања који асоцирају на компулзивно „инсектоидно“ кретање.

Пример 57, *Гилгамеш*, трећи чин, тонско сликање и напев Људи Шкорпиона; 5. и 6. т. у [16] / 2. – 5. т. у [17]

Арија богиње Сидури Сабиту, највиртуознија вокална деоница у опери, реализована је као дијалог колоратурног сопрана са флаутом и ксилофоном. Грађена је техником слободне додекафоније, премда стилски ближа експресионизму Рихарда Штрауса. Ђаковић уочава конкретну интертекстуалну везу указујући да „познати речитатив и арија Зербине из његовог (Штраусовог, прим. Н.С) дела *Аријадна на Накосу* – као једна од највиртуознијих арија икада написаних (за колоратурни сопран) – има свој пандан у музичком току арије Сидури Сабиту“ (1992: 97).

Пример 58, *Гилгамеш*, трећи чин, арија Садуре Сабиту, 1. – 5. т. у [20]

У другој слици лађар доводи Гилгамеша пред Утнапиштима и његову жену. Краљ Урука моли свог праоца да му каже како је дошао до вечног живота. Утнапиштим Гилгамешу приповеда о великом потопу и открива да постоји трава која подмлађује тело. Гилгамеш налази траву, али одлучује да је не поједе одмах, већ да је однесе у Урук и подели са људима. Гилгамешов пут до Утнапиштима (трећа сцена) музички је дочаран још једним инструменталним одсеком у којем су оркестарске групе, пре свих удараљке, укључене у реализацију динамичних новозвуковних текстура. Пораст интензитета звучних маса антиципира завршетак Гилгамешовог путовања, док сусрет са Утнапиштимом најављују дискретни и равномерни удари виброфона и звончића. Дует Гилгамеша и Утнапиштима (повремено се укључује и жена) припрема арију праоца праћену хором сподоба. Хармонска подлога четврте сцене трећег чина у целини је заснована на квартној

вертикали, али су делови музичког тока у којима наступају Гилгамеш и Утнапиштим карактерно различити. Гилгамешов егзистенцијални немир дочаран је експресионистичким изражајним средствима, узбуђеним речитативом и усплахиреним пасајима гудачих и дрвених дувачких инструмената, док је Утнапиштимова контемплација исказана мирнијим речитативом и коралном дијатоником у лименом дувачким корпусу. Утнапиштимову нарацију о потопу карактерише постепени прелаз са експресионистичке на импресионистичку звучну слику, реализовану прозраном оркестрацијом (флаута, кларинет и харфа) и скордатурним низањем дијатонских акорада у хору (Ха – а – Ге – Еф – А – Ге – де, [39] – [41]). На питање Утнапиштима: „Зашто би се теби богови смиловали да вечни живот нађеш?“, Гилгамеш узвикује: „Спреман сам да се борим!“. Наредна сцена затиче Гилгамеша на мору, у лађи са Урнашавијем. Потрага за цветом младости ситуирана је у инструменталном одсеку квартно-кластерске структуре. Тренутак проналажења еликсира младости припремљен је хроматским покретом у виолончелима, виолама и виолинама, а маркиран ритмичким скандирањем у дрвеним дувачким инструментима.

Пример 59, *Гилгамеш*, фрагмент Утнапиштимове арије, 8. т. у [41] – 1. т. у [42]

**Adagio e tranquillo**

B. Solo *mf* *p*

Ду-го си хо-да-о и под-не-о мно-ге му-ке. Хо-лу да ти о-дам тај-ну о чу-до-твор-ној тра-ви...

У повратку Гилгамеш пролази поред Енкидуовог извора и одлучује да се окупа (трећа слика). Изненада долази змија у лику балерине и краде траву, остављајући Гилгамеша у очајању. Трагичан моменат великог губитка музички је решен без романтичарске патетике – реским трилерима и сувим репетицијама кластерске вертикале у трубама и тромбонима. У одсеку *Andante con gran' espressione* труба и хорне разрађују пунктирани лајтмотив Гилгамеша у силазној линији, симболички указујући на опадање краљеве животне снаге.

Пример 60, *Гилгамеш*, трећи чин, пунктирани лајтмотив Гилгамеша, 2. – 6. т. у [48]

**Andante con gran' espressione**

*fff*

Последња слика трећег чина проналази Гилгамеша у краљевској палати у Уруку. Радост због Гилгамешовог повратка Девојка обзнањује ариозом на бази „исхафан“ лествице. Кратак хор дворјана и свештеника још једном доноси Гилгамешов лајтмотив. Наступе Првог и Другог свештеника припрема нумера означена као *Корал*, структурно блиска грегоријанском коралу. Краљ моли свештенике да му дозову Енкидуов дух, прекидајући њихове напеве, нестрпљив и незадовољан („Ја желим жив да сазнам судбину мртвих“). На крају Гилгамеш одлучује да жртвује руку како би призвао Енкидуа и сазнао шта је људима досуђено након овоземаљског живота. Енкиду, међутим, нема речи утехе. Испрва неразговорно, потом тешким шапатом изговара свој последњи текст: „...твој пријатељ, кога је твоја рука додиривала, постао је блато, прах је постао...“. Последњу сцену у опери отвара Гилгамешова велика арија. Унутрашња борба главног лика у овој нумери („Моји су сада одбројани дани...“ / „Ја још сам жив...“) подсећају на сцену смрти Бориса Годунова из истоимене опере Модеста Мусоргског.

Пример 61, *Гилгамеш*, трећи чин, арија Гилгамеша, 1. т. пре [62] – 5. т. у [62]

The image shows a musical score for a baritone solo and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two staves: the top staff is for the Baritone Solo (Bar. Solo) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The lyrics are in Serbian: 'Мо-ји су са-да од-бро-ја-ни да-ни и ја сам са-мо ве-тар... О. не! Ја још сам жив!'. The music features dynamic markings of *mf* and *f*, and includes triplet markings over the vocal line.

Поражен и на умору, Гилгамеш дозива писара, приповеда му о својим јуначким делима и открива досегнути смисао:

Сунце се рађа у грудима мојим.  
 Дижем се опет и усправно стојим кроз Еоне,  
 земном трагу мом никад се неће угасити сјај.  
 Нека знају они што родиће се тек.  
 Борбом за све људе надживи човек свој век!

Дворјани и робови оплакују Гилгамешову смрт тужбалицом од сукцесивно попуњене кластерске плохе и остинатних удара тимпана и војничког добоша. Досегнувши кулминативну густину и динамичку снагу плоха се распада у глисандирајуће крике. Завршна мелодија „Ниња сили“ уводи у архаичну атмосферу. Средњовековни напев постаје основа музичке грађе за опсежан полифони рад у стилу високе ренесансе. Бручијев „музички потпис“ – ритмичка ћелија у којој су три осмине исте, а четврта различите тонске висине – интерполиран је у полифонизовано музичко ткиво подвлачећи свечани карактер монументалног оперског финала.



Пример 62, *Гилгамеш*, трећи чин, *Ниња сили* и полифона разрада, [71]

\* \* \*

Поставља се питање да ли избор литерарног предлошка и начин његове музичко-сценске обраде акцентују димензије историјске и географске страности епа о Гилгамешу у односу на време и место настанка Бручијеве опере. Еп о Гилгамешу припада књижевном корпусу „неутралне“ антике чија историјска и географска дистанца по себи не садржи и егзотистички потенцијал. Бручи је у неколико наврата нагласио да га је древни еп привукао управо због статуса универзалне културне баштине. Ако се узме у обзир да је главни лик драмски профилисан и костимиран као антички јунак, а да афинитет према антици Бручи исказује и у ранијим музичко-сценским делима (балет *Кирка* и опера *Оковани Прометеј*), одабир епа о Гилгамешу не може се сматрати индикатором намере да се створи оријенталистичко/егзотистичко дело.<sup>82</sup> Међутим, Бручијево посезање за сумерским епом као културним наслеђем на које „право има читаво човечанство“<sup>83</sup> реализовано је музичком грађом која указује на „савремену географију“ књижевног дела.

<sup>82</sup> У студији *Musical Exotism* Ралф Лок (Ralph Locke) разјашњава да опозиција *некад/сад* може, али и не мора указивати на егзотично. „Стара“ митолошка или историјска тематика не мора, дакле, бити репрезентација егзотичног. У складу с перцепцијом античке Грчке и Рима као темеља западноевропске цивилизације, како Лок наглашава, ликовима и заплетима узетим из ових култура придавани су атрибути модерних западњака, док је, упркос томе што је хронолошки ближи модерном добу, средњи век чешће био исходиште потраге за егзотичним (Locke, 2009: 65).

<sup>83</sup> Поводом премијере овог дела Бручи је рекао да „једна тако значајна инспирација не може припадати само 'великим' народима“ (Ђаковић, 1992: 45).

Гилгамеш је дошао с Истока, што Бручи подвлачи не пристајући да замишља Оријент у оквирима западњачког оријенталистичког искуства.

Одређени детаљи, попут симулиране атомске печурке и грађанског отпора тиранији, показују жељу аутора (композитора и либретисте) да говоре о актуелним друштвеним збивањима и техником тропирања остваре (пост)модерну артикулацију древног епа. Поред строфе из Гетеовог *Фауста*,<sup>84</sup> интерполирана је реченица „Можеш ли мртав видети светлост сунца“ из поеме *Човек* Максима Горког, бајалица којом Девојка покушава да излечи Енкидуа<sup>85</sup> и етичка поента „да борбом за све људе“ човек надживљава свој век. Могло би се рећи да је еп о Гилгамешу алегија чије су референце „данас и овде“ да се темпоралној доместификацији антике не опиру стилске позајмице егзотичног музичког материјала. Оријенталне лествице, цитат литургијске мелодије *Ниња Сили* и грегоријански корал поетизују странствовање упркос томе што Бручи није градио „етнолошки модел“ блискоисточног или средњовековног звука, већ је оријенталне лествице/музичке цитате увео у поредак „обичне“ опере и западноевропске музичке традиције. Ђаковић примећује: „Као што Пучини у својој опери *Мадам Батерфлај*, или пак Верди у чувеној *Аиди*, нису створили аутентичну јапанску, односно египатску музику, тако је у глобалном смислу Бручијев *Гилгамеш* дело и даље чврсто везано за европско музичко подручје“ (Ђаковић, 1992: 51). Пре него са Пучинијем и Вердијем, Бручи је упоредив са Шосоном, Сен-Сансом Дебисијем и Равелом, композиторима чији третман оријенталних идиома Ралф Лока дефинише као „прикривени“ егзотицизам.<sup>86</sup> Ослањајући

---

<sup>84</sup> Ђаковић издваја следећи фрагмент из Фауста који „резонира“ са делом драме везаним за Утнапиштира и његово приповедање о великом Потопу:

„Да! Мудрости сам тој врховној одан,  
ово ми душу сву напаја,  
за оног су живот и слобода  
ко сваког дана њих осваја“

Гете, Јохан Волфганг (Goethe), (1985). *Фауст* 2. део, превод Бранимира Живоиновића, Београд: Српска књижевна задруга.

<sup>85</sup> Текст бајалице, преузет из либрета за оперу, гласи (Милошевић 1986: 30):

„Зато сад бајем да разбајем  
да отупим да раступим,  
воду и земљу да оставим  
Енкидуа да избавим.  
Бежи, ветро љута бежи, бољко  
погледа у воде Еуфрата,  
у пустињу далеку, у дубоку ноћ  
бежи, бежи, бежи, сту-сту-сту.“

<sup>86</sup> Почетком 20. века, како Лок истиче, долази до наглог опадања популарности егзотичне тематике у свету модерне уметности. Овој тенденцији допринели су политички и естетички разлози као што су растућа „нелагодност“ због европског империјализма, који није донео очекивани цивилизацијски помак колонизованим народима, те зачетак (псеудо)научног приступа удаљеним земљама и њиховим културама. Међу естетичким премисама Лок издваја принцип оригиналности који је дошао у колизију са поетиком егзотичног услед њене превелике експанзије током друге половине 19. века, као и одбацивање начела реалистичне репрезентације као доминантног тренда у књижевности и визуелним уметностима раног 20. века.

се на арабеску и оријенталне лествице композитори француског *fin de siècle*-а уводе егзотистичку музичку праксу 18. и 19. века у рефлексивније и сензибилније поље „прикривеног“ егзотизма, док музички ток *Гилгамеша*, засићен арабеским мелизмима и хармонским решењима заснованим на „исхафан“/хебрејској лествици, гради интертекстуалну везу са њиховим тенденцијама.

Да ли је Бручи у опери *Гилгамеш* испољио (и) аутоегзотично стваралачко понашање, карактеристично за маргиналне етничке/културне идентитете у другој половини 20. века? Ралф Лок подсећа да су аутоегзотизму склони јеврејски композитори који искуство западноевропске музичке традиције уносе у уметничке стилизације „етничке“ јеврејске музике с Истока. Дело Рудолфа Бручија – југословенског/хрватског Јеврејина – ослоњено на арапске и хебрејске лествице, с једне стране, одговара понуђеном оквиру тумачења. С друге, третман источњачке, средњовековне српске и грегоријанске егзотике у Бручијевој опери говори у прилог инклузивистичке, а не ексклузивистичке политике идентитета. Доследан визији социјалистичке интеграције југословенског друштва, Бручи је егзотични интерес испољио у контексту друштвених противречности тржишно оријентисане, самоуправне и несврстане Југославије. У опери *Гилгамеш* Бручи се залагао за несврстану политику подржавања културних вредности Трећег света. Прошлом времену као упоришту за рефлексију о универзалној егзистенцијалној драми човека као таквог, Бручи је понудио замишљене границе актуелне и будуће несврстане територијализације. Отуда у опери *Гилгамеш* неиронизирана хорска монументалност (апотеоза узвишеног циља који још вреди славити), отуда подручја новог звука (императив модернизације постављен пред земље Трећег света), отуда Исток као хабитус античког универзализма.

## 2.2 КАНТАТЕ И ОРАТОРИЈУМИ

До половине 50-их Бручи пише првенствено симфонијску и концертантну, а у другој половини шесте деценије камерну музику. Интересовање за вокално-инструменталне жанрове и музичку сцену доноси тек седма деценија. Групи вокално-инструменталних дела насталих између 1960. и 1970. године припадају кантате *Србија* (1960), *Само пева тајни пламен* (1961), *Човек је видик без краја* (1961), *Трагом свитања* (1962), *Очи Сутјеске* (1963), *Камена поема за град* (1965), *Сунчани мостови* (1968), *Војводина* (1970), као и ораторијум *Salut au monde - нека буде срећа* (1967). Поред ових, Бручи је оставио и три композиције написане крајем 70-их, односно 80-их година: поему *Звездани брод* (1978), ораторијум *Сви смо ми једна партија* (1979) и кантату *Мементо за Тита* (1987). Поделу на камерни и ораторијумски тип Бручијевих вокално-инструменталних дела увео је Богдан Ђаковић у свом дипломском раду о опери *Гилгамеш*, истакавши да „у композицијама камерног типа (*Србија*, *Само пева тајни пламен* и *Камена поема за град*)<sup>87</sup>) Бручи савременом инструменталном звуку супротставља углавном експресивни речитативно-ариозни стил солисте“, док „у композицијама које носе карактеристике ораторијума“ – као пример наводи ораторијум *Salut au monde (Нека буде срећа)*<sup>88</sup>, али на основу критеријума које успоставља то могу бити и кантате *Човек је видик без краја*, *Трагом свитања* и *Сунчани мостови*<sup>89</sup> – Ђаковић уочава „разноврснији начин употребе

<sup>87</sup> О кантати *Камена поема за град* за соло сопран и камерни ансамбл (1965), коју је Бручи касније прецртао са списка својих дела сматрајући је изгубљеном, Властимир Перичић је оставио следећу белешку: „На стилској линији претходних дела стоји ова композиција на стихове Ивана В. Лалића, који кроз инвентивне свеже метафоре говоре о херојској прошлости Београда. (...) Четири међусобно повезана кратка става (*Allegro moderato, Sostenuto, Quasi senza tempo, Allegro moderato*) унутарње су обилно стурктурирана сменама темпа – у тесној вези са атмосферама поетске основе. Последњи од њих доноси скраћену репризу првог, боље рећи реминисценцију на почетни текст: 'Ово су речи о чудесном чађавом камену што се отвара као шака, што се расцветава у једноставан цвет...' – Глас је вођен претежно речитативно, али уз велике захтеве у погледу амбитуса и интервалских скокова, уплићући се у инструментални звук који му једва понегде пружа подршку својим смело дисонантним хармонским склоповима, неретко условљеним принципима додекафоније. Разноврсни и прегнанти ритмови, као и необичне комбинације темброве вешто добивене из малобројног ансамбла (флаута, кларинет, труба, ксилофон и мали гудачки ансамбл без контрабаса), важне су компоненте укупне звучне слике дела.“ (Перичић, 1969: 76/77)

<sup>88</sup> О ораторијуму *Salut au monde* за рецитатора, солисте, хор и симфонијски оркестар (1967) Перичић наводи да је „текстуални садржај везан уз наше доба: опомињање на ратне страхоте које се не смеју поновити, позив на љубав и братство међу људима, чежња за тихом интимном срећом. Текст је комбинован из фрагмената поезије разних домаћих аутора. Три опсежна става, иако слободно обликована у зависности од текста, са сменама темпа и расположења, повезана су извесним мотивским нитима. Тако, на пример, карактеристичне ритмичке ударце репетираних акорада испрекиданих паузама, који уводе у ораторијум, чујемо и у осталим ставовима, а један споредни мотив од квартних скокова из другог става израшће касније у маркантну тему фугата у финалу ('Запјевај, грло моје, пјесму радости...'). Смењивање хорских блокова са епизодама појединих гласова солистичког квартета, у разноврсном трертману од речитатива до експонираних вокализа, а уз сарадњу великог оркестарског апарата који је – као увек код Бручија – искоришћен вешто и звучно, дају потребну унутрашњу рашчлањеност ставова. И кад очекујемо да се дело заврши громким поклицима хора 'Salut au monde!', следи антиклимакс: '...Нека ни један звук не поремети тишину, јер ја бих рекао: Нека буде срећа!'“ (Перичић, исто)

<sup>89</sup> Кантату *Сунчани мостови* за солисте, хор и оркестар Ђаковић посматра на следећи начин: „Користећи се традиционалним типовима изгледа вокалних 'нумера' (*Речитатив и арија, Ариозо, Choral, Coro e recitativo*) као одсецима кантате, Бручи је дао широк спектар изражајних могућности певачких деоница. Овако формално конципирана велика вокално инструментална композиција буди јасне асоцијације на оперске

хора (...) од скандирања текста (...), преко његовог имитационог спровођења (...), до завршног мајестетичног наступа“ (Ђаковић, 1992: 36). Ђаковићева типологизација Бручијевог вокално-инструменталног стваралаштва посредно се реферише на два централна метастилска наратива југословенске послератне културе – монументално-херојски соцреализам и субјективистичко-декоративни модернизам. Већина Бручијевих кантата насталих у седмој деценији истовремено подржава и оспорава ове поетички, естетички и стилистички привидно удаљене културне парадигме, опевајући ратну и револуционарну тематику модернистичким музичким језиком, тако да се на основу избора извођачког ансамбла ипак може одредити привлачна снага њиховог „магнетног поља“. Тамо где су хор и оркестар главни носиоци музичког збивања и даље је присутна монументалистичка прескрипција социјалистичког реализма, док индивидуализација гласа у склопу камерне звучности ансамбла предност даје модернистичко-интимистичким захтевима.

### 2.2.1 СРБИЈА

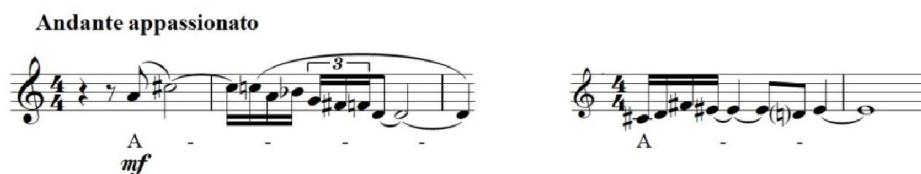
Бручијеву кантату *Србија* Ђаковић описује као „музику са призвуком фолклора, прилично експресивну у звуку“, док Перичић издваја њену „апартну, транспарентну и питорескну звучност“, као и „смео и свеж (...) хармонски језик“ (Перичић, 1969: 74). Попут *Другог концерта за тромбон и оркестар*, али и касније насталих *Само пева тајни пламен* и *Камене поеме за град*, кантата *Србија* тражи извођачки састав какав се у Бручијвом опусу више неће поновити. Поред девет дувачких инструмената, ансамбл чине клавир, харфа, ударалке, два контрабаса који свирају искључиво *pizzicato* и женски хор који пева на неутрални слог. Текст је поверен соло-баритону. Како Перичић наводи, облик кантате уоквирен је поновном појавом увода при завршетку, а рашчлањен троструким понављањем рефрена, што му даје обресе ронда (Перичић, 1969: 74). Код Перичића и Ђаковића налазимо податак да је кантата *Србија* компонована на делове текста, односно „пробране одломке“ из истоимене поеме Оскара Давича, што захтева корекцију, јер је целокупан текст Давичове поеме омузикаљен у Бручијевом делу. У дистинктивне елементе музичког језика кантате *Србија* убрајају се дисонантна/атонална вертикала, местимична употреба додекафоније и имитационе полифоније, мотивско повезивање контрастних одсека, паралелно кретање у великим терцама, арабескне хорске вокализе и речитативно третирана деоница баритона која експресивни врхунац достиже у рефрену („Ој, Србијо...“).

---

целине (или нумере), тим пре што Бручи, без обзира на модеран музички садржај којим испуњава дате одсеке, у целини поштује њихове традиционалне карактеристике. (...) После уводног дијалога баса и хора, аутор у форми речитатива и арије (као експозиције радње и упознавање са ликовима), поверава наступ само солисти, са два по карактеру јасно различита музичка тока. Следи оригинално замишљен наступ хора (у којем гласови наизменично изговарају имена светских градова), да би ову условну хорску 'жанр-сцену' окончао поновни наступ соло баса. Следи потом типичан ариозо одсек соло-мецосопрана, а после њега и снажан корал хора. Након оркестарског прелаза и наступа рецитатора, долази климакс (као оперско финале!) када цео хор изговара само једну реч – *Allons*, а потом и антиклимакс, у (могуће и 'оперски' схваћеном) завршном дуету солиста.“ (Ђаковић, 1992: 36)

Музичка драматургија кантате заснована је на три естетичко-стилска комплекса који се међусобно одмењују, надодређују и интерполирају. Први се може именовати као жалобни лиризам, други као херојско-екстатични занос, а трећи као објективизована гротеска. Жалобни лиризам, заступљен у строфама у којима доминира поетски мотив муке и тешког живота, налазимо у одсецима означеним са *Andante appassionato* („Ја знам сва твоја лица...“ т. 1–47), *Andante tranquillo* („Песмо тужна, мека си милошта...“ т. 60–104), *Adagio* („Кроз мукле ланце дана...“ т. 130–142), *Trangvile* (т. 186–209), *Grave* („и покриваш их мраком...“ т. 265–283), те поново *Andante appassionato* (т. 284–305). Карактеришу га сведена мелодија, флуидни ритам, дисонантна/атонална вертикала, суспрегнута декламација текста (са повременим емфазама) и ламентозни третман хорске боје. Драматуршки важну улогу у кантати имају два мотивско-тематска језгра на којима је заснован материјал увода (Пример X). Први мотив се, након експонирања на самом почетку, јавља као елемент разграничења између строфа, односно формални регулатор музичког тока кантате. Други мотив, својом карактеристичном интервалском структуром (м2↑, в3↑, м2↓) ставља малу секунду и велику терцу у функцију изражајних средстава жалобног лиризма.

Пример 63, *Србија*, т. 4–6 и т. 13



Херојско-екстатични занос карактерише рефрен („Ој, Србијо...“ т. 48–59; 164–177; 306–320), у којем апострофично обраћање песника оправдава и призива стилски комплекс чија су обележја маестетична декламација (са карактеристичним скоком квинте који маркира кључне речи попут „Србијо“, „песмама“, „шљивама“, „људима“, „њивама“, „стадима“), фанфара у труби, консонант(и)а вертикала и динамички ниво у распону од фортеа до фортисима. На врхунцу екстатичног успона, пре него што ће песник поентирати са „Србијо, песмо међу народима“, Бручи пласира и кратко развија друго мотивско језгро из увода (на усклику *Oj*). Усецање елемента жалобног лиризма у херојско-екстатично окружење, праћено трансформацијом мотива – на том месту карактерно одређеног имитационом полифонијом и фортисимо динамиком – сведочи о дубинском повезивању композиторовог музичког језика са песниковом хероизацијом тегобне прошлости Србије, као и глорификацијом њених пасторалних метафора.

Пример 64, Србија, т. 53–56

The image shows a musical score for three vocal parts: Baritone solo, Soprano, and Alto. The Baritone solo part is in the bass clef and has lyrics 'Oj - Oj - Oj -'. The Soprano part is in the treble clef and has lyrics 'A - - - -'. The Alto part is in the treble clef and has lyrics 'A - - - -'. The score includes dynamic markings such as 'Maestoso ff' and 'Poco allarg.'. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Десубјективизоване музичке гримасе, завештање Игора Стравинског музици 20. века, код Бручија се први пут срећу можда баш у кантати *Србија*.<sup>90</sup> Ако у контексту одмењивања ламентозне лирике и херојско-пасторалне екстазе стравинскијевско-радићевска<sup>91</sup> гротеска делује као изненађујући и субверзивни отклон од устаљене поделе на херојско и лирско, она се композитору можда учинила логичном споном са надреалистичком прошлошћу Оскара Давича. Стилски комплекс објективизоване гротеске доминира одсецима означеним са *Allegro* („Летина... клетве и клетве...“, т. 105–129) и *Tempo di marcia* („То лице што није лице...“, т. 143–164), између којих је уметнут ламентозни *Adagio*, као и одсеком *Allegretto scherzando* („А ћикају деца...“, т. 209–283). Изражајним средствима гротеске припадају равномерна, механизована декламација текста која не води рачуна о мелодијско-ритмичкој латенцији речи,<sup>92</sup> статична остината, оштре дисонанце у вертикали и стилизације музички тривијалног.<sup>93</sup>

## 2.2.2 ЧОВЕК ЈЕ ВИДИК БЕЗ КРАЈА

Док су стилско-композициона решења у кантати *Србија* пратила Бручијево особено читање интегралног и у себи диференцираног поетског текста Оскара Давича, у кантати *Човек је видик без краја* композитор се први пут суочио са захтевима тематски монолитне, а опет фрагментарне поетске структуре сачињене од одломака из југословенске револуционарне и ратне поезије по избору И. Хоровица и В. Миларића. Ова композиција за рецитаторе, алт, мешовити хор и симфонијски оркестар донела је свом аутору другу награду (прва није додељена) на конкурс поводом 20-годишњице ЈНА 1961. године. Догађаји које је требало да обележи – ратни вихор и избијање устанка – одредили су

<sup>90</sup> Без увида у сва композиторова дела не може се тврдити да је кантата *Србија* прво дело у којем је Бручи користио неокласична музичка средства на субверзиван начин (који Весна Микић, посматрајући дела Душана Радића из раних 50-их, пореди са механизмом одбране реакција-формација).

<sup>91</sup> Поједини делови кантате *Србија* у којима доминира стилски комплекс гротеске асоцирају на музички језик Душана Радића из раних 50-их.

<sup>92</sup> У одсеку *Allegretto scherzando* Бручи је поетски текст прилагодио својој музичкој замисли понављајући речи „лажигаћама“ и „успаванкама“ како би дуже одржао прегнантан ритмички замајац.

<sup>93</sup> Мисли се на ритам галопу у одсеку *Allegro* и мелодију разбрајалице у одсеку *Allegretto scherzando*.

музички садржај дела, које су домаћа<sup>94</sup> и страна<sup>95</sup> критика својевремено високо оцениле, а композитор изузео из корпуса дела диктираних соцреалистичком естетиком.

За разлику од већине претходних Бручијевих композиција, двоставачна кантата *Човек је видик без краја* не садржи дословна репризна понављања. Перичић сматра да је „мозаичност текста принудила композитора да музику прилагоди честим сменама расположења, на уштрб широко засвођене драматуршке линије“, али истиче и да су „поједини фрагменти успело остварени, у експонираном хорском ставу, реским оркестарским бојама и оштрим хармонским сукобима“ (Перичић, 1969: 75). Ђаковић, са друге стране, издваја бројна успела композициона решења, нарочито у погледу третмана хора, која „инспиративном снагом експресионистичког звука дају потресном тексту праву подлогу и коментар“ (Ђаковић, 1992: 37). Каната *Човек је видик без краја* ближа је жанровским претпоставкама пасије/тужбалице од било ког другог Бручијевог дела. Стихови почетног одсека *Molto adagio* („На рубу поља/ између црних стабала/ црвено мртво обешено сунце“), испевани у ниском регистру баса, а на позадини постепено формиране дисонантне плохе у оркестру, директно уводе слушаоца у злокобну атмосферу ратне пуштоши.

---

<sup>94</sup> Кораљка Кос је у свом приказу насловљеном са „Оригинално и увјерљиво“, објављеном у листу *Телеграм* (Загреб) 14. 10. 1966, написала следеће: „По вриједности музичке супстанце ово дјело прераста низ пригодних творевина које су посвећене овој теми и од којих је неке својом баналношћу чак и обесчашћују. Бручијев језик стоји у служби ријечи и њена значења, интензивирајући је и подајући јој нову димензију. И слушајући ово опорно, заносно дјело, чија тензија за све вријеме његова трајања не попушта – ми му верујемо“ (према Ђаковић: 1992: 23)

<sup>95</sup> Критичар варшавског листа *Trybuna Ludu* изрекао је следећу оцену о кантати *Човек је видик без краја*: „...То је poema о трагедији народа и судбини човека, о злочину непријатеља, о рату и победи, poema пуна експресије и дубоког хуманизма и обичног људског осећања.“ (Образложење за награду АВНОЈ-а, 18. мај 1989, стр. 4). Критичар шведског листа *Upsala* Ниа Фајндинг (Nya Finding) о овом Бручијевом делу написао је следеће: „...Одобравање многобројне публике није било мање код последње тачке, једне силне кантате назване *Човек је бескрајни хоризонт* (реч је о кантати *Човек је видик без краја*, прим. Н.С); то је било крајње сугестивно дело, које је опчинило публику од страховитог почетка, кроз патње и страшне визије до клицања слободи сутрашњице. Радило се о рату, о праху и пепелу, о слободи и мирном сну. Рудолф Бручи је тиме створио снажну тонску слику, готово у стилу Буонароттија иако четири и по века касније.“ (Образложење за награду АВНОЈ-а, 18. мај 1989, стр. 4)



Пример 65, *Човек је видик без краја*, први став, т. 15–17

На драму се не чека дуго – одсек *Allegro moderato* доноси узнемирено антифоно певање сопрана и тенора с једне, односно алта и баса, с друге стране („Дајте ми чашу воде...“). Захтев изражен стиховима „Дајте ми!“ поприма обресе ораторијумског стила у одсеку *Allegro con fuoco*, додатно драматизованим честим променама темпа (*ritandando*, *meno mosso*, *a tempo* итд), пунктираним ритмом, тремолима и трилерима на педалним тоновима, као и дисонантним хармонским склоповима у оркестру. Два стилска комплекса – *жалобни лиризам* и *фуриозна драма* – смењиваће се до краја првог става кантате, образујући мозаичну структуру доследну експресионистичкој естетици фрагмента. Драмски музички елементи, дубоко укореењени у традицији још Глука и Берлиоза (тремола у гудачким инструментима, пунктирани ритам, осцилаторност музичког тока у погледу темпа), у првом ставу кантате *Човек је видик без краја* остају везани за стихове који почињу са „Дајте ми!“, док су ламентозна одморишта текстуално диверсификована.

Посебан значај у првом ставу имају додекафонски конципирана места. Инструментална дванаесттонска fuga у одсеку *Andante*, над којом мушки рецитатор изговара текст „Сви иду...“<sup>96</sup> постепено гомила напетост која ће се коначно разрешити у кулминативном стиху „Једног ће дана црвени вихор планути!“, као метафори револуционарних тежњи. После кратке интерполације материјалом из одсека *Allegro con fuoco* наступа хорска дванаесттонска fuga ламентозног карактера и сличне драматуршке функције: апострофичним стиховима „Ти плачеш...“<sup>97</sup> постепено се прелази пут од ужаснуте пренеражености до одлучног активизма, отеловљеног у екскламацији рецитатора: „Нешто ври, нешто виси у зраку!“, коју хор, најављујући револуционарно насиље као одговор на рат, потврђује са одушевљењем: „Под овом трулом куглом гори експлозија динамита. Кугла небеска гори!“

<sup>96</sup> „Сви иду, само пролазе, и човек стоји сам, вечно сам. О када ће завесе кише и бола и тмине запалити огањ црвеног свитања, када ће утихнути хор прецрних питања? Када ће умријети разум и дојам, када ће синут ко луч свеживотни појам?“

<sup>97</sup> „Ти који плачеш/ти који се бориш за починак другог/ ти који не гледаш више са осмехом на очима/ сине мој/ ти брате мој/ ти друже мој са лицем пуним страха и тескобе/ устани и викни: Не!“

Док први став перманентно осцилује између револуционарног врења и ужаснуте затечености ратом, други се релативно праволинијски отискује од потресне патње ка слављењу палих жртава. Потакнута експресионистичким евокацијама поетског текста као што су звечање ножева у ноћи, црна звона, конопци тмине који висе низ вратове, музика у почетном одсеку означеном са *Andante misterioso* доноси суздржану, злокобну атмосферу, сличну оној с почетка кантате. Међутим, док је у првом ставу напетост ишчекивање одмењено ерупцијом борбене енергије, у другом долази до антикулминативне имплозије изазване читањем одломка из писма деци логораша осуђеног на смрт.<sup>98</sup> За ово осетљиво место Бручи је одабрао топос посмртног марша (одсек *Alla marcia funebre*), редукованог на остинатни ритам у пицикато извођењу виолончела и контрабаса, врло сличан оном из средишњег дела другог става *Концерта за тромбон и оркестар*.

Пример 66, *Човек је видик без краја*, други став, т. 53–55

**Alla marcia funebre**

Одјек ове потресне епизоде доносе стихови „Ниједан дан без крви/ ниједан дан без сна“ (које хор изговара на фону посмртног марша), а потом и песма „Човек је видик без краја“, чија полифонизована корална фактура представља једно од најефектнијих лирских одморишта у читавом делу (*Piu lento/Andante sostenuto*).

Пример 67, *Човек је видик без краја*, други став, т. 93–95

**Andante sostenuto**

*p espress.*

<sup>98</sup> „Драга моја децо, за неколико часова неће ме бити међу живима, ово је моје последње писмо. Био сам јако поносан на вас. Будите скромни и презирите охолост. То је вера коју сам следио у животу. Волите се узajмно, моји драги. Волите своју мајку и настојте да јој својом љубављу надокнадите моју одсутност. Умрећу сигуран да ће пролеће које сам толико ишчекивао, ускоро гранути за вас. А та нада даје ми снагу да ведро пођем у смрт. Љуби вас све последњи пут, ваш Тата.“

Након кратке драмске интерполације у *Allegro agitato* („Тада је дуноу гневни ветар...“), рецитатор чита одломак из *Крваве бајке* Десанке Максимовић, праћен експресивном мелодијом бас-кларинета (*Andante funebre*) и коментарисан наступима соло алта („Бројим стопе на бијелом снијегу...“), односно хора („Смрт до смрти...“). Драмску снагу говорне фуге („Војске туђинске силне...“) у темпу *Allegro moderato* наслеђује мајестетична кулминација: „Слава и мир онима који су рекли ми смо дрва за ватру из које ће се родити живот“. Завршно смењивање одсека *Allegro molto* и *Maestoso* доноси мелизматично клицање на текст „Слава...“ – како Ђаковић примећује, слично оном које срећемо у „Песми о раду“ из *Симфоније Оријента* Ј. Славенског (Ђаковић, 1992: 37). Међутим, Бручи је кантати *Човек је видик без краја*, која је највећим делом потресна тужбалица, с правом ускратио тријумфалан завршетак. Од уласка мотива стрељане деце у тематско сазвежђе кантате мушки рецитатор постепено уступа место женском, док се хомогеном звуку хорског ансамбла све више супротставља индивидуализовани глас соло алта. Овај „женски обрт“ у кантати *Човек је видик без краја* потврђен је на самом крају када, након екстатичног уверавања хора и оркестра да жртве нису биле узалудне, женски рецитатор проговара гласом мајке која тихо, али одлучно опомиње речима: „Ја, мати, задњи пут говорим на све четири стране. Ја, мати, забрањујем да кујете било какве ножеве који секу децу испод колена. Нека спавају мирно.“

### 2.2.3 ОЧИ СУТЈЕСКЕ

Препуштајући стваралачку иницијативу час монументалистичком, час интимистичком напону, Бручи је написао два дела која преиспитују, преступају и усложњавају поделу на камерни и ораторијумски тип, а самим тим и њихов референцијални однос према реалистичком и модернистичком метастилском наративу. У питању су кантате *Очи Сутјеске* (1963) и *Војводина* (1971). Прва је компонована за рецитатора, мешовити хор и оркестар, на стихове прве три песме из истоименог циклуса Васка Попе.<sup>99</sup> Упркос томе што извођачки ансамбл сугерише другачије, у овој кантати нема монументалистичко-херојских претензија. Митском значају битке на Сутјесци Попа је супротставио достојанство личног утиска о „трагици и величини Пете офанзиве“ (Перичић, 1969:76), на шта је композитор дао „смео и савремен (...) музички коментар“ (Перичић, исто). Метафоризованој дескрипцији песниковој Бручи је одговорио изразито модернистичким музичким језиком, па се, зарад стилског сагласја са поетским текстом, музика одрекла реалистичких конотација тоналитета и традиционалних формалних решења. За разлику од кантате *Човек је видик без краја*, у којој је Бручи помирио замашну екстензију дела са фрагментарном музичко-поетском структуром, кантата *Очи Сутјеске* доноси краћу форму са мање осцилаторности у погледу темпа и карактера. На контрасту засновани одсеци у овом делу граде интегрални музички ток у којем дупла црта и ознака за темпо улогу формалне разделнице препуштају генерал паузи и корони.

<sup>99</sup> Касније ће се овај циклус наћи у збирци песама *Кућа насред друма* (1975).

Музички језик кантате карактеришу поентилистичка фактурна слика, вертикалне синхронизације у кратким ритмичким трајањима, проширене технике свирања (свирање иза кобилице и широки, четврттонски вибрато), тонско сликање средствима контролисане алеаторике,<sup>100</sup> суперпонирање квинтног акорда и кластера, ехо-дијалогизирање између рецитатора и хора, те нешто ређе појаве традиционалних елемената попут имитационе полифоније (*Allegro*, т. 136-140) и експресивне мелодије (т. 168-177). Варирана репризнаост без дословног понављања постигнута је реминисценцијом на почетни материјал у завршном одсеку.

Након оркестарског увода, у којем доминирају растресита кластерска сазвучја, хор се постепено укључује у дијалог са рецитатором, испрва само шапатам понављајући његов текст („Псино, неизрецива псино...“). Генерал пауза у 60. такту тренутак је након којег флуидно претапање кластерских плоха накратко уступа место одсечним и репетитивним вертикалним ударима у гудачким инструментима и клавиру, да би се дуга трајања дисонантних сазвучја недуго потом поново успоставила. Стихове „без игде икога, без игде ичега“ Бручи је разделио у два одсека (након короне у 79. такту), полифонизујући у другом одсеку хорски слог и поверавајући гудачким инструментима развијене мелодијске линије, иначе ретке у овој кантати. Треба поменути да се, након стиха „ваља нам изнова створити све“, сопран успиње према кулминативној тачки преко мелизма који подсећа на дистинктивно мотивско језгро из кантате *Србија*. Ова фигура додатно асоцира на ранија дела кретањем у паралелним великим терцама, мање заступљеним у кантати *Очи Сутјеске*.

Пример 68, *Очи Сутјеске*, т. 86–89

Andante

S. ва-ља нам из-но-ва ство-ри-ти све А - - - - -

A. ва - ља нам из-но-ва ство-ри-ти све А - - - - -

T. из-но - ва ство-ри-ти зем-љу из-но-ва не - бе - са -

B. из-но - ва ство-ри-ти зем-љу из-но-ва не - бе - са -

Након кулминације, узбуђени хорски *parlando* убрзава се до темпа *Presto* и достиже динамички врхунац клетвом „Развалиле ти се вилице псино!“ Другу песму у циклусу *Очи Сутјеске* доноси рецитатор, док се хор поново укључује у трећој. Занимљиво је да стихове

<sup>100</sup> У такту 30 стоји следећа напомена: „Слободна импровизација удараца (4 сек); звучна илустрација рушења *ff-pp*“.

друге песме „Сутјеска се пропиње под облаке“ прати симболично успињање квартног акорда у виолинама, као дозирана и ефектна употреба тонског сликања.

Пример 69, *Очи Сутјеске*, т. 114–116.

Трећа песма започиње стиховима „Овде све светлости гину“, размењеним између рецитатора и хора на позадини пунктуално генерисаних кластерских плоха. Камерну прозачност фактуре убрзо потом смењује контрастни одсек („Запалили смо велике ватре...“, *Allegro*) са два кратка фугата у гудачком ансамблу. Барокни елементи попут имитационе полифоније саставни су део Бручијевог стила, али у кантати *Очи Сутјеске* они знатно више делују као „реметилачке“ стилске интерполације, него у кантатама *Србија* и *Човек је видик без краја*. Повратак у *Tempo I* доноси *sospirando* фигуру у паралелним великим терцама, међусобно удаљеним за полустепен, а потом и квази дванаесттонску мелодију на коју хор пева стихове „Овде нема тла под ногама...“. Безнадним шапатом хор поставља питање „куда одавде?“, заокружујући своју далеко мање експонирану улогу него што је има у кантати *Човек је видик без краја*, да би до краја рецитатор донео стихове „Пошли смо сви једним бескрајним кораком...“, а оркестар реминисценцију на музички материјал из уводног дела.

## 2.2.4 ВОЈВОДИНА

Први сегмент Бручијевог вокално-инструменталног опуса заокружује се кантатом *Војводина* за рецитаторе, солисте, дечји хор, мешовити хор и оркестар, написаном 1971. године на текст истоимене поеме Мирослава Антића.<sup>101</sup> Упркос томе што на потезу између граничних дела Бручијеве „деченије кантате“ композиторова стваралачка путања демонстрира повратни карактер, поређење кантата *Србија* и *Војводина* открива различите приступе који садрже одређене пресеке тачке. Разлике приближно удвајају оне већ установљене при подели на камерни и ораторијумски тип кантате, премда се кантата *Војводина* подједнако ослања како на интимистичке, тако и на дескриптивно-монументалистичке жанровске претпоставке. Условну поделу на модернистичку и реалистичку метастилску формацију кантата *Војводина* трансцендира тако што елементе радикалног модернизма, попут алеаторике, комбинује са врло реалистичним музичким

<sup>101</sup> Кантата *Војводина* прерађена је, односно значајно скраћена 1981. године, када је њеним извођењем обележено свечано отварање нове зграде Српског народног позоришта.

илустрацијама војвођанског фолклора.<sup>102</sup> Са друге стране, избор Антићеве поезије, чију „богату сликовност“ и „сочни речник“ Ђаковић доводи у директну везу са Бручијевом „музиком синтезе“,<sup>103</sup> враћа ово дело у орбиту којом и кантата *Србија* кружи око средишта Бручијеве стваралачке игре. Поетски гест Мике Антића у поеми *Војводина* сличан је Давичовом апострофичном обраћању Србији, с тим што је персонификација Војводине у тополошким метафорама које Антић користи још личнија, узбуђенија и живописнија. Ако се унутрашњи дијалог Давичовог поетског субјекта одвија између ламентације и екстазе на линији строфа-рефрен, код Антића је замешатељством Ероса и Танатоса обележен скоро сваки стих. Сам песник је у једном писму на следећи начин образложио природу своје завичајне инспирације:

У нашој се литератури много писало, а и сад се још пише, о Војводини, али о њој је ипак мало речено. Многи су о старој Војводини забележили да је богата, још пуна сланине и добростојећих домаћина са набреклим буђеларима. А ја сам у овом пределу (мисли се на родни крај) познатом по бескрајним пијанкама, открио и истинске сузе, које нико није био у стању да види. Познавао сам људе не теже од педесет килограма који су на својим плећима теглили џакове двоструко веће тежине. У бирцузима сам наилазио на људе и слушао њихова разуздана подврискивања која су уистину била јецаји, изрази бола и горчине које су хтели да утопе у пићу. У својим песмама желео сам да опевам ову Војводину са стотину лица.<sup>104</sup>

Дионизијска уравнотеженост са којом Антић пева Војводину – „матер запљувану и свету“, којој верује, не верује и „слепачки јој се моли, док му на усни и рђа и мирише“ – морала је бити врло изазовна композитору увек спремном да свој музички језик подреди експресивним захтевима поетског текста. Делимично заведен фреквентним осциловањем између позитивног и негативног пола Антићевог поетског дискурса, Бручи је оставио музику засићену контрастима. Стилско-техничка средства у кантати *Војводина* тако обухватају распон од алеаторике и кластерске сонористике, преко лирско-пасторалних епизода, експресионистичког наслојавања деоница и остинато блокова *alla* Стравински, до химничних, потпуно дијатонских одломака. Како ово дело представља и обухватну

<sup>102</sup> Младен Јагушт, диригент на другој премијери кантате 1981. године, следећим речима је описао плуралистички карактер кантате *Војводина*: „Бручи је кантату написао модерним језиком, али са ослањањем на дух овог тла. Има ту додирних тачака са фолклором, али то је дато на Бручијев начин, па се тако и та сремачка кола, и румунски 'кукуњешће' и мађарске мелодије, и све то што има ослоња у овој средини, транспонује у један модеран израз.“ (према Ђаковић, 1992: 24).

<sup>103</sup> „Следећи богату сликовност атмосфера које навиру из сочног речника Антићеве поезије, Бручи се послужио широким арсеналом изражајних могућности остварујући тиме музику синтезе, слично поступку десетак година касније у музици *Гилгамеша* (...)“ (Ђаковић, 1992: 24)

<sup>104</sup> У приручнику за ученике четвртог разреда гимназије и средњих стручних школа *Књижевност и српски језик* аутори Часлав Ђорђевић и Предраг Лучић коментаришу овај Антићев навод на следећи начин: „Такву је Војводину и певао, посебно у поеми 'Војводина', мада је она, са својим амбијентом, својим ћудима и даровима, људима и њиховом свакодневицом, увек присутна, мање или више, у свим његовим књигама. Његова Војводина је таква: од њива и ђермова, од дудова и звезда, од бирцуза и подврискивања, од светлих заноса, од болова и трајних оживљака, од блата и златног класја.“

(<http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=364.0> , приступ извршен 02. 04. 2015.)

колекцију војвођанских фолклорних идиома, јасно је да је Бручи морао да савлада јаку центрифугалну силу хетерогеног музичког материјала како би заиста оставио „музику синтезе“, а не целину која „пуца по шавовима“.

Почетак кантате можда најчистије сублимира артикулацију модернистичких елемената традиционалним музичким мишљењем. Након фортисимо сигналне маркације која постулира тоналну сферу де-мола, задржани тон де1 у виолама постаје оса ротације око које секундно осцилују адирана трајања у првим и другим виолинама. Лагано одмењивање унисоног сазвучја (де1) и хроматског кластера (цис1-де1-ес1), чије је трајање нотирано секундама уместо ритмичких вредности, „узнемиравају“ пунктуална звучања у ударалкама. Изненадни фортисимо обрт у односу на претходну тиху динамику доноси простор дванаесттоноског хроматског кластера у гудачким инструментима (е1-ес2) попуњеног са десет тонова, те конзистентније учешће тимпана, виолине, чинела и звончића, који својим лапидарним ритмичким фигурама постепено усмеравају спуштање тонске висине гудачког корпуса према унисону, а укупног динамичког нивоа према пијанисиму. Увод је окончан још једним фортисимо сигналом целог оркестра, након којег наратор интегрално изговара прву песму из Антићеве поеме *Војводина*. Поље де-мола, на почетку дато, да би било растворено у кластеру и поново освојено његовом редукцијом, коначно је потврђено репетитивном осминском фигуром у виолинама која доноси стабилан метроритмички оквир као подлогу за реперкусију хорског фугата изграђеног на мелодији фолклорног призвука („Вјерују во једину...“). Тако су границе модерности Бручијевог музичког језика у кантати *Војводина* одређене функцијом припреме за интонацију фолклорног напева.

На макроплану шестоставачна концепција кантате *Војводина* прати структуру поетског циклуса,<sup>105</sup> док форме појединих ставова варирају од репризних тродела (први, четврти и шести) до рапсодично-прокомпонованих структура (други, трећи и пети). Преображај ламентозног расположења у рустикалну гротеску чини главну драматуршку осу кантате, пресецајући је на пола и групишући ставове у две веће целине. У прва три става, означена са *Senza misura*, *Largo (tranquillo)*, и *Moderato espressivo*, доминирају елементи жалбног стилског комплекса, као што су мелодијске тужбалице у паралелним великим терцама и *sospirando* фигуре које прате припев „Јао!“. Пасторално-ноктурнална атмосфера другог става и ариозна меланхолија соло-сопрана у трећем („Мучу стеони виногради...“) потцртавају лирско тежиште првог дела кантате, премда замућено фолклорним и маестетично-химничним интерполацијама. Четврти, пети и шести став (*Allegro con rustico*, *Andante* и *Allegro alla rustico*) доносе обрнуту слику – пасторално-жалобни *Andante sostenuto* у четвртном ставу, са надахнутим дијалогом сопрана и енглеског рога, само је одмориште од ритмичко-декламативног остината у одсецима *Allegro con*

<sup>105</sup> Ако се изузму понављања одређених стихова условљена логиком музичке форме, једина композиторова интервенција на поетском предлошку јесте премештање стихова „Јао равницо! Јао кртицо! Јао безглава птицо! Јао све моје несито и поносито и напито! Моја жетво и жито. Моја клетво и туго“, из треће строфе у други став кантате.

*rustico*. Гротеска је призвана зачудним карактером поетског текста у петом ставу. Како се Антићеве, на моменте зазорне, поетске слике („хиљаду пута заклана Панонија“) лако трансформишу у ишчашеност дечјег света, Бручи је одлучио да дечјем хору повери стихове у којима „накомовани паорски анђели (...) лете до звезда и враћају се (...) лепо, мртви и шашави“, са „уфитиљеним брковима“ и „у гаћама од шест пола“. Завршни, шести став заправо је песма-напитница. Оставивши иза себе последњу лирску епизоду соло-сопрана, соло-баса, хор и оркестар завршавају у карневалској екстази која кулминира у стиху „Раздрљи прслук и гутај, ја ову здравицу плаћам“!

Пример 70, *Војводина*, т. 1–3

Други хорски фугато у овом ставу Бручи је поставио у изазовни *senza misura* метроритмички контекст („а слепачки јој се молим...“), ослонивши се на равномерну декламацију текста као на упориште пулса, комбинујући архаично звучање хора са издржаним секундно-терцним акордом у дрвеним дувачким инструментима. Изразитији контраст доноси жалопојка соло-баса са карактеристичним *sospirando* упевом („Јао равницо, злосутницо!...“).

Пример 71, *Војводина*, први став, парт. ознака 8, т. 3–6



Ариозној распеваности соло-баса у овом одсеку супротстављена је уздржана крња дванаесттонска мелодија у виолончелима и контрабасима, на коју се постепено наслојавају виолине и дрвени дувачки инструменти својим мелодијским усецима. Стих „као небо огромна“ испраћен је химничним успињањем тромбона – још једним симболичким гестом који се може приписати традицији тонског сликања – након чега следи репризно понављање полифоног хорског одсека компонованог на прва четири стиха поеме.

### 2.2.5 СВИ СМО МИ ЈЕДНА ПАРТИЈА

Разликући „опште хумани поглед на свет“ у Бручијевим кантатама од ангажованости „у декларативном, површном и прагматичном смислу“, Ђаковић наводи да „по мишљењу самог композитора, постоје нека дела која су настала искључиво наменски и представљају тек занатске успеше руковети партизанских песама, или громогласне фанфаре за какве масовне партијске скупове“ (1993: 22). Узимајући као примере поему *Звездани брод* за соло-бас, хор и симфонијски оркестар из 1978, односно ораторијум *Сви смо ми једна партија* за рецитаторе, солисте, мешовити хор и симфонијски оркестар из 1979, аутор закључује да њихов „чисто музички квалитет (...) не би данас гарантовао популарност коју су та дела имала у годинама својих праизвођења“ (исто). Колико год да су одреднице „чистог музичког квалитета“ и „популарности“ проблематичне, јасно је да ову негативну оцену мотивише идеолошка транспарентност наведених дела (декларативност), која из перспективе аутономије уметности може да оплоди тек занатску успешност. Бручијева белешка у партитури ораторијума *Сви смо ми једна партија*, међутим, помиње „интерполиране партизанске песме, песме о Титу и 'Химна Војводине' партизана и члана београдске опере (тенора) Слободана Малбашког“, што значи да је композиторов стваралачки захват морао бити обухватнији од стилизованог цитирања. Штавише, „руковедање“ је у овом делу подређено принципу шире постављених стилских комплекса, међу којима се жалобни уопште не реферише на музички материјал партизанских песама.

Кроз уводни *Grave* оркестар понавља тему засновану на наизменичном, силазно-уздазном четвртинском покрету малих секунди и умањених терци, док хорски гласови шире почетни унисоно дат на неутралном слогу у кластерски сазвук две мале секунде, додатно интензивира великим крешендом. Фрагментом стиха „Хајд у коло“ хор антиципира *Митровчанку* (т. 32–43), која наступа у антифоној обради и новом темпу (*Andante*), али на позадини старог, равномерног четвртинског хода, пролонгираног и након завршетка песме. Следи сплет песама о Титу, ненаметљиве стилизације и прочишћеног тоналитета. Између „Друже Тито, јагодо из росе...“, коју соло-сопран доноси у пасторалном штимунгу (ознака за карактер *Rustico*, квинта у басу, Еф-дур), и „Друже Тито љубичице бијела“ поверену мушком хору, јавља се агилна и маршевска „Ратуј Тито...“ . „Два млада сирова гласа“, како партитура налаже, ову партизанску рапсодију закључују стихом „Друже Тито, љубичице плава“. Одсек *Andante (Maestoso)* обележавају ариозни речитативи солиста (алт и бас), ослоњени на камерни звук појединих оркестарских група и

деоница. Хорски фрагменти коралне једноставности прекидају дијалог осамостаљених мелодија и стиховима „Ми верујемо, и стиснутих пести са руку наших ланце ћемо стрести“ воде у кулминативни оркестарски *Allegro*, заснован на мелодији „Друже Тито, ми ти се кунемо“.

Пример 72, *Сви смо ми једна партија*, парт. озн. 19, т. 4–10

Средишњицу ораторијума заузима простор у којем доминирају модернистички поступци. Како је Бручијев одабир изражајних средстава у кантатско-ораторијумским делима увек диктиран текстом, заступљеност фрагментарних структура, редуковане фактурне слике, наслојавања деоница у плохама дугих трајања, хроматизованих мелодијских покрета и контролисана алеаторике, драматуршки оправдава чињеница да између одсека *Andante* („Од тамнице до одреда...“) и *Moderato rustico* („Компартијо мирисаво цвеће...“) партизански фолклор уступа место сериознијем поетском дискурсу, импрегнираном прозним одломцима. У питању је махом реторика снажног идеолошког набоја, садржаног у сентенцама као што су: „Ми, народни партизани, латили смо се оружја за немилосрдну борбу против фашиста“, „У име слободе и правде, да буде живот где год пише смрт“, „Сви смо ми једна партија“, и сличне. Сублимнији трагизам среће се у стиховима „Да више нема гроба до гроба...“ (ознака за карактер музике је *Con dolore*), или „Често тако гледам како расте зора...“ (*Con gran' espressione*).

Пример 73, *Сви смо ми једна партија*, парт. озн. 28, т. 6–10.

Третман хора композитор је прилагодио афективној димензији текста, заменивши пређашњу распеваност сведеном декламацијом, мозаичним надовезивањем гласова и кратким имитационим реперкусијама. Својим маршевским карактером и дурском бојом контрастира само масовна песма „Војвођанска бригада на јуриш иде смело...“,

интерполирана између алеаторичког *Senza tempo* („Не можемо заборавити...“) и *Adagia* са ариозом соло-баса („Клонух планином...“).

Пре сплета песама о Комунистичкој партији („Компартијо, мирисаво цвеће“, „Скојевка сам три године дана“, „Ој, Компартијо, живила ти рука“), рецитатор појашњава сентенцу која је дала наслов овом ораторијуму:

Изрека „сви смо ми једна партија“ чула се већ 1941. године по селима. Ова парола произашла је из народа и почела је да кружи у данима широких припрема за оружану борбу. Ове једноставне, а садржајне речи, оличавале су борбено јединство народа против фашизма.

Оптимизам партизанске рапсодије преиспитују епизодни наступи солиста (вокализа соло-сопрана „У тами ћути село моје драго...“, ариозо соло-тенора „Иди мајко, кажи роду да сам пао за слободу...“) и тужбалица са сремског фронта „У Срему се борбе воде...“. Након „Химне Војводине“ осцилације у напону свечарског карактера постају све мање, а речитативни дијалог соло-сопрана и соло-алта („Звоници слободе из мртвих пепелишта...“), те хорска полифонија химничног *Adagia* („И срца наша што бију снажно...“) и рустичног *Allegra* („Рађа се зора црвена...“) само су одморишта пред наступ три песме о Титу („Друже Тито, ти си наша нада“, „То је нама наша борба дала“ и „Друже Тито, ми ти се кунемо“) које закључују ораторијум *Сви смо ми једна партија*.

## 2.3 СОЛО ПЕСМА

На жанровском подручју вокално-лирске минијатуре прожимају се удаљени поетички импулси Бручијевог опуса као на мало којем другом. Четири композиторове ране песме, премда међусобно веома различите, настају у традицији (рано)романтичарског *Lied*-а. Компоноване су на поезију хрватских (Тин Ујевић) и српских песника (Десанка Максимовић) у стилском распону од забавне музике до експресионизма. Бручи се већ у својим раним соло песмама определио за чврсто прожимање поетског и музичког дискурса. Соло песма постаје једно од тежишта композиторовог опуса почетком 70-их, када радикално модернистички преображај његовог музичког језика добија потврду и у жанру вокално-лирске минијатуре. Циклус песама *Valami (Нешто)*, писан на поезију Јожефа Папа, резултат је логичног стваралачког избора у контексту Бручијевог војвођанског културног идентитета, док неоимпресионистички омузикаљена кинеска поезија у циклусу *Видик иза склопљених очију* (ре)центрира композиторов стваралачки субјект око имагинарног Далеког истока, као поетичко-естетичке константе српске вокално-лирске традиције од Милоја Милојевића наовамо.<sup>106</sup>

### 2.3.1 РАНЕ ПЕСМЕ

Љупки шлагер *Дођи (...са мном просниват...)*, посвећен „јединој љубави“ Олги Игрец (будућој госпођи Бручи) представља једну од ретких младалачких композиција Рудолфа Бручија коју композитор није касније уништио. Песма написана крајем 1942. у Вараждину,<sup>107</sup> где је Бручи провео већи део рата водећи градски дувачки оркестар и диригујући оперете, сведочи о композиторовом полету, али и нимало безбрижним животним околностима.<sup>108</sup> Егзистенцијална неизвесност, праметнута у непретенциозне поетске фразе, главни је драматрушки ослонац подстицаја на љубавно сједињење у рефрену песме *Дођи (...са мном просниват...)*. Мотиви „узалудног цветања маја“, „нашег јада“ и „промашеног младог живота“ део су поетског дискурса тескобе који врхуни у прва три стиха песме:

---

<sup>106</sup> Поглавље „Соло песма“ у *Историји српске музике* нуди увид у опусе инспирисане темом Далеког истока, који претходе Бручијевог циклусу *Видик иза склопљених очију*. Милоје Милојевић оставио је у наслеђе *Јапан* (1907), *Три песме на стихове Франца Гусена* из поетског циклуса *Le flûte de jade* (1927), *Хаикаи*, оп. 80 (1943) на хаику поезију Баша (XVII век) и *Две песме на стихове јапанских песника*, оп. 87. Властимир Перичић био је подстакнут поезијом великог индијског песника 20. века у циклусима *Три песме Рабиндраната Тагоре* (1957) и *Градинар* (1964), а Душан Костић, у делу *Амор фати*. Душан Радић компоновао је *Пробуђене сенке*, оп. 13, бр. 1, писане према параболичним, изражајно сведеним стиховима народне поезије из Манџурије, Бурме и Индонезије. Дејан Деспић је написао циклусе *Круг* (1992) на поезију старог Јапана и *Јесење песме* на стару јапанску поезију, а Рајко Максимовић пет хаику песама за глас и камерни ансамбл окупљених у циклус *За мирисом расцветале трешње* (1981).

<sup>107</sup> Тачан датум (27. 11. 1942) и место настанка песме исписани су на насловној страни аутографа.

<sup>108</sup> Упркос томе што је активно учествовао у културном животу Независне Државе Хрватске, јеврејско порекло и предратно чланство у „напредној омладини“ доводили су Бручија у сталну опасност, која је додатно појачана од 1943, када је композитор постао тајни сарадник НОБ-а.

Хитро лети све за даном дан  
 као неки ружан мучан сан  
 и све ближе долази тад и наш крај.

Пример 74, *Дођи (...са мном просниват...)*, део прве строфе, т. 5–11

Slowfox

Hi-tro le-ti sve za da-nom dan... ka-o ne-ki tu-žan mu-čan san... i sve bli-že do-la zi tad i naš kraj.

Музика носи поетски текст, али не учествује у размештању латентних драматуршких планова Ероса и Танатоса. Ведро, полетна и безбрижна, она актуелизује једно семантичко поље – срећу љубавног заноса.<sup>109</sup> Музички ток ритмизован је у складу са жанровским конвенцијама *slowfox*-а. Одликују га акордска пратња са удвајањем деонице гласа, рефренска форма и стабилан метар. Хармонски план обухвата основни тоналитет Ге-дура, паралелни е-мол, доминантни Де-дур и медијантни Ха-дур. Све модулације су дијатонске, осим модулације из Ге-дура у Ха-дур остварене променом склопа акорда на прелазу из другог рефрена у трећу строфу. На макроплану музика прати линију форме поетског текста, али је на микроплану версификационо неуједначен поетски ритам<sup>110</sup> подређен аритметичкој музичкој фрази.

Пример 75, *Дођи (...са мном просниват...)*, рефен, т. 5–11

Slowfox

Do-đi sa-mnom pro-sni-ivat naj-dra-ži sa-nak ži-ća tvog... Do-đi i ne-mojskri-ivat sve slat-ke če-žnje sr-ca svog.

<sup>109</sup> Одредница „пјесма и *slowfox*“, исписана на насловној страни аутографа, сугерише да је и сам композитор одвојено посматрао поезију и музику.

<sup>110</sup> Прва и друга строфа имају по шест стихова. Стихови повезани паралелном римом су деветерци (први и други, четврти и пети), а унакрсном римом једанаестерци (трећи и шести стих). Рефренски стихови по правилу имају седам, евентуално осам стихова. Трећа строфа контрастира како по броју стихова, тако и по структури риме. Стихови садрже по шест слогова и повезани су само унакрсном римом (први и трећи, четврти и шести).

Рукописна партитура песме *Дођи* садржи прецизне податке о времену, месту и околностима свог настанка. Насупрот томе стоји аутограф Бручијеве соло песме без иједног податка у заглављу, чак и без наслова. Ова песма ће бити ословљавана према почетном стиху „Вре так си ми тужна“. Јако присуство лирског субјекта, „лепа мелодија“ у деоници гласа и рефренска форма приближавају назначену песму жанровским оквирима раноромантичарског *Lied*-а. Музичка форма ове вокално-лирске минијатуре прати структуру поетског текста. Састоји се од две строфе и рефрена међусобно повезаних каденцирајућим хармонским обртом D-T. Немодулативним хармонским током доминирају споредни ступњевци, субдоминантни септакорд и висока субмедијанта Ге-дура. До привремене суспензије тонике долази преласком на додекатонски режим у другој строфи. Деоницу гласа у првој строфи обележавају скок тоничне велике сексте (V–III) и разложени септакорд шестог ступња (т. 7). У питању су „полетни“ мелодијски гестови од којих се први налази у опозицији („Вре так си ми тужна“), а други у сагласју („младост није ружна“) са афективном димензијом поетског текста. У петом и десетом такту прве строфе јављају се осцилаторни/пасажни покрети великих терци у клавирском парту као антиципације музичког ткива друге строфе. Рефрен доноси динамичку градацију, регистарски узлет и фактурно обогаћење шеснаестинским фигурама у левој руци зарад музичке карактеризације стања лирског субјекта у стиховима „Ја тако те имам/од свег срца рад“. У другој строфи долази до убрзања хармонског ритма под осцилаторним кретањем паралелних великих терци које „придржавају“ мелодију гласа на јаким добама такта – уместо једне хармонске функције по такту, промене акорада наступају на свакој четвртини. Осим што конституише хармонску вертикалу, клавирска пратња „подржава“ деоницу гласа и обезбеђује континуитет осминског пулса. Треба нагласити да мелодија у дисканту клавирског парта није удвојена мелодија гласа, већ варијантна мелодија која се „улива“ у певану мелодију и из ње „излива“, повремено је удвајајући, повезујући њене делове и довршавајући покрете. Клавирској деоници такође су поверени уводни и завршни тактови засновани на истом мотиву као и интерлудијуми који повезују певане одсеке.

Пример 76, *Вре так си ми тужна*, т. 1–14

Allegretto

Vre - tak si mi tuž - na kak vsem da je kraj, em mla-dost ni-je ruž - na po-

Једина рана песма до сада евидентирана у прегледима Бручијевог опуса јесте *Вечерња песма*,<sup>111</sup> написана 1952. на стихове Десанке Максимовић. Атмосферу слатког немира у ишчекивању љубави композитор је реализовао изражајним средствима романтичарског *Lied*-а, чије је жанровске конвенције пратио као корисне путоказе за сублимну музичку карактеризацију поетског текста. Троделна форма песме са измењеном репризом одговара структури текста подељеног на три строфичне целине, међусобно диференциране сигналним појавама исказа „*Осећам...*“ – симбола интимистички схваћеног субјективитета. Афективно јединство поетског предлошка транспоновано је у фактурну стабилност музичког тока. Мелодијска линија гласа издваја се у односу на остинантну пулсацију шеснаестинских триола у „трбуху“ и комплементарне мотивске фразе у ниском регистру. Контрастни средишњи одсек не доноси ново афективно стање, већ само релаксира музички ток укидањем остинатне фигуре у десној руци (премда се она враћа већ после четири такта, не сачекавши друго „*Осећам..*“ којим почиње трећа строфа). Пулсација триолских фигура најефектније доприноси кохезији дела, али је Бручи у ту сврху употребио и мотивско језгро састављено од четвртине са превезаном шеснаестином, након које следе још три шеснаестине. Стална (првенствено варијантна) присутност овог мотива, како у деоници гласа, тако и леве руке, подржава ефекат лапидарности музичке структуре, а укупна репризност достигнута је формалним захватом прелудијумског и постлудијумског заокружења на бази музичког материјала изведеног из основног мотивског језгра. Чак се и одсуство тоналне стабилности стављено у службу експресије може убројати у конвенције жанра, иако је хармонски језик једино осавремењено изражајно средство у *Вечерњој песми*. Већ први сусрет триолске пулсације и мотивског језгра доноси тензију између тоналних поља удаљених за полустепен (тачније између тоналитета ин Е и ин Ес), која се потом местимично јавља све до краја песме.

Пример 77, *Вечерња песма*, т. 7–10

**Allegro appassionato**

O - se ćam ve-će - ras kad po-sma-tram la - ste i pu-polj-ke ra - ne

<sup>111</sup> На текст *Вечерње песме* Десанке Максимовић соло песму је компоновао и Дејан Деспић (*Prolećne pesme /Spring Songs/*, a cycle for soprano, flute and piano, op. 167, 2003).

Ознака „студентски рад“ на рукописној партитури песме *Ноћас* упућује на рану соло песму, компоновану на стихове Тина Ујевића,<sup>112</sup> која се у стилском погледу, међутим, приближава Бручијевом позном стваралаштву. Аутоанализи лирског субјекта, бременитог драматизовним доживљајима света и себе, Бручи је понудио „пригушена“ експресионистичка музичка средства. Музички израз остаје у пољу субјективног и лирског, али је суздржан, латентно напет и аскетски. У деоници гласа доминира „отезање“ једног – најчешће првог – слога у вишесложним речима, што представља суптилно изобличење интонационе и ритмичке кривуље текста, а не екстремну, гротескну деформацију. Експресивно-декламативни вокални стил лишен је интервалских скокова већих од сексте (преовлађују секунде, терце и кварте), као и брзих промена смера, а карактерише га одвајање речитативних фрагмената паузама. Деоница клавира, обликована независно од деонице гласа, уместо диференциране вертикале и хоризонтале доноси „разређену“ фактуру. Форма песме је лапидарна, нерепризна и прокомпонована. Суспензији архитектонског формалног принципа опонира симетрична поставка узлазног и силазног низа септима-терца-септима у двотактном уводу клавира. Изостаје прегнантиан ритмички план, али нема оспоравања метричке улоге такта. Атематско музичко ткиво „прошарано“ је рудиментарним мотивским језгрима – секундним или терцним помацима две осмине иза којих следи дужа ритмичка вредност. Секундни сазвуци и септимни мелодијски кораци, који постају сазвучја задржавањем тонова, конституишу атонално хармонско окружење доминантно и током ефемерне појаве акорада терцног склопа (т. 4 и 5). Упркос томе што је сам крај поверен „прозрачном“ акорду у високом регистру, грађеном по моделу квинта-кварта-секунда, хармонским планом песме доминирају кластери, присутни како у виду стандардно записаних секундних акорада (т. 6, 22), тако и графички нотираних плоха (т. 3, 9, 16, 23, 27). Кластерским плохама неретко је додата чиста октава у вертикалној суперпозицији (у три од пет случајева),<sup>113</sup> што се може схватити као музички симбол песникове епифанијске спознаје лепоте у ноћној осами.

Пример 78, *Ноћас*, т. 1–10

<sup>112</sup> Наслов Ујевићаве песме, двадесет прве по реду из збирке *Колајна* (1926), јесте *Notturmo*. У овој збирци сакупљене су песме настале током Ујевићевог боравка у Паризу, везане за лична љубавна и политичка разочарења у апокалиптично предратно и ратно време.

<sup>113</sup> Чисте октаве јављају се и ван кластерских поља, увек у средњем или високом регистру.



### 2.3.2 VALAMI

Најкасније датирану рану песму<sup>114</sup> Рудолфа Бручија и циклус *Valami* (1972) за бас и клавир раздвајају две деценије током којих је кантата потиснула соло песму са позиције централног вокално-инструменталног жанра у композиторовом опусу. Повратак соло песми донео је авангардни скок у односу на поетичке, естетичке и стилске координате раних песама, условљен колико развојем Бручијевог музичког језика до почетка 70-их, толико и избором поетског текста. Циклус *Valami (Heumo)* компонован је на сублимну поезију мађарског песника Јожефа Папа,<sup>115</sup> тада истакнуте фигуре новосадске/војвођанске књижевне сцене. Ако се у обзир узме да је садејство поетског и музичког дискурса за Бручија било и остало нормативни оквир вокално-лирског жанра, омузикаљење поезије на мађарском језику<sup>116</sup> представља храбар стваралачки чин. Композитор је одабрао шест Папових песама, *Mint, Valami, Kép, Hűség, Ég és föld* и *Asszony a fák alatt*, служећи се преводима Александра Тишме (*Mint* и *Valami*) и Саве Бабића (преостале четири песме).<sup>117</sup> Бручи је ово своје дело посветио басу Рудолфу Немету, солисти Српског народног позоришта.

Богдан Ђаковић посматра циклус песама *Valami* у контексту „увођења смелијих поступака“ и „истраживања самог феномена звука“, наводећи да „ова композиција за бас-соло и клавир остварује распон изражајних могућности вокалне деонице од нефиксираног говора до умереног речитативног ариоза, уз често оскудну, пунктуалистичку пратњу...“ (Ђаковић, 1992: 38) Музичка драматургија реализована је осциловањем стилског „клатна“ око (нео)импресионистичког и (нео)експресионистичког тежишта циклуса у парним, односно непарним песмама. Кондензована форма, пунктуалистичка фактурна слика, говорно певање, септима као основна јединица музичке грађе, покрет умањене

<sup>114</sup> Реч је о *Вечерњој песми*, компонованој 1952. године.

<sup>115</sup> Јожеф Пап (Бечеј 1926 – Нови Сад 2005) објавио је више збирки песама: *Rés, (Pez, 1963), Rendhagyó harászás (Неправилно рибарење, 1973), Rane no крилима (1975)*, у преводу Саве Бабића, *Верност – Hűség (1976)*, двојезично издање у преводу Младена Лесковца, и *Véraláfutás (Подлив, 1994)*. На српски језик песме су му преводили Сава Бабић, Младен Лесковац, Бошко Ивков, Александар Тишма, Јудита Шалго и други. Поред тога што је сам био песник, Пап је био и преводилац стихова Васка Попе, Стевана Раичковића, Душана Матића, Миодрага Павловића и других. Био је члан уредништва и уредник познатог књижевноуметничког и друштвеног часописа на мађарском језику „Híd“ („Мост“). Плодни књижевни рад донео му је бројна признања и награде. Двоструки је добитник књижевне награде часописа „Híd“, за 1963. и 1974. годину, као и „Сентелекијеве награде“ 1994. године. *Друштво књижевника Војводине* доделило му је Награду за животно дело, а *Културно-просветна заједница Војводине* награду за књигу године. Мисаоно-емоционални однос према природи, уравнотежењу човека, земље и природе песник је уносио у мотиве као што су сећање на детињство, љубав, пејзаж, башта, пријатељство, старење. По примарној вокацији Пап је био доктор медицинских наука. Специјализовао је дерматовенерологију и био оснивач прве војвођанске лабораторије за миколошка истраживања. Објавио је преко тридесет стручних и научних радова. Годинама је радио на новосадском Медицинском факултету као асистент на предмету „Кожне и венеричне болести“. (Упореди са: [http://becej.net/view\\_files.php?action=detalji\\_izlozbe&idslike=34](http://becej.net/view_files.php?action=detalji_izlozbe&idslike=34), приступ извршен 15. 05. 2015.)

<sup>116</sup> Бручијево знање мађарског језика било је сасвим елементарно, према тврдњи композиторовог сина.

<sup>117</sup> Три од шест песама које је Бручи одабрао за свој циклус касније су постале део двојезичне збирке *Hűség* (Нови Сад, Форум: 1976) у преводу Младена Лесковца. Референтан превод песме *Mint (Kao), Valami (Heumo), Hűség (Верност)* може се наћи у овој збирци. Потребама овог рада више су одговарали преводи Александра Тишме и Саве Бабића, јер се њима сам композитор служио.

квинте/прекомерне кварте у деоници гласа, перкусивно третиран клавир, дистрибуција хроматског низа у различитим регистрима<sup>118</sup> и „мађарска“ ритмичка фигура<sup>119</sup> убрајају се у стилске црте циклуса *Valami*. Хармонска вертикала редукована је на репетитивно третиран модел. Уочава се да на версификационим или синтаксичким прекидима клавир даје опсежне „коментаре“ претходне или наступајуће текстуалне целине, супротстављајући удаљене текстурне и регистарске планове.

Циклус започиње хаику песмом *Mint (Kao)* у којој је главнина музичког садржаја поверена перкусивно третираном клавиру. Ознака за карактер *improvvisando* одговара еволутивном, *senza misura* музичком току. Лапидарност поетског текста условила је кондензовану музичку форму регулисану јукстапозицијама статичног и динамичног текстурног плана у деоници „пратећег инструмента“. Гестуалне ритмичко-динамичке градације у групама тридесетдвојки, засноване на репетицијама једне тонске висине или *ad hoc* мелодијским фигурама, супротстављене су рафинираној динамици и равномерном наслојавању регистарски диверсификованог хроматског низа. Комплементарност гласа и клавира има снагу формалног принципа, премда се у завршном стиху „úgy adtad magad“ („Тако си се дала“) носиоци музичког дискурса сусрећу. Деоница гласа сведена је на кратка, силабична и неритмизована мотивска језгра, раздвојена „коментарима“ клавира. Мелодијском линијом вокалног парта доминира разложени умањени квинтакорд добијен узлазним покретом умањене квинте и силазном малом терцом.

Пример 79, *Mint*, фрагмент с почетка

**Improvvisando**

Mint e - la - vo

У песми *Valami (Heumo)* поетска и музичка структура тесно се прожимају. Терцетне мотивско-осећајне целине поетског текста поверене су диференцираним одсечима музичке форме, која започиње као варирано строфична, а завршава као прокомпонована. Три строфе интегралне поетске структуре понављају карактеристичан реторички обрт у циљу оприсутњења непознатог ентитета. Упркос томе што је поменуто само у наслову, „нешто“ представља рекурентно семантичко средиште песме:

<sup>118</sup> Полирегистарски третиран хроматски низова никада не досежу пуноћу дванаесттонске серије.

<sup>119</sup> У питању је ритмичка фигура која се састоји од шеснаестине и осмине с тачком.

(Valami) Fürkész. / (Нешто) Уходи. (Valami) Szélt. / (Нешто) дозива. (Valami) Érint / (Нешто) дотиче.  
 Gyökérszet nézése? / Гледом корења? Tengermély hangja? / Гласом понора? Ér lüktetése? / Трепетом жила?  
 Nem látom. / Не видим. Nem hallom. / Не чујем. Nem érzem / Не осећам.

Описана латенција поетског текста материјализована је на музичком плану прегнантном фигуром у клавиру,<sup>120</sup> која наступима пре сваке строфе симболизује устрепталост поетског субјекта пред оним што га уходи, дозива и дотиче, а што се не види, не чује и не осећа, те остаје с ону страну пропитаних поетских слика – визуелне („Гледом корења?“), аудитивне („Гласом понора?“) и тактилне („Трепетом жила?“).

Пример 80, *Valami*, прегнантна фигура-група у клавиру, фрагмент с почетка

Senza tempo, improvisando

Смене слободног и строгог такта, као и честе промене темпа и фактуре резултирају дифузним током песме. У првој строфи (*Allegretto*) се ариозној вокалној линији придружује експресивна мелодија у клавиру, „извајана“ над остинатном „мађарском“ ритмичком фигуром, док је у другој, исти музички материјал сведен на реминисцентне фрагменте, допуњене тонским сликањем у деоници гласа.<sup>121</sup> У обе строфе лирски паралелизам „Nem látom“ („Не видим“) – „Nem hallom“ („Не чујем“) третиран је у оквиру говорног певања. Трећа строфа на бази дериватног материјала доноси фактурну и динамичку градацију са кулминацијом. Завршна анафора у терцету („Se szem, Se szé, Se szív“/„Ни око, Ни реч, Ни срце“) реafirмише интервал прекомерне кварте, а последњи стих „Ébren tart!“ („Разгони сан“) говорним певањем доноси заокружење музичког тока.

Пример 81, *Valami*, почетак прве строфе

Allegretto rit. . . . .

<sup>120</sup> Реч је о осцилаторном, *martellato* разлагању хроматског низа у малим терцама.

<sup>121</sup> Стих „Дозива“ испеван је као дозивање, а стих „Гласом понора?“ илустрован дубоким регистром баса.

Песма *Kép* (*Лик*) може се сматрати рефлексijом авангардних пракси новосадске уметничке сцене 60-их и 70-их у стваралаштву Јожефа Папа.<sup>122</sup> Размештени сегменти поетског текста формирају симетричну визуелну схему која иконички и симболички заступа семантичко поље песме. Песничко „цртање“ речима нужно се одразило на версификациону структуру. Упосебљене речи одмењују строфе, стихове и мотиве као што су појединачни интервали и мотиви наследили синтаксу тоналног музичког језика у Веберновом опусу. Стога не чуди композиторово ситуирање песничког поетско-визуелног текста у (пост)веберновску, пунктуалистичку стилску орбиту. Крајње сажета музичка форма први је веберновски предзнак партитуре, која укључује појединачне тонове (по правилу у доњем регистру клавира), интервале септима, фигуру-групу са регистарски разложеним хроматским низом, „меке“ пијанисимо кластере од три тона и квинтни акорд. Музички „инвентар“ песме *Kép* употпуњују још по једна „издужено“ пунктуалистичка, тремолирајућа и полиритмично синхронизована текстура. Визуелна препознатљивост текста није пренета у соло песму. Уместо симетричне организације поетске форме, која тој препознатљивости допринела, композитор је истакао звук речи – алитерацију и асонанцу – доследно се одредивши за *Sprechgesang* вокални стил.

KÉP		KÖR
KÉK		TÉR
SZÍV	ÉS	AGY
	KÖZT	
KÉK		FAL
	A	
	TÉR <sup>123</sup>	

<sup>122</sup> У поглављу „Војвођански текстуализам“ из *Историје уметности у Србији 20. век – радикалне уметничке праксе* истакнуто је да „током шездесетих и почетком седамдесетих година двадесетог века у војвођанској уметности долази до појаве различитих експеримената који су полазили од истраживања у домену текста и замене традиционалног дела 'ликовних' уметности (слика, скулптура, графика) специфичним обликом, ни поетског, ни прозног, ни визуелног рада који би се кретао на граници између изражавања у домену књижевности, визуелних уметности и хепенинга, односно проширеног схватања театра. Ови различити експерименти, обележени радом аутора као што су Вујица Решин Туцић, Јудита Шалго, Каталин Ладик, Војислав Деспотов, Слободан Тишма, Јанез Коцијанчић, Тибор Варади, идејно и поетички се уклапају у општи талас тадашње југословенске, али и интернационалне уметности, који је обележен општом појавом неоавангарде.“ (Дедић, 2010: 335)

<sup>123</sup> Песма *Лик* у преводу Саве Бабића:

ПУН		КРУГ
ПЛАВ		ТРГ
КРВ	ПА	УМ
	ЈОШ	
ТРГ		ПЛАВ
	ЈЕ	
	ЗИД	

Пример 82, *Kép*, фрагмент с почетка

**Improvisando**

Мање херметичан поетски дискурс лирске мисаоне песме *Hűség (Верност)* дозволио је традиционалнија музичка решења. „Игра“ коју поетски субјект „не прекида“ због сублимне саморазумљивости („без мене није, без ње нисам“) метафора је самог живота. Трезвено поетизовани *élan vital* – „игра“ није „ни драга, ни крвава“ – омузикаљен је неоимпресионистичким изражајним средствима. Први пут у циклусу деоница гласа је ариозно распевана у лирском регистру баса, на прелазу из мале у прву октаву. Мелизам на префиксу „El“ обележава вокалну линију, упркос томе што је текст у даљем току песме силабично третиран. Први стих је испеван на тоновима пентатонске скале, што му даје мађарски, бартоковски призвук. Централни лирски паралелизам („az édeset, a véreset“) повезан је мелодијским фразама јампске ритмичке структуре, с тим што у стиху „ни крваву“ долази до дисонантног заострења вертикале. Клавирски парт заснован је на две фактурне варијанте квартно-секундног сазвука. Прву реализују репетирани акорди добијени од две регистарски раздвојене квинте, а другу, разложена триолска фигура. Једини контрастни одсек доноси клавир на динамичком врхунцу песме, када „преноси“ бикордску вертикалу састављену од суперпонираних дурских квинтакорада из средњег у дубоки регистар.

Пример 83, *Hűség*, т. 1–12

**Largo**

У соло песни *Ég és föld (Небо и земља)* стилско „клатно“ циклуса поново се померило према неоекспресионистичком полу. „Небо“ и „земља“ симболизовани су паром заљубљених грлица на грани и пилетом које живи „без наде у страху“. Анимализована

дуалност неба и земље заступана је јукстапозицијом статичног и динамичног текстурног плана. С једне стране, налазе се, слично као у песми *Mint*, убрзавајуће и успоравајуће фигуре-групе тридесетдвојки, а са друге, сукцесивно попуњена плоха од тонова хроматског низа пласираних у различитим регистрима. Деоница гласа заснована је на неритмизованој декламацији у оквиру које доминирају интервали прекомерне септима и кварте. Септима представља основну јединицу музичке грађе и клавирског парта. Прва два стиха носе интонационо комплементарне фразе које одговарају римованој структури поетског текста „Ágen gerlepár/Szíve föl-le száll“ („На грани грлица пар/Срца горе-доле зар“). Поетски мотиви птица, илустровани ономагопејама „Bú, Bu-bú“ („Гу, Гу-гу“) и „Csip, Csi-ip“ („Пи, пи-ју“), музички су описани тонским сликањем кроз говорно певање и коментаре „меких“ секундно-терцних акорада у клавиру.

Пример 84, *Ég és föld*, фрагмент с почетка

Improvisando, con espressione

The image shows a musical score for the piece 'Ég és föld'. It consists of a piano part and a vocal part. The piano part is written in bass clef and includes dynamic markings like *f* and *p*, and performance instructions such as 'cca 16"', '4"', and '2"'. The vocal part is written in treble clef and includes lyrics in Hungarian: 'Á-gon ger-le-pár' and 'Szi-ve föl-le száll'. There are also performance markings like '8va' and '8va-1' above the vocal line.

Последња песма у циклусу, *Asszony a fák alatt* (*Жена међу дрвећем*), може се читати као пасторално-лирска идила, али и зазорна алегорија која указује на свакодневицу песникове дерматовенеролошке праксе.

Köténye alatt	Испод кецеље
Dalocska fakadt	Песмица превеје
Zöldben pires	У зеленилу црвена
Gallyakkal tele	Пуна грања
Ölén a szeme	На нарамку поглед
Még ma kimes	Биће прања

Неоимпресионистички језик, баладна музичка наратија и архитектонска формална структура сугеришу да је композитор поетски текст прочитао на први начин. У сваком од три дела форме испевана су по два стиха, при чему је у првом вокална деоница заснована на пентатонској лествици, а у трећем третирана ариозније него у претходним одсецима. Двотактни клавирски увод базиран је на мотиву који ће у трећем одсеку постати аугментирана фигура у функцији репризног заокружења. Први одсек пролонгира

регистарски и динамички контраст између великог дурског септакорда (ниски регистар, *p*) и троструког октавног удвајања (високи регистар, *f*).<sup>124</sup> Трослојна фактура бартоковског средњег дела диференцирана је на ритмички остинато у „трбуху“, акцентоване звучне тачке у дисканту и узлазну мелодију у басу (на тоновима умањеног септакорда), која се премеће у издржане тонове са достизањем прве октаве. Једнотактни остинатни модел завршног одсека комбинује мотив из клавирског увода са „мађарском“ ритмичком фигуром, већ виђеном у песми *Valami*.

Пример 85, *Asszony a fák alatt*, т. 1–7

Andante, molto cantabile

### 2.3.3 ВИДИК ИЗА СКЛОПЉЕНИХ ОЧИЈУ

Бројем опуса невелико, али инспирацијом богато подручје соло песме Бручи је заокружио циклусом *Видик иза склопљених очију* (1985) за сопран и клавир. Композиторов други, и последњи, циклус вокално-лирских минијатура писан је на песме из Антологије класичне кинеске поезије „Свет у капи росе“ Драгослава Андрића. Наслов одговара поглављу Андрићеве збирке у којем се налазе песме настале у доба јужних и северних лоза и лозе Сует (420–581. и 581–617).<sup>125</sup> Пет од седам одабраних песама, почев од треће по реду у Бручијевом циклусу, припадају овом поетском циклусу, док су прве две компоноване на

<sup>124</sup> Доминантно фактурно решење у овом одсеку само је на тренутак одмењено вертикалном суперпозицијом дурских акорада удаљених за полустепен (А-дур и Ас-дур).

<sup>125</sup> Царску династију Сует основао је 581. г.н.е. Јуан Кјен, способан војсковођа који је, ујединивши Кину након периода Јужних и Северних Династија, узео име Вен-ти. Док Вен-ти „лично у тој мери није марио за књижевност да је строго казнио једног доглавника који се њоме бавио, његов син, Јанг-ти, сврстао се међу истакнуте песнике свог времена. Поставши цар, Јанг-ти се посветио замашним и скупим подухватима: градио је велелепне палате, подизао раскошне вртове, мобилисао више од пет милиона људи, жена и деце за копање канала који је имао да повеже јужну престоницу са северном, и поред тога, водио четири рата са Корејом. Побуњеном народу, који то више није могао да трпи, ставља се на чело истакнута породица Ли, 618. год.“ (Андрић, 1975: 387)

поезију насталу у време лозе Веј<sup>126</sup> и лозе Цин<sup>127</sup> (220–264. и 265–419), сврстану у поглавље „Одједи с краја света“.

Деценијско растојање између два вокално-лирска опуса поново је условило и стилско удаљење у односу на раније дело. Док кроз *Valami* снажно пулсирају авангардни импулси (у контексту Бручијевог стваралаштва), *Видик иза склопљених очију* доноси неоимпресионистичко, умерено постмодернистичко стилско писмо. С једне стране, музичка изражајна средства у *Видику иза склопљених очију* карактеришу поетске мотиве снажне, самопоништавајуће и кротке женске љубави, а, с друге, параболичну лирику лишену родног предзнака, али не и дискурзивних обележја мушког поетског субјекта. Музички језик циклуса *Видик иза склопљених очију*, како примећује Ђаковић, ослоњен је на „имагинарни звук музичког Истока“ (1992: 38). Овај музиколог уочава да Бручи „даје јединствени спој гласа и клавирске пратње, обојен најчешће пентатоником и модалним квартним акордима“, као и да се „једноставност изгледа вокалног парта“ која „произилази из мисоног карактера самог текста (...) огледа у извајаним ('ново-експресивним') ариозима, који за свој мелодијски костур имају такође пентатонске или квартне односе интервала“ (исто). Док пентатонска лествица и интервал кварте збиља јесу ослонац вертикале и хоризонтале у овом Бручијевом вокално-лирском опусу из средине 80-их, закључак о једноставности вокалног парта превиђа да се третман гласа у циклусу *Видик иза склопљених очију* креће у распону од ариозних мелизама, до *giusto silabic* декламације и говорног певања. У поређењу са ранијим соло песама констатује се чак и виши степен вокалног виртуозитета, нарочито у вокализацијама на неутралном слогу с почетка прве, четврте и пете песме. Формална структура песама одређена је семантичким заокружењима унутар еволутивног музичког тока. Углавном је реч о прокомпонованој форми, мада се у неколико наврата јавља особени тип дводелности у оквиру које се почетна једнообразност музичког тока напушта након „тачке прелома“. Флуидна ритмика и сведена звучност убрајају се у стилске црте овог опуса.

*Видик иза склопљених очију* отварају две песме без наслова, незнатних песникиња из времена династије Веј. С почетка прве песме срећу се неритмизовани, *ad libitum* мелизми на неутралном слогу, испресецани пасажним, репетитивним и остинатним фигурама у

---

<sup>126</sup> Владарска лоза Веј потиче из периода Трију краљевства – Веј, Чу и Ву – која су наследила владарску лозу Хан и „била у сталном сукобу више од пола столећа. Мада касније ниподаштавано као отпадничко, прво од њих ће израсти у у политичко и књижевно жариште епохе; први краљ лозе Веј Ц'ао П'еј (187-226), био је и сам песник, као уосталом и његов отац Ц'ао Ц'ао и брат Ц'ао Чи“. (Андрић, 386)

<sup>127</sup> Династија Цин поново ће ујединити земљу 280. г.н.е, али само накратко, јер „унутрашње борбе (...) не престају. Једна од страна у сукобу позива 304. год. у помоћ пограничне номаде са севера, који седам година касније освајају Ло-јанг и после покоља заробљавају цара; пред њима пада и друга стара престоница Ч'анг-нган, док дотадашњи управљачи панично беже на југоисток, у плодне области доњег Јанггеа, где ће убрзо обновити власт пале династије под именом Источни Цин (...) Та бурна епоха пуна је контраста. Разрађују се поетске теорије, пишу се значајна филолошка дела, изникла из преводилачких додира са санскритом, појављују се први велики сликари и теорије сликарства, калиграфија и хортикултура постају уметност, стварају се све веће приватне библиотеке и уметничке колекције. С друге стране, то је и доба када културно наслеђе трпи и највеће губитке (...)“ (Андрић, 386/387)



клавирском парту. Деоница гласа креће се по тоновима пентатонске скале, прво осцилујући око финалиса на тону „де2“, потом прелазећи из нижег у виши регистар. Фигуре у клавиру доносе различите динамичке, али не и регистарске планове, какви су карактеристични за импресионистичку стилизацију далекоисточног звучног амбијента. Тросложан поетски текст испеван је у другом делу песме. Над стихом „Пузавица се свија уз бор“ осцилује аритмична секундно-квартна фигура чији је број понављања препуштен одлуци извођача. На стиху „Кад би мој драги био облак“, долази до промене темпа у *Adagio espressivo* и метричке стабилизације музичког тока. Трећи стих, „надвио би се нада мном“ доноси интонативну и динамичку кулминацију песме.

Пример 86, *Без наслова*, прва песма, почетак

Другу песму без наслова, одликује једнообразност/неконтрастност музичког тока и одсуство мелодијске иницијативе. „Слеђеност“ музичког тока симболички одговара поетском мотиву мраза којем се женски поетски субјект излаже у потрази за љубљеним, односно снега у којем оставља своје отиске. Клавирска пратња сведена је на статично, *delicato* пулсирање тона „дис2“ и адиране квартне интервале мелодијски усмерене према динамички истакнутом тону са скретничним предударом. *Quasi parlando* деоница гласа ситуирана је у говорном, дакле нижем и средњем регистру сопрана, централизованом око иницијалиса на тону „ге1“. Вертикалну синхронизацију гласа и клавира, у недостатку тактне црте, регулишу стрелице карактеристичне за временску нотацију.

Пример 87, *Без наслова*, друга песма, фрагмент музичког тока – наступ гласа

Између друге и треће вокално-лирске минијатуре у циклусу влада највећи контрастни напон. Песма *Излет до врха Тај Пинг* компонована је на поетски текст

песника К'онг Че Квеја.<sup>128</sup> Прелаз из првог у други одсек ове дводелне песме маркиран је променом темпа из *Allegro agitato* у *Adagio*. „Узбуђен“ музички ток с почетка остварен је карактерном трансформацијом изражајних средстава која се срећу и у претходне две песме. Реч је о остинатним и пасажним фигурама квартне интервалске структуре. Прва текстуално-музичка фраза, која доноси стих „Окомите литице распињу небо“, завршава се узлазним пасажом у клавиру, усмереним ка динамичком и интонационом врхунцу. Друга фраза, испевана на стиху, „Загрљено дрвеће усеца се у сунце“, започиње у тихој динамици. Тензија њене остинатне фигуре разрешена је мелодијским покретом наниже, преко пасажа који води до најдубљег регистра клавира. На самом крају фразе „закуцани“ су квинтакорди Бе-дура. Поред промене темпа, други део песме доноси и акордску фактуру у клавируском парту диференцирану на регистарске планове. Карактеризација текста остварена је хармонским средствима, па се тако на стиху „У тмурним јаругама“ смењују „загасит“ хармонски склоп у ниском и „прозрачна“ секундно-квартна вертикала у високом регистру. Квинтни акорд у високом регистру, на речи „сјај“ представља музичку симболизацију која се приближава тонском сликању. Песма завршава регистарски удаљеним унисоном клавирске деонице и вокалне линије на стиху „остаје летњи снег“.

Пример 88, *Излет до врха Т'ај П'инг*, т. 2–4

Прокомпонована и разуђена форма соло песме под насловом *Онај на кога мислим* условљена је нешто опсежнијим поетским текстом песника Сје Т'Јаоа.<sup>129</sup> Почетна ознака за темпо и карактер – *Lento espressivo, improvvisando* – одговара уводним мелизмима заснованим на низу од четири тона (ге, ха, цис и фис). Фигуре-мелизми гласа и клавира сусрећу се и одмењују у истој регистарској зони. Разноврсност њиховог дијалога остварена је променом темпа (*Allegretto*) и артикулације (стакато) у појединим фигурама. Наступ текста, у темпу *Lento*, доноси стабилнију метричку слику, у оквиру које је ариозна декламација подупрta синхронизованом акордском вертикалом квинтне структуре. Постепени, *ritenuto* силазак акорада у потмули дубоки регистар клавира на истеку стихова „Морао је већ доћи / али га, ето, нема“, представља музичку карактеризацију афективне димензије текста. Симболичку снагу има и редукована фактурна слика на стиху „Загледана

<sup>128</sup> О песнику К'онг Че-квеју, тј. К'онг Те-чангу (447–501) зна се да је био високи достојанственик за време лозе Ц'и, те да се на друштвеној лествици успињао захваљујући свом песничком дару. (Андрић, 1975: 411)

<sup>129</sup> Песник Сје Т'Јао, тј. Сје Сјуан-хуеј такође је био високи достојанственик за династије Ц'и и чувени калиграф тога доба. Из Антологије се сазнаје да је оклеветан, а недужан, умро у тамници. (исто)

некуд далеко“, будући да неритмизована понављања на једној тонској висини евоцирају одсутну загледаност девојке која се, „заборавивши свој наметљиви занат / шета по источном путељку“. Опсег вокалних стилова у циклусу употпуњен је псалмодичном декламацијом на једном тону. Кратка мелизматична епизода без текста на прелазу у стакатни *Allegro* враћа се на драматуршки обрт из увода. Завршни стихови „Месец је већ високо / пролазници су ретки“ испеван је силабичном, ариозном декламацијом.

Пример 89, *Онај на кога мислим*, фрагмент муз. тока у којем глас први пут доноси текст

Сличну физиономију форме доноси и *На гласје песме из Хсјанг-Јанга* незнаног песника.<sup>130</sup> Почетни *Tranquillo, ad lib.* испуњавају арабескни мелизми на неутралном слогу ослоњени на тонове пентатонске лествице (ес, гес, ас, бе, дес). Клавирски парт редукован је на суптилне звучне тачке и дискретне интрвалске помаке пласиране на издржаним тоновима у деоници гласа. Темпо *Andante* и такт 4/4 припремају појаву певаног текста, чији је наступ карактерно одређен ознаком *amabile* на стиху „Нејака је и крхка вилина коса“. Клавир потом напушта поље сведене звучности и улази у режим идиоматске, акордске пратње и разбашурених пасажних фигурација. Побуђивање музичког тока у средњем одсеку песме праћено је афективним садржајем параболне запитаности поетског субјекта о томе да ли се вилина коса „јада (...) што мре одевена у иње“. Завршни стих доноси говорно певање, уз ретку карактерну ознаку *quasi sussurando*. *На гласје песме из Хсјанг-Јанга* једина је песма из циклуса *Видик иза склопљених очију* чији се реминисцентни материјал с почетка јавља и у виду репризног заокружења нумере.

Пример 90, *На гласје песме из Хсјанг-јанга*, фрагмент музичког тока из средишњег дела

<sup>130</sup> *Гласје из Хсјанг-јанга* назив је једне мелодије коју је за време династије Лју Сонг (420–477) популарном учинио неки достојанственик из тога краја, пошто је чуо како је певају жене у ноћи.

На гласје Песме о граници сломљене врбе незане песникиње садржи два одсека која међусобно контрастирају у темпу и према врсти музичког материјала. Музичка карактеризација првог стиха, „Уцвељено ми срце“, ослоњена је на – примерено афективној димензији стиха – мале интервале, узак амбитус певане деонице, суздржану динамику и карактерну ознаку *dolente*. Реч „радост“ мелизматично је распевана и пропраћена посковном фигуром у клавиру, а вокална бравура на усклику „О (да сам бич свог драгог)“ показује интенцију тонског сликања. Затим се успоставља прегнантни ритмички остинато са бикордском вертикалном структуром у оквиру које се смењују различите констелације квартних акорада. „Тачка прелома“ након које темпо из *Adagio* прелази у *Allegro*, место је подвајања музичког и поетског дискурса, будући да темељна промена у музичком току нема упориште у значењском садржају поетског текста, осим ако се као такво не узме анафорично набрајање „на путу, на ноћишту (...) на коњу, на застанку, уз његово колено“.

Пример 91, На гласје песме о граници сломљене врбе, „тачка прелома“ у музичком току

Adagio *f* *affetuoso* accel. . . . . Allegro

О да сам бич свог дра - гог на - пу - ту на - но - ниш-ту

На месту завршне нумере циклуса налази се песма прикладног наслова – *Опроштајна* – незаног песника. Квартно-квинтна вертикала и ариозна декламација са повременим мелизматичним распевавањима доминирају музичким током и последње песме у циклусу *Видик иза склопљених очију*. *Опроштајну песму* карактерише удвајање деонице гласа у дисканту клавира, као поступак са другачијим стилским предзнаком у односу на раноромантичарски *Lied* (у песми *Вре так си ми тужна*), или популарни шлагер (у *Дођи са мном просниват*). Клавир непрестано улази у режим удвајања деонице гласа и напушта га, што на симболичкој равни изражава запитаност поетског субјекта о томе да ли ће му се путник, који је у покрету док се „зелене врбе сагињу до земље“ и „цветне латице узлећу право у небо“, вратити „кад се све гране сломе, и све цвеће развеје“.

Пример 92, *Опроштајна песма*, т. 1–6

Lento *p* *mezza voce* *mf* *p* *rit.*

Зе - ле - не вр - бе са - ги - њу се до - зем - ље

## 2.4 ОРКЕСТАРСКА МУЗИКА

Рано стечену наклоност према звуку симфонијског оркестра композитор је потврђивао у свим етапама свог стваралачког пута. Након завршетка Другог светског рата приступио је оркестру Централног дома ЈНА и уписао композицију на Музичкој академији у Београду, где су највеће педагошке заслуге за његов развој имали Петар Бингулац и Крешимир Барановић, Бручијеви професори композиције и оркестрације. Први је, према речима самог Бручија, „уз много анализа и врло строгих захтева у изради обавезних задатака (...) допуштао слободан стваралачки развој, подстицао истраживање и ослобађање маште“ (Ђаковић, 1992: 8).<sup>131</sup> Други је у великој мери допринео да оркестар већ током студија постане основни медиј Бручијевог музичког изражавања. Није случајно што све значајније композиције из композиторовог студентског периода припадају подручју оркестарске музике: *Rondo giocoso* (1947), *Прва симфонијета* (1949), *Концерт за тромбон и оркестар* (1950), *Прва симфонија* (1951) и *Концерт за виолину и оркестар* (1952). Касније је оцењено да Бручијева рана дела доносе „велики број зрелих решења у области оркестрације“ и да се за њих „не би могло рећи да су писана руком неискусног композитора“ (Михалек, 1987: 122). Међутим, уочено је и да су „пренатрпана тематским материјалом и композиционо-техничким поступцима“ (Михалек, исто), те стилски непрофилисана, неуједначена и незрела (Рожић, 1999: 52). Композиторово особено схватање симфонијског циклуса касније је резултирало ремек-делима као што су *Sinfonia leta* и *Трећа симфонија*. Док у првој врхуни Бручијев концепт „музике синтезе“, друга представља модернистички врхунац његовог опуса.

### 2.4.1 RONDO GIOCOLO, СИМФОНИЈЕТА И ПРВА СИМФОНИЈА

Бручијев оркестарски опус отвара *Rondo giocoso*<sup>132</sup> (1947), студентска композиција написана у форми сонатног ронда, са обиљем мотивских идеја груписаних око три карактерно различите тематске мисли фолклорног призвука. Сталне промене такта, позноромантичарски хармонски језик (повремено близак „новом тоналитету“ Прокофјева), необуздани плесни ритмови, јарке оркестарске боје и поднаслов „предигра замишљеном балету“ подстакли су Властимира Перичића да *Rondo giocoso* опише као „ефектно и приступачно дело које (...) евоцира слику питорескне кореографске сцене“ (Перичић, 1969: 72).

---

<sup>131</sup> Следеће речи из писма које је Бручи упутио Бингулцу најбоље осветљавају срдчан однос између ученика и професора: „Причао сам мојим пријатељима о Вашој класи, како сте поступно али енергично у сваком хармонском задатку настојали да код мене изазовете смисао за лепо, за мелодију, за интересантну хармонију и логично вођење гласова (...) Можда то увек није било добро, али било је то од пресудне важности за мој уметнички развој. Одушевљавали сте ме за Бетовена, Шумана, Вагнера, Штрауса, Франка, Стравинског, али нисте допустили да постанем роб њихове величанствене музике и због тога сам Вам захвалан.“ (Ђаковић, 1992: 9)

<sup>132</sup> *Rondo giocoso* први је извео Даворин Жупанић 1948. са оркестром Дома ЈНА у Београду.

Већ језгро прве теме најављује инвентивна одступања од традиционалних норми. Након тоничног трозвука у првом такту (сектакорд А-дура разложен наниже) повишени четврти ступањ у другом, снижени трећи у наредном, те интерполација целостепене лествицом у четвртом такту резултирају готово једнаким бројем лествичних и алтерованих тонова у оквиру петотактне синтаксичке структуре.

Пример 93, *Rondo giocoso*, језгро прве теме, т. 1–5



Транзитне одсеке, попут прелаза између прве и друге теме (т. 38-53) Бручи гради као реминисценције и антиципације засићене генерал паузама. На простру друге теме (т. 52-148) преплићу се излагање и развој тематског материјала заснованог на монтажном одмеђивању кратких мелодијских фраза, подржаних остинатним ћелијама хармонско-ритмичке пратње. Кохезију дела обезбеђују свепристуна наслојавања и одмеђивања акордских структура удаљених за велику/малу секунду, односно за умањену квинту, каква се први пут срећу у експозиционом делу друге теме (т. 52-103). Развојни сегмент друге теме (т. 104-148), најављен променом предзнака и редуковањем фактуре, до пуног оркестарског слога расте уз осцилаторно шеснаестинско успињање по тоновима умањене лествице. Промена темпа (*Più lento*) уводи област треће теме као контрастног упоришта дела (т. 149-219), чије се ситуације заснивају на два различита музичка материјала. Силазни низови секундно суперпонираних акорада у половинским нотним вредностима (т. 148-153 и 160-165) припремају мелодијски покрет испресецан паузама, који касније еволуира у арабеску сведеног амбитуса, са карактеристичном шеснаестинском триолом на интонативном врхунцу.

Пример 94, *Rondo giocoso*, трећа тема, т. 165–169

Повратак прве теме у 215. такту означава почетак новог развојног одсека, у којем композитор ради са материјалом прве (т. 219–269), а потом и друге теме (т. 270–300). Енергија градације у овом одсеку добијена је постепеним преласком са осминске на

шеснаестинску дистрибуцију ритма, потиснувши у други план мотивско-тематски рад и полифони развој. Реприза обе теме је дословна, с тим што друга тема у репризи не садржи развојне елементе с почетка става. Кратка кода рекапитулира дело завршним излагањем језгра прве теме.

Путем наговештеним у *Ронду Ђокозу* Бручи је наставио у *Симфонијети* из 1949. и *Првој симфонији* из 1951. године. Једноставачна концепција *Симфонијете*, са одсецима *Allegro appassionato*, *Tranquillo quasi rubato*, *Vivacissimo* и *Quasi Andante/Allegro appassionato*, обједињује физиономије сонатног облика и сонатног циклуса. Да је кохезија музичког тока била предмет композиторове особите пажње сведоче тематска повезивања ставова/одсека (скерцо је дериват главне *allegro* теме) и финале конципирано као реприза сонатног облика (са обрнутим редоследом тема). Звучна слика *Симфонијете* ослања се на истарску лествицу и македонске ритмове, а реч критике својремено је оценила да су фолклорни мотиви „деловали више као формално узети елементи, а мање у њиховој специфичности“ (Драгутиновић, *Политика*: 1951).

У *Првој симфонији* Бручи проширује опсег изражајних средстава. Симфонија је компонована у традиционалном четвороставачном циклусу са сонатним *Allegrom*, спорим другим ставом у форми теме с варијацијама, скерцом на месту трећег и завршном фугом чије теме и контраубјекти резимирају читав претходни материјал. Своју личну „еманципацију дисонанце“ у каснијем стваралаштву композитор је навестио почетним *fortissimo* хроматским тоталом, који ипак није права мера модерности дела ослоњеног на сонатно-симфонијску драматургију, стилизовани фолклорни материјал истарског и македонског порекла, проширени (поли)тоналитет. Мотивско-тематски материјал обезбеђује препознатљивост музичког тока *Прве симфоније*; ритмички разигран, а мелодијски сведен у првом (*Precipitando*), широко распеван у другом (*Largo espressivo*), диференциран на „питање“ виолина и „одговор“ дрвених дувачких инструмената у трећем (*Vivacissimo*), те нешто више ритмички разуђен тек у четвртом ставу (*Andante*).

## 2.4.2 МАСКАЛ

Прво дело у којем „експресионистичко опредељење композитора“ (Ђаковић, 1992: 26) доминира над осталим стилско-естетичким претпоставкама његовог стваралаштва јесте симфонијска свита *Маскал*. Премда постојећи хронолошки пописи Бручијевог стваралаштва *Маскал* сврставају у (пост)бечке године,<sup>133</sup> настао је неколико година раније.<sup>134</sup> Традиционално свитно начело контраста у овом делу није оспорено

<sup>133</sup> Ђаковић и Рожић наводе 1954., а Перичић 1955. као годину настанка.

<sup>134</sup> У својим *Музичким ствараоцима у Србији* Властимир Перичић наводи да је *Маскал* настао „за време (Бручијевог, прим. Н. С.) студијског боравка у Бечу“, као и да је ово дело „подстакнуто – како аутор каже – утисцима из Етнографског музеја“ (Перичић, 1969: 73). Сам Бручи је, дакле, Перичића обавестио о томе да је своју симфонијску свиту написао инспирисан музејском поставком коју је видео у Бечу. Насупрот томе, партитура која се налази у поседу Српског народног позоришта у Новом Саду датира из 1948. године. На насловној страни ове партитуре пише и да је реч о првој верзији, што говори да је композитор у неколико

модернистичким цртама музичког језика, јер се неокласична решења нису повукла из Бручијеве стваралачке радионице. Инспирацију за *Маскал* Бручи је пронашао у светковини која обележава победу етиопског краља Давида (XV век) над Турцима. Властимир Перичић за ово дело каже да не садржи „цитате етиопског фолклора, ни детаљни програмски садржај“, већ да „непосредно делује својом ритмичком вревом, језгровитошћу мотивских идеја и живописном оркестрацијом“ (Перичић, 1969: 73). Ђаковић сматра да је „симфонијска свита *Маскал* Бручија означила као композитора који је преко експресионизма и интимно доживљене егзотике (узете у ширем смислу) настојао да се одвоји од посткласике и постромантике, али и од конструктивистичког колосека европске авангарде“ (Ђаковић, 1992: 18).

*Маскал* садржи пет ставова, међу којима су први (*Интрада*), трећи (*Игра*) и пети (*Финале*), односно други (*Пасторала*) и четврти (*Ноктурно*), сродни по темпу и карактеру. Непарне ставове повезују брз темпо, стабилност пулса, хармонско-ритмичка остината, варијантно понављање мотивских језгара (какво налазимо у руској фази Стравинског), сонатни тематски дуализам<sup>135</sup> и репризна заокружења. Насупрот играчком карактеру непарних, парни ставови доносе еволутивну форму, пасторално-ноктурналну атмосферу, полихромно дистрибуиране мелодије дугог даха и слојевитије фактурне слике.

Запажа се и хармонска корелација унутар група парних ставова са једне, односно непарних са друге стране. Док се хармонски језик *Интрде*, *Игре* и *Финала* састоји углавном од нетерцних акорада (махом сложених наслојавањима квинти),<sup>136</sup> *Пасторала* и

---

наврата прерађивао ову свиту, а касније вероватно сматрао да је ревизија коју је урадио у Бечу била толико коренита да је оправдавала хронолошку релокацију дела. Постоји и снимак *Маскала* који је са Загребачком филхармонијом остварио диригент Милан Хорват, али он не одговара музичком тексту прве, а чини се ни бечке верзије, будући да се од њих разликује по броју и распореду ставова, као и да музички језик верзије коју Хорват диригује припада модернистичком проседеу који Бручи још увек није био досегао средином 50-их. Пошто је *Маскал* 1973-74. године поново прерађен за потребе балетског извођења, рекло би се да снимак Загребачке филхармоније заправо доноси музику кореографске слике под називом *Le pouvoir des scorpions*, за коју је композитор истакао да је написана „према симфонијској свити *Маскал*“. Овакве закључке изводимо у недостатку егзактних података који би их учинили излишним. Извесно је само да се прва верзија *Маскала* састоји од пет ставова (*Интрада*, *Пасторала*, *Игра*, *Ноктурно*, *Финале*), а да на снимку Загребачке филхармоније ова свита има шест ставова (*Интрада*, *Ноктурно*, *Скерцо*, *Пасторала*, *Игра*, *Адађо*), као и да Перичић 1969. године (али Ђаковић 23 године касније) говори о симфонијској свити *Маскал* са пет наведених ставова. Стога је оправдано претпоставити да је бечка верзија овог дела концепцијски, па и стилски, ближа првој верзији, него оној која је начињена почетком 70-их.

<sup>135</sup>Формалну концепцију *Интраде* Перичић одређује као „свежи и слободно грађени сонатни облик, с темпераментном главном и скерцозном споредном темом“. За *Игру* наводи да је „слично првом ставу, грађена на две теме; живахна и искидана прва весело прескаче из групе у групу инструмената, а гротескну другу интонира труба“. Коначно, истиче и да „маркантну тему *Финала* смењује fuga, рађена на споредну тему из I става“, док се „на крају тема финала и тема фуге контрапунктски комбинују“ (Перичић, 1969: 73).

<sup>136</sup>Интервал квинте се као основна грађа акорда среће првенствено у музици 20. века, и то код Прокофјева, Мијоа, Равела и Дебисија, с тим да у изузетним случајевима ову појаву налазимо већ у музици романтизма (на почетку Листовог *Мефисто валцера*, нпр.). Дејан Деспић за квинтни акорда наводи да „практично постоји само као основни облик акорда“, при чему „се његов најнижи тон намеће и осећа као основни“, па иако припада хармонском корпусу музике 20. века, овај акорд по себи најмање дестабилизује тонално наслеђе. „Штавише“, истиче Деспић, „с обзром на снажну асоцијацију функционалности педалне квинте Т/Д из ранијих стилова, као и на битну улогу квинте у терцним сазвучјима, квинтни акорди се лакше (неголи



*Ноктурно* као препознатљиву стилску црту афирмишу одмењивање акорада терчне грађе удаљених за малу или велику секунду. На самом почетку дела, бикордом састављаним од акорада удаљених за секунду – Ге-дура у виолинама и квинтног акорда „ин А“ у контрабасима, виолончелима и виолама – антиципиране су основне црте хармонског језика *Маскала*. У (де)стабилизацији тоналног центра (двовалентној вертикали) учествују скокови квинте у деоници тимпана, који асоцирају на однос Т/Д у тоналитету „ин А“, као и пасажна фигура у деоници кларинета, која импостира тонални центар „ин Ге“. Замагљеној тоналној слици додатно доприноси и мелодија састављена од разложеног квартног акорда.

Пример 95, *Маскал*, став *Интрада*, т. 1–3

Allegro barbaro

Упркос томе што се хронолошки везује за Бручијев боравак у Бечу, *Маскал* припада свету фоклорног експресионизма Стравинског и Бартока, а не „магнетном пољу“ *Саломе*, или Друге бечке школе. Дванаесттонска тема у *Интради* само се условно може схватити као елемент тзв. конструктивистичког експресионизма, док је традиционални облик музичког конструктивизма – имитациона полифонија – присутан у виду фуге у *Финалу*, рађене на споредну тему из првог става. Композитор је тематским повезивањем свитни циклус сажео у заокружен музички универзум, као што је то чинио и са сонатним циклусима у ранијим делима. Пример 4 показује на који начин је Бручи довео у однос елементе два типа музичког експресионизма. Пулс хармонско-ритмичког остината у дрвеним дувачким инструментима и челести прате дванаесттонску мелодију у ниском регистру виолина (занимљиво је да је њен карактер означен са „*espressivo*“). Интервал квинте и овде је свепрожимајући структурални елемент који се налази у основи како

---

квартни и секундни) повезују с традиционалним функцијама тоналитета – најчешће са тоничном – јер чак и при већем броју наслојених квинта она најнижа намеће слуху као (и функционално) темељ хармоније“ (Деспих, 2002: 338). Квинтни акорди у Бручијевом *Маскалу* дејствују као елементи архаизације музичког језика, повратно реafirмишући тоналитет и градећи релацију симболичке илустративности са својом ванмузичком темом.

акордске вертикале, тако и мелодијског покрета теме. Остатак фактурне слике попуњавају симултана, или разложена квинтна сазвучја у ниским гудачким и дувачким инструментима.

Пример 96, *Маскал*, Интрада, т. 10–14

**Allegro barbaro**  
Picc, Fl, Ob.  
*pp* Vn. 1 + Vn. 2 sul G sul D  
*f* espressivo Vc + Cb, pizz.  
*p*

### 2.4.3 SINFONIA LESTA

Поистовeћивање уметника са једним његовим ремек-делом уобичајена је мнемотехничка стратегија официјелне културе, а прва награда на конкурс у краљице Елизабете белгијске,<sup>137</sup> потоњи репертоарски живот и музиколошка рецепција дела „барјак“ Бручијевог опуса додељују *Симфонију лести*. Сонатни *Allegro molto* друге по реду Бручијеве симфоније обележавају изразит тематски дуализам, двострука fuga на месту развојног дела и дословна реприза. Драмска тензија става развија се између узбуђене, токатно-моторичне прве и смирености, вишеслојне друге теме.

<sup>137</sup> Нико успех Бручијевог дела на престижном конкурс у не описује са толико нараторских инвестирања као Душан Михалек: „У доба настанка друге симфоније у свом стваралаштву, коју ће назвати Симфонија леста (Simfoniја lesta), Рудолф Бручи је био директор новосадске Средње музичке школе 'Исидор Бајић'. Радне обавезе биле су велике, а времена за компоновање мало. (Ситуација која ће Бручија пратити током читавог стваралаштва). Дело је настајало постепено, како сам аутор каже 'у другом радном времену', током 1963. и 1964. године. По завршетку компоновања понудио га је на извођење Београдској и Загребачкој филхармонији. Ни од једног ансамбла није добио чак ни одговор. Нико није био заинтересован. Некако у то време Бручи је сазнао за интернационални конкурс белгијске краљице Елизабете у Бриселу. Последњег дана који су пропозиције дозвољавале, 31. децембра 1964, одлучио се ипак да своју симфонију пошаље на овај конкурс. Након годину дана, када је већ и сам заборавио и на конкурс и на симфонију, из Брисела је стигла изненађујућа и радосна вест: Симфонија леста Рудолфа Бручија освојила је прву награду – Гран прих. (...) На конкурс (који се одржава сваке четврте године) појавило се тог пута око 250 симфонија из читавог света. Након неколико 'етапа' жири је за финале одабрао дванаест композиција, које су биле изведене на концертима у Бриселу, а тек након преслушавања свих финалиста донета је одлука о додели прве награде. Тако је Симфонија леста своје праизвођење доживела у Бриселу 13. јануара 1966. године. Оркестром белгијске Радио-дифузије дириговао је Данијел Стернефелд. Вест о победи једног југословенског композитора била је објављена на свим страницама бриселске штампе, а једна од многобројних критика истакала је да су први пут у историји конкурса били сагласни и публика и жири. (Михалек, 1987: 127)

Пример 97, *Sinfonia lesta*, први став, т. 1–3

Toccata - Allegro molto

Теме фуге у развојном делу одговарају, у обрнутом редоследу, темама експозиције. Прво наступа спора дванаесттонска, а потом друга, скерцозна тема добијена редуковањем токатног материјала на мелодијску линију. Након вишеструких излагања дванаесттонске теме ток првог става улази у дијатонску „оазу“ пред кулминацију на акорду Де-дура (т. 274). Други став, назван *Quasi una passacaglia*, у формалном смислу дугује више фантазијском „quasi“, него варијационом „passacaglia“. Троделна формална физиономија става оцртава се услед фактурне диференцијације одсека. Климакс другог става доноси след дурских трозвука у лименом корпусу (т. 64. и 75), чији нагли прекиди исте акорде препуштају дивизираним виолинама у *ppp* динамици. Трећи став, *Scherzo phantastico*, писан је у форми ронда структуре А Б А Ц (епизода *Allegretto grazioso*) А Б А Кода. Одмењивање карактерно различитих одсека у форми ронда основа је драматургије трећег става, чији је кулминативни моменат припремљен непотпуним, маркантним дванаесттонским низом у ниским дрвеним и лименим дувачким инструментима. *Pesante* вертикални склоп испрва не садржи свих дванаест тонова (недостаје дис/ес), али се хроматски тотал употпуњује након шест тактова звучне и динамичке градације која достиже једино *fff* место у ставу. Поред наведеног, трећи став издвајају стилске мимикрије *alla* Прокофјев, у епизоди *Allegretto grazioso*<sup>138</sup>, и *alla* Барток у коди<sup>139</sup>.

<sup>138</sup> Мелодија и хармонија су елементи *Allegretta graziosa* који највише подсећају на неокласични музички језик Прокофјева. Мелодија је наглашене и помало „укочене“ елганције, пасторална и ведре, али субверзивно „изломљена“ бројним септимним скоковима и фрагментарно раздвојена између дрвеним дувачким инструментима, трубе, хорне, клавира и челесте. У једноставној мелодија-пратња фактури учествује хармонска подршка од политонално постављених акорада у гудачком ансамблу, чија су тониална поља у поларном односу (нпр. Vn1, Vn2 и VIa држе акорд Ха-дура, а Vc, Cb разлажу еф-це-еф као карактеристичан скок квинте у басу). Михалек о „мимикријама“ *Allegretta graziosa* каже следеће: „Њена (епизодина, прим. Н.С) кратка и једноставна тема, попут дечје песмице, пребацује читав ток мисли у сферу неког Шчелкунчика или рафиниране класицистичке одмерености Прокофјева. Она је тренутно, али ефектно, исклизнуће из дотадашњег општег тока, оаза за толико потребну релаксацију. (Но, није ли то, можда, и онај суманути осмех-гримаса, који прати музичку уметност још од Тила Ојленшпигела и Петрушке?)“ (Михалек, 1987: 134).

<sup>139</sup> Бартоковски успон у *prestissimo* шеснаестинама, какав нпр. налазимо у *Концерту за оркестар*, доминира кодом. У првом такту инаугурише се миксолидијска лествична боја (ге-а-ха-це-де-е-еф), да би је већ од другог такта сменила варијанта осмотонске истарске лествице (де-е-еф-г-ас-бе-ха-цис-де).

Пример 98, *Sinfonia lesta*, тема трећег става, т. 1–4



Избор композиционо-техничких средстава у *Синфонији лести* диктирала је потреба за максималном кохезијом музичког тока и синтезом стилски разнородног материјала. Карактерне црте дела, дефинисане као дистинктивни и фреквентни елементи музичког језика, тако се могу поделити на оне које прожимају читав троставачни циклус и оне које одликују само поједине ставове. Првој групи припадају дијатонска „острва“ у окружењу преовлађујуће политоналне/атоналне хармоније<sup>140</sup>; музички ток диференциран на тематски материјал и његов развој; токатни материјал којим *Синфонија леста* почиње у првом и завршава у трећем, а који у другом ставу доминира *Allegro* одсеком; усмереност сва три става према кулминационим тачкама које својом структуром изразито контрастирају околном музичком току, при чему се у првом и другом ставу на месту кулминације налазе дијатонски акорди, а у трећем хроматски тотал; интервали септима и терце као фундаменти свих линеарних и вертикалних склопова; мелодијски пласман потпуних и непотпуних дванаесттонских низова; идиоматска оркестрација са нагласком на ударалкама као носиоцима особених колористичких решења; снажни контрасти између ставова и унутар њих. Први и трећи став деле заједничке карактеристике попут традиционалних форми (сонатни облик и рондо), сложене метроритмичке слике у брзим одсесима, канонске имитације дванаесттонски конципираних линија и свеинтервалског дванаесттонског низа. Структурна веза између карактерно различитог тематског материјала<sup>141</sup> и двострука фуга на месту развојног дела сонатног облика особеност су првог става, док музички ток другог индивидуализују пунктуалне појаве терци и септима над остинатним дванаесттонским низом, као и полихромна дистрибуција мелодијског материјала.

<sup>140</sup> У *Синфонији лести* тоналитет не фигурира као систем функционалних хармонских односа. Међутим, *Синфонија* није ни атонална, јер њеним музичким током доминирају терцни вертикални склопови и тонални рецидиви који производе тоналитет као слушно искуство.

<sup>141</sup> Структура готово свих тема првог става састоји се од равномерног „хода“ осмина (прва тема сонатног облика и друга тема фуге), четвртина (прва и друга фраза друге теме сонатног облика и стални контрастобјект прве експозиције фуге) или половина (тема фуге), испресецаног паузама у трајању основних јединица теме (осминске паузе у осминском току, четвртинске у четвртинском и половинске у половинском). У контексту „усмерености“ тематског покрета навише или наниже, мотиви и субмотиви раздвојени паузама као да „застају“ и враћају се „корак уназад“, увек понављајући део оног што је већ изложено.

Пример 99, *Sinfonia lesta*, полихромна дистрибуција мелодије у другом ставу, т. 13–18

Adagio

У написима Бингулаца, Михалека, Ђаковића и Весне Рожић *Синфонија леста* је представљена као оваплоћење симфонијског идеала, који се у основи композиторове поетике налази још од студентског периода.<sup>142</sup> Више од традиционалних формалних решења, о жанровској ортодоксији *Синфоније лесте* говори малеровско настојање да се у једном делу рекреира постојећи музички универзум и помири естетска хеторономија отеловљена у снажним контрастима између ставова и унутар њих. Музички диверзитет „савладан“ у *Синфонији лести* протеже се дуж меридијана читаве модерне музичке историје. (Пре)барокним елементима припадају канон, фуга, моторичност музичког тока и дискурзивне одреднице „синфонија“, „токата“ и „пасакаља“. Стилска формација класицизма узор је за оквирну формалну концепцију ставова и естетско упориште за правилне, готово симетричне односе делова форме. Обједињавање вишеставачног дела путем тематских трансформација (први став) и цикличног принципа (токатни материјал прве теме првог става постаје основа за контрастни Б одсек другог става, односно коду у трећем ставу) инициран је органски схваћеним делом као испуњењем хегеловско-романтичарског завештања о измирењу супротности. Модернизам заступају дванаесттонски мелодијски низови, политонална/атонална хармонија, стилске интерполације. На обзору постмодернизма стиче се историјски услов за сапостојање удаљених музичких светова у једном делу.

<sup>142</sup> Петар Бингулац је пре осталих указао на линију континуитета која води од најранијих Бручијевих оркестарских дела до *Синфоније лесте*. Композиторов развојни пут Бингулац је, са професорском акрибицијом, описао као успешно обављен задатак који је пред младог композитора још давно постављен: „Када је пре неколико година била изведена први пут *Sinfonietta* Рудолфа Бручија, тада још студента Музичке академије, композиција – остављајући на страну све друге њене особине – веома занимљива по проблемима форме постављеним у њој и по њиховим решењима (ту је сонатни став проширен и уздигнут до карактера сонатног циклуса, а делови става добили су улоге ставова), композитор је у једној критици имао прилике да прочита и ово: 'Ми бисмо више волели да је (композитор) показао да уме да савлада формалну структуру класичне симфоније, него што је покушао да у модифицираном сонатном облику у једном ставу исцрпе садржајно и формално симфонију као цикличну форму од четири става...!' Аутор *Синфоније лесте* као да је – чини нам се – примио тај позив. А велика награда коју је добила *Синфонија леста* на овом највећем међународном конкурс за композицију и избор ове *Синфоније лесте* као најбоље између око 150 симфонија примљених из целог света, по оцени једног тако угледног жирија изабраног међу најбољим светским музичким стручњацима, вероватно доказује да је композитор извршио оно што му је било задато: да покаже да уме да савлада формалну структуру симфоније (...)' (Бингулац, 1988: 306).

#### 2.4.4 CONCERTINO PER ORCHESTRA

Отисци Бартоковог музичког универзума спорадично су расути по читавом Бручијевом опусу. У *Концертину за оркестар*<sup>143</sup> је, међутим, снага великог узора један од главних покретачких импулса. Троставачни циклус *Кончертина*, са распоредом ставова *Allegro brillante – Largho con gran espressione – Prestissimo possibile*, ослања се на прожимање симфонијских, свитних и концертантних жанровских елемената, какво је Барток остварио у свом *Концерту за оркестар*. Укидањем тематских процеса и тоналних односа симфонијска жанровска „линија“ повучена је још само око карактерно дивергентног материјала (токатног, скерцозног и кантабилног) на местима бивших тематских упоришта, као и генералне опредељености за фузионо, а не монтажно спајање одсека. Свитни принцип контраста и концертантни третман инструмената обједињују ставове на макроформалном нивоу, повезујући нетрадиционалне, еволутивне формалне моделе првог и другог става са архитектонски грађеним трећим. У вези са начином на који се у Бручијевом *Концертину* „ставци генерирају као формално заокружене цјелине, унапријед одбијајући утјеловљење у неком традиционалном облику“ Весна Рожић акцентује „начело понављања и ритам као конструктивни принцип изградње форме, с једне стране, а с друге, различите карактеристичности мелодијског, односно линеарног слоја који кореспондира или не с претходно поменути“ (Рожић, 2000: 75).

Структуру првог става не одликују дословна понављања, али се почетни режим шеснестинског ритма враћа након флуидног средишњег одсека, чиме се формални тродел А-Б-Ц у ритмичком погледу заокружује на А-Б-А1. Након увода у којем пиколо флауте сукцесивно доносе остинатни мелодијско-ритмички образац (т. 1–9), *sempre staccato* шеснаестински материјал, поверен кларинету, флаути и фаготу, одлази у други план са наступом изоритмичне четвртинске кантилене у обоама и хорнама (т. 20–43) – једином фразом која ће бити дословно поновљена у трећем одсеку – да би га у токатном, *staccatissimo* виду поново успоставили трубе и тромбони (т. 46–57). Диференцирање токатно-скерцозног карактера остварено је двотактном *scherzando* интерполацијом осминске фигуре са предударима (т. 58–59), након које следи и свеинтервалски низ као најава матријала из другог става (т. 60–63). Токатна скандирања лимених дувачких инструмената повлаче се пред кулминативним ударима дванаесттонске вертикале који закључују први одсек (т. 65–68). Блокови средишњег одсека (т. 70–126) као што су

---

<sup>143</sup> Да хронолошки пописи Бручијевих дела, начињени како би допринели жанровској и стилској систематизацији опуса, понекад репродукују недоумице и у погледу идентитета појединих композиција, сведочи, попут *Маскала*, и *Концерт/Кончертино за оркестар*. Рукопис *Концерта за оркестар* и штампана партитура *Concertina per orchestra* откривају да је реч о истом делу, што по себи не би стварало дилему да у пописима Богдана Ђаковића и Весне Рожић оно није заведено на почетку (1961) и средини (1965), односно почетку (1961) и крају (1970) седме деценије. Ако се у обзир узме компаративни, стилско-технички критеријум, према којем музички језик *Концерта/Кончертина за оркестар* гравитира првој половини 70-их, али и „негативни доказ“ који пружају *Музички ствараоци у Србији*, где су важнија Бручијева дела евидентирана све до 1967, док нема помена о овој композицији, готово је извесно да је *Концерт/Кончертино за оркестар* настао крајем седме, почетком осме деценије. Касније га је Бручи прерадио у дело за оркестар хармоника које носи наслов *Синфонијета*.

дијагонално-узлазна текстура у гудачким инструментима (т. 73–101 и 99–110), статичне кластерске плохе у флаутама, обоама и кларинетима „озлеђене“ местимичном појавом токатно-скерцозних фрагмената и микрополифонија у лименом дувачком корпусу (т. 116–120) преплићу се, наслојавају и усецају без оштрих прелаза, градећи колористички богат звучни простор. Афирмација шеснаестинског пулса у трећем Ц одсеку (т. 126–211) остварена је поступном градацијом од дискретног експонирања мелодијско-ритмичког обрасца у тимпану (т. 129) до *scherzando* понирања у паралелним малим секундама (т. 189–193), водећи преко понављања основне ћелије на различитим деловима такта и хроматског транспонована навише у дивизираним виолинама, чији се вертикални склоп развија од паралелних дурских трозвука (т. 136–148) до кластерске суперпозиције (т. 149–162). Став завршава антикулминативном пијанисимо плохом у гудачима, чије замирање прате пијанисимо откуцаји вионофона и звончића.

Формалну логику другог става треба тражити „у мелодији као осамостаљеном линеаритету“, као и „у пропиткивању њене коегзистенције с аплицираном плохом у циљу колористичког резултата“ (Рожић, 2000: 78). Ситуацију с почетка, у којој флаута доноси свеинтервалски низ на подлози флоридусних линија бас-кларинета и енглеског рога, смењује полихромна дистрибуција мелодије (у деоницама обое, виоле и фагота, и бас-кларинета), праћена следом дурских трозвука у флаутама (т. 29–32) и дивизираним виолинама (т. 32–37).

Пример 100, *Concertino per orchestra*, други став, т. 20–23

Largo con gran' espressione

Динамичка градација одсека врхунац достиже са наступом лименог ансамбла (т. 37–40), чије реске терцно-квартне акорде наслеђују пијанисимо кластер виолина. Даља расподела мелодијског материјала иницира дијагонално попуњавање слога образованог од две различите, симултано експонирани плохе – тремолирајуће у гудачким и статичне у дрвеним дувачким инструментима. Напетост разрешавају виолине својим узлазним *avvivando* покретом, који као да сакупља претходно расуте фрагменте и предаје их завршном *con gran' espressione* мелодијском гесту виолончела, флаута и кларинета.

Коегзистирање супротстављених стилских сфера у завршном ставу претходно је опробано у *Другом концерту за тромбон и оркестар*. Раздвајање токатног, концертантно-скерцозног и експресивно-мелодијског карактера не укида њихову засебност у трећем

ставу *Кончертина*, већ их само подређује диктату репризног става за који Весна Рожић сматра да у погледу формалне заокружености не постиже конзистентност као прва два (Рожић, 2000: 79).<sup>144</sup> Ознаке за темпо и карактер маркирају транспарентност расподеле стилских комплекса по одсецима *Prestissimo possibile*, *Allegro con spirito*, *Largo con gran' espressione* и поново *Prestissimo possibile*. Токатни материјал (т. 1–25) подељен је на густе ћелије шеснаестинских триола и растресите симултане ударе кластерске вертикале. У одсеку *Allegro con spirito* аугментирани мотив из првог става постаје тема фуге, коју прво спроводе дрвени дувачки, а потом и гудачки инструменти.

Пример 101, *Concertino per orchestra*, тема фуге у трећем ставу, т. 27–32



Полифони развој добија скерцозни карактер у 58. такту. Од 72. такта осминској дистрибуцији ритма супротстављају се шеснаестински *brillante* пасажии, који преузимају фактурну иницијативу (као раније у *Rondu giocosu*) да би реafirмисали токатну стилску сферу. Историјска конвергенција барокних узора у Бручијевом делу потврђена је „порозном границом“ између токатног и концертантно-скерцозног комплекса, те остављањем полихромне мелодије изван тоталне синтезе – пролонгација другог става у *Largo con gran' espressione* (т. 90–109) као интерполација у токатно-скерцозном ткиву остаје нетакнута својим окружењем.

#### 2.4.5 METAMORPHOSES B-A-C-H

Бручијева приврженост традицији Баха, Листа, Регера, Хонегера и других стваралаца који су своју инспирацију налазили у музичком потпису очинске фигуре западноевропског музичког канона, отеловљена је у *Метаморфозама Бе-А-Це-Ха* за гудачки оркестар. Дело посвећено Петру Бингулцу, настало 1972, овенчано је Првом наградом Југословенске Радио-телевизије. Душан Плавша је *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха* окарактерисао као израз композиторовог „агоналног духа“ вођеног „амбицијом да се огледа у вештини у којој су пре њега, или у његовој савремености, други показали висок стваралачки домет“ (Плавша, 1973, 271). Богдан Ђаковић наводи да „ова композиција представља *hommage* Баху, како по употреби тематског језгра b-a-c-h, тако и по композиционој техници која показује везу са барокном традицијом у оквирима савременог музичког језика“ (Ђаковић, 1992: 28). За разлику од Ђаковића, који сматра да у *Метаморфозама* „конструкција никада није ишла на уштрб основне инспирације“, Весна Рожић *Метаморфозе* смешта на рационално-

<sup>144</sup> „Започет на начин монтаже блокова, не препознајући елемент понављања као кохезијску силу која би могла својом енергијом остварити формалну заокруженост, ставак ће, посежући за органичким обједињавањем мотива првог и другог блока заправо пресудити самом себи па се и дословно преписани почетак учинио 'логичним' крајем.“ (Рожић, 2000: 79)



конструктивистички пол Бручијевог опуса.<sup>145</sup> Уочити на који начин главна ћелија учествује у организацији структуре дела за ову ауторку представља важнији аналитички задатак од дедуцирања композиционо-техничких константи које *Метаморфозе* деле са другим композиторовим партитурама.

(...) ћелија својим преобразбама (метаморфозама) из „материјалног стања“, у којем се препознаје на разини хоризонтале у мелодијском смислу, у „трансцедентно“ гдје представља образац вишег реда организације структуре, постаје координатор јединства или, по Веберну (Webern) гледано, регулатив усклађености (Stimmigkeit) форме који гарантира и њену појмљивост (Fasslichkeit). Тиме надилази тематско одређење, али и одбија могућност тумачења органичности цјелине по Мерсмановој (Mersmann) тзв. „сродности по супстанци“. Мишљење складбе из једне клице, дакле, основно је идејно полазиште, а клица, ћелија b-a-c-h поприма надтематско и надмотивско одређење управо због осцилирања између „материјалног“ и „трансцедентног“. (Рожић: 95)

За Весну Рожић могућност слушног перципирања ћелије као мотивске целине представља *definiens* њеног „материјалног“ стања, било да је мотивска целина дата у виду основне (m2↓;m3↑;m2↓) или изведене интервалске структуре (нпр. m9↓;m3↑;v7↑). „Материјалне“ манифестације ћелије одређене су, дакле, артикулацијама у оквиру текстурних блокова, кластерских плоха и мелодијских фраза које не угрожавају њену препознатљивост.

Пример 102, *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха*, „материјално“ стање ћелије, т. 1–6

Ситуацију у којој су тонови ћелије хармонизовани чистим дурским трозвучима (т. 153–159) ауторка види као прелазни облик између „материјалног“ и „трансцедентног“ стања. Под „трансцендентним“ стањем она подразумева „апстрахаирање ћелије која поприма

<sup>145</sup> „*Metamorphoses B-A-C-H* за гудачки оркестар не узимају за резултат звуковност као своју примарну категорију иако не одричу њену важност. Она постаје нужна консеквенца рационалне контроле организације материјала у артикулацији форме. 'Идеја о делу' и доминантан слој рационалног у изградњи структуре гласбе упоришне су категорије у којима се остварује њена кохерентност.“ (Рожић, 2000: 94)

потпуну идејну пројекцију постајући идејни образац структурирања“, уочавајући три примера за описано структурно кодирање музичког тока. У првом случају реч је о одсеку који започиње следом тоналних планова Бе-дура, А-дура, Це-дура и Ха-дура (т. 58–68), у другом о текстурној мрежи оформљеној сукцесивним наступима лествичних низова по редоследу који диктира ћелија (Бе-дур/ге-мол, А-дур/фис-мол, Це-дур/ха-мол, Х-дур/гис-мол, т. 232–235 и 248–251), а у трећем о наизменичном супротстављању два различита вертикална склопа изграђена на темељним тоновима ћелије (т. 358–369).

Пример 103, *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха*, прелазно стање између „материјалне“ и „трансцедентне“ пројекције ћелије, т. 153–159

Композиционо-техничка доследност имплицирана насловом дела креће се у стилском распону од барокних поступака до модернистичких текстурних решења. Утисак према којем канонске имитације, секвентни помаци, флоридна кретања и *cantus firmus* не представљају стилске опоненте микрополифонијским текстурама правилне и приближне синхронизације, тремолирајућим статичним плохама и статистички дистрибуираним групама може се објаснити максималном полифонизацијом слога у оквиру које се елементи удаљених стилских формација испољавају као варијантна испољавања једног принципа. Појам *метаморфозе* се у овом Бручијевом делу односи на различита „расцветавања“ основне „клице“, при чему метафоре „цветања“ и „клијања“ *Метаморфозе* оправдано доводе у везу с Бузонијевим биологизмом и Вебереновим органицизмом. Премда смењивање одсека различитих по темпу, фактури, динамици и боји имплицира рапсодичну формалну расподелу, репулсивне силе контрастних одсека у *Метаморфозама Бе-А-Це-Ха* готово да су занемарљиве услед дериватног карактера целокупног музичког тока. Процена да би макроформална заокруженост била редундадна у контексту микроформалне унифицираности музичког материјала дозволила је ређу употребу и/или потпуно одрицање од стандардних елемената кохезије као што су тематизам, понављање и репризност на макроформалном плану.

Почетни *Adagio* одсек (т. 1–58) основну ћелију уводи кроз реперкусију гласова постепено формираних тремолирајућих плоха и полифонизованих текстурних блокова на позадини контемплативне мелодије у виолончелима и контрабасима. Фактурни отклон на

крају одсека доноси дијалог између живахне, хроматизоване мелодије друге виолине и кратке виртуозне каденце прве виолине. Скок у концертантну стилску сферу одсека *Allegro moderato* (т. 59–94) наступа када две групе виолина почну да размењују материјал који комбинује интервалски садржај ћелије и акордска разлагања. Резултат је sukcesивна тоникализација Б-дура, А-дура, Ц-дура и Ха-дура, дакле прва манифестација „трансцедентног“ стања ћелије схваћене као надтематски и надмотивски структурни код.

Пример 104, *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха*, прва „трансцедентна“ пројекција ћелије, т. 58–67

The image shows a musical score for a string quartet, measures 58-67. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 100. The key signature has one flat (B-flat). The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *fp*. Section markers A, B, C, and H are placed above the staves.

Одсек *Adagio-Largamente-Adagio* (т. 95–133) започиње карактерном трансформацијом материјала из претходног одсека. Епизодне тремолурајуће плохе воде до кулминативног шестогласног канона у виолинама, праћеног *cantus firmus* мелодијом у дубоким гудачким инструментима. На канонску имитацију гласова удаљених за велику терцу, која у збиру пројектује прекомерни квинтакорд као вертикалну структуру блока, надовезују се алеаторичка текстура, пунктуалистичка фактурна слика и полифоно уодношавање првих и других виолина по моделу „тема-контрасубјект“ у одсеку *Moderato* (т. 134–151). Осцилације темпа у одсеку *Largo-Allegro-Largo-Allegro-Largo-Allegro* (т. 152–176) не ометају реафирмацију барокног концертантног стила. Скретнична фигура латентног двогласа постаје тематска основа развојног одсека у којем се максимална полифонизација слога потврђује осамостаљивањем инструмената унутар својих оркестарских група. У одсеку *Adagio-Liberamente* (т. 177–212) хомофона, драмско-патетична речитативност прелази у поступено попуњен алеаторички блок високог регистрског напона (флажолети у свим инструменталним групама). Одсек кулминира вертикалним скандирањем хроматског тотала у виолама, виолончелима и контрабасима на подлози флажолетне текстурне мреже у виолинама, да би већ у наредном *Adagiu* (т. 213–230) све инструменталне групе партиципирале у ритмички диминуираном репетитивном „закуцавању“ једног вертикалног склопа кластерске структуре. Друга појава „трансцедентног стања“ ћелије среће се у одсеку *Presto* (т. 231–253) – над континуалном статичном плохом у дубоким гудачима (фактурним рецидивом из претходног одсека) дивизиране виолине и виоле доносе силазне лествичне низове од тонова бе, а, це и ха, формирајући на тај начин текстуру правилне дијагоналне синхронизације.

Пример 105, *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха*, друга „трансцедентна“ пројек. ћелије, т. 232–236

У полифонијском одсеку означеном са *Moderato-Adagio e rubato* (т. 254–303) сукцесивни уласци инструмената доносе транспозицију експресивне мелодије по тоновима целостепене лествице. Технички слично решен је и одсек *Allegro* (т. 305–355), с тим што канонска имитација која на текстураном плану афирмише целостепену лествицу даје другачији звучни резултат будући да уједначен осмински пулс конституише моторичан, а не експресивно-кантабилан музички ток. Особеност овог одсека јесте латентно двогласан свеинтервалски низ добијен рачвањем два хроматска низа (навише и нанише) од једног интонационог средишта. Закључни *Largo* (т. 356–386) доноси трећу „трансцедентну“ појаву ћелије у виду вишеструког „ехо“ суперпонирања два звучна комплекса који деле интонацини центар. Дубоки регистар, згуснута кластерска вертикала и снажна динамика (*fff*) супротставља се прозачној дурској боји пијанисимо акорада у високом регистру све до завршне трансформације континуалне статичне плохе у полифону, али ненаметљиву мелодијску нарацију усмерену ка *morendo* ишчезавању.

Пример 106, *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха*, треће „материјално“ стање ћелије, т. 358–369

## 2.4.6 ТРЕЋА СИМФОНИЈА

Трећа, и последња Бручијева симфонија настала је у периоду између 1971. и 1974. године. Премијерно је изведена почетком 1974. на концерту оркестра ЈНА у Београду, након чега је прерађена и изведена на Југословенској музичкој трибини у Опатији, овог пута од

стране Словеначке филхармоније, којом је дириговао Само Хубалд.<sup>146</sup> Душан Михалек истиче да је *Трећа симфонија* „складног облика, модерне конструкције, савремена у изразу и засићена снажним емотивним тонусом“, због чега „као и претходна Бручијева дела (...) проналази пут до слушалаца“ (Михалек, 1987: 137). За Весну Рожић Бручијева *Трећа симфонија* је „симфонија још само по наслову, с једне стране, а с друге, по глобално-структурном распореду ставака“, премда ауторка наводи да је њену симфоничност „могуће отчитати у контрасту који произлази из артикулације гласбеног материјала“ (Рожић, 2000: 82). Будући да су кластерска плоха, осамостаљена мелодија и огољени ритам у *Трећој симфонији* тек незнатно подређени традиционалним жанровским оквирима, њен звучни свет ближи је модернистичком идеалу „чистог“ стила одређеног „звукотворном новогласбеном материјала и иманентних поступака којим се артикулира у форми“ (Рожић, исто), него коцепту „музике синтезе“ примењеном у *Симфонији лести* и кантати *Војводина*. Међутим, *Трећа симфонија* није у потпуности лишена традиционалних обележја, премда се она не могу детектовати на нивоу формалних решења појединих ставова. Композитор је елементе новог звука ставио у функцију апстрактно схваћене сонатно-симфонијске драматургије. Третман кластерских текстура у првом ставу одговара развојном карактеру сонатног облика, полихромна дистрибуција мелодије у другом, евоцира лиризам лаганог става, алеаторички ритмички набој трећег има скерцозне претензије, док четврти став улогу тежишта циклуса добија сумирањем целокупног материјала у карактерном светлу посмртног марша. На симфонијску музичку логику указује и дискретно прожимање музичког ткива симфоније мотивском ћелијом препознатљиве интервалске структуре (мала или умањена терца наниже и секунда навише). Приближавање радикално модернистичком полу резултирало је (и) повратком музичког фолклора у стилску орбиту Бручијевог музичког језика. Његове „три обое“ на почетку четвртог става *Треће симфоније* – заправо је реч о енглеском рогу, две обое и тапану – и данас важе за композиторов најмаркантнији музички потез.

Први став ове симфоније као да на макроплану удваја физиономију основних јединица своје музичке грађе – кластерских плоха, које по правилу настају сукцесивним наступима инструмената или инструменталних група. Сукцесивно попуњавање текстурних блокова потцртава регистарска (од дубљег ка вишем) и динамичка (од тишег ка гласнијем) градација, а њихов след доноси ритмичку поделу на све краће нотне вредности и све бржа темпа. Душан Михалек сматра да би овом ставу, који носи наслов *Introduzione*, боље одговарао наслов попут „активирања“, „генезе“, „рађања“, будући да се „читава његова

<sup>146</sup> Како сазнајемо од Михалека, „праизвођење у Опатији се претворило у велики тријумф Рудолфа Бручија. Као ретко кад пре и после тога, публика (коју углавном чине музички стручњаци) са одушевљањем је прихватила дело, уз аплауз који је трајао десетак минута (за наше прилике сасвим изузетно)“ (Михалек, 1987: 137). Михалек сматра да је интересантно што „извођачи, пред које аутор поставља велике проблеме и од којих захтева нове начине свирања – такође прилазе композицији с разумевањем и ентузијазмом. Тако је, на пример, солиста на енглеском рогу у Копенхагену, приликом извођења овог дела на концерту Европске радио-уније, своју велику 'каденцу' на почетку четвртог става извео беспрекорно, чак уневши у интерпретацију и латентни призив македноског музичког фолклора, толико страног и егзотичног скандинавским музичарима.“ (Исто)

грађа, у свим елементима, (...) непрестано рађа, ствара, расте, развија, извире сама из себе, из својих основних језгара“ (Михалек, 138). Према Весни Рожић, питање које први став *Треће симфоније* поставља јесте „како са што мање различитих композиционо-техничких поступака и крајњом концизношћу употребљеног материјала, односно како са што већом унифицираношћу и поступака и грађе остварити максималну динамику форме“ (Рожић, 2000: 84). Ауторка уочава да се форма става „остварује слиједом различито артикулираних текстурних блокова чија се артикулација у већини случајева темељи на понављању, готово увијек у оквиру једне инструменталне групе“, као и да „покретач развојности постаје динамичко супротстављање споменутих блокова, готово увијек на тренутној конфронтацији двају екстрема (p-f)“ (Рожић, 84–85). Динамизам музичког тока првог става најбоље илуструје уводни одсек са три сукцесивно попуњене плохе у контрабасима, међусобно раздвојене кратким упадима клавира (т. 1–39).

Пример 107, *Трећа симфонија*, први став, т. 1–13

The musical score shows the beginning of the first movement of the Third Symphony. It is in 2/4 time and marked Andante. The piano part (Pno.) is written in treble and bass clefs. The double bass parts (Cb. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8) are written in bass clefs. The piano part starts with a whole note chord in the right hand and a half note chord in the left hand, marked 'con 8va ad lib'. The double bass parts enter with a glissando from a low register to a higher register, marked 'pp' and 'p'. The piano part has a dynamic marking 'p' at the end of the first measure.

Заправо је реч о ритмичком варирању и интонативном померању кластера добијеног наслојавањем лежећих тонова у дубоком регистру, а потом трансформисаног у статичне плохе све веће унутрашње покретљивости. Диминуција основне текстурне ћелије праћена је регистарским померањем ка све вишем регистру и све ширем амбитусу, као и одлучним крешендом, односно променом темпа у тренутку у којем наступа шеснаестинска подела (*Andante – Allegro*, т. 40). Контраст унутар кластерски артикулисаног музичког тока обезбеђују скандирања полиинтервалских вертикалних склопова, ритамске флоскуле у ударалкама (вибрафон и ксилофон, т. 71–78, тимпан, гран каса и том том т. 96–110), пунктуални наступи лимених дувачких инструмената (т. 112–126) и мелодија првих виолина у одсеку *Adagio quasi improvvisando* (т. 150–165). Са одсеком *Doppio movimento* (т. 165) започиње финално нарастање пролонгирано до краја става. Ритам се стабилизује у оквиру пулсације микрополифоног текстурног блока, који кроз 26 гудачких деоница сукцесивно експонира, а потом варира карактеристичну фигуру од три исте и четврте наглашене осмине. До краја става преовладавају горњи динамички праг (форте или

фортисимо) и светла боја лимених дувачких инструмената. Последњи текстурни блок доноси афирмацију огољеног ритма на бази описане карактеристичне фигуре.

Док је у првом ставу композитор испитивао колористичке могућности кластерске плохе, у другом, акценат ставља на колорит осамостаљене и праћене мелодије. Ако се други став *Треће* упореди са другим ставом *Симфоније лесте*, што чини Михалек, налазећи да је и у једном и у другом „све подређено суптилној оркестрацији, ситном и минуциозном раду на изналажењу правих боја, штимунга, атмосфера модерног звучања“ (Михалек, 1987: 141), уочава се да у другом ставу *Треће симфоније* композитор не инсистира на бешавном разлагању интегрално конципиране мелодије у различитим инструменталним бојама. Мелодијски континуум се у *Трећој симфонији* јавља у релаксираном виду, лишен парадигматске обавезе коју је као принцип имао у *Симфонији лести*, притом и даље обезбеђујући формалну кохезију става. Уместо полихромне дистрибуције једне мелодије, други став *Треће симфоније* доноси низ ритмички и интервалски диверсификованих мелодијских линија у дувачким и гудачким инструментима, профилисаних на фактурној позадини сачињеној од споредних, краћих, ритмички и интервалски уједначенијих мелодијских флоскула у удараљкама и клавиру. Главне мелодијске линије додатно су артикулисале одредницама за карактер извођења, као што су *improvisando*, *cantabile*, *(molto) espressivo*, *grazioso*, *delicato*, *con le dita* и друге. Фактурну разноврсност музичког тока обезбеђују дискретни тремолирајући кластери у гудачком (т. 14–17, т. 17–18, т. 30–31) и дувачком корпусу (т. 47–55), као и доминантна тремолирајућа текстура вертикалне синхронизације при крају става (т. 79–94). Својеврсна комплементарност првог и другог става остварена је тиме што се први неочекивано завшрава афирмацијом ритма, а други експонирањем суптилне плохе у високом регистру виолина, чиме као да оба завршетка демантују пређашње тенденције музичког тока.

За Михалека, трећи став, *Allegro marciale*, представља „преломни тренутак симфоније“ у којем „разуздане удараљке, фортисимо лимених дувача, оштро ритмизовани обрасци (...) и оргије дивље распојасаности стоје наспрот рафиниране боје, тихе динамике, *quasi improvisando* и *rubato* агогике, те атмосфере погружености, резигнираности и притајене злосутности пређашњег *Adagio*“ (Михалек, 1987: 142). Весна Рожић истиче да „III ставак не слиједи развојну логику претходних ставака, већ смисао своје формалне заокружености поставља у оквиру тродијелне структурне диспозиције“ тако да „схема А-Б-А (...) не подразумијева репризу почетног А дијела, већ репризу карактера и поступака који га одређују“ (Рожић, 2000: 86). У првом, А делу (т. 1–90) понављање прегнантног четворотактног обрасца у тимпану, том-тому и добошу са жицом (касније им се прикључује и чинела) фигурира као подсликани слој звучне палете у оквиру које се боја алеаторичко-поентилистички третираних лимених дувача меша са тремолирајућом бојом статичних плоха у гудачима и дрвеним дувачима (т. 1–29).

Пример 108, *Трећа симфонија*, трећи став, т. 1–9

Allegro marziale

Други одсек првог дела (т. 30–44) дефинисан је скандирањем кластерског вертикалног склопа у гудачким инструментима и клавиру, колико и „размазивањем“ глсанда по читавом опсегу вибрафона. Трећи одсек (т. 45–59) премешта звучно тежиште у високи регистр преко искричаве полиритмичке текстуре у дрвеним дувачким инструментима коју смењује *al niente* утишавање осцилаторне фигуре у виолинама и виолама. Четврти одсек (т. 60–90) пролонгира доминацију ударалки унутар метрички дерегулисане ситуације чију звучну боју одређује успињућа, дијагонално разложена плоха у гудачким инструментима, која се може посматрати и као прелаз према централном Б делу.<sup>147</sup> Суперпозиција соло флауте и флажолетног тона виолине (парт. озн. 9) антиципира камерну звучност централног Б дела (т. 90–184), модернистички артикулисану квази серијалном дистрибуцијом динамичких параметарских вредности појединим тоновима, интервалима и краћим групама на позадини статичне кластерске плохе у високом, а затим и ниском гудачком регистру. Кулминација централног одсека води преко полиритмичке текстуре приближне вертикалне синхронизације и понирућег хроматског низа, над којима тромбони и трубе експонирају фанфарну мелодију (т. 175–181). Условно схваћену репризу (т. 184–269) одликује повратак ритмички импостираног, али додатно интензивираниог ткива чију кластерску пулсацију освежавају местимични налети мелодијско-ритмичких флоскула.

Док кластерска боја, осамостаљена мелодија и неукроћена ритмичка енергија парцијално артикулишу формалну конзистентност прва три става, у четвртном (*Choral*) се поменути елементи преплићу и надопуњују градећи хетерогену структуру која заоштрава питање садржаја посредованог употребљеним композиционо-техничким средствима. Михалек четврти став види као „коначан, трагичан резиме целе симфоније (...) по обиму

<sup>147</sup> Чини се да подела ритам-боја-ритам не маркира довољно јасно границе између главних делова форме, упркос структурном позиционирању вредности темпа (брзо-споро-брзо) и динамике (гласно-тихо-гласно) на истој драматуршкој оси. О томе сведоче различите анализе Михалека и Рожић. Док Михалек почетак средишњег дела везује за каденцу флауте и обустављање метроритмичке одређености музичког тока, Рожић крај првог А дела лоцира тридесетак тактова раније, када „звукoвље које карактеризира Б део“ постане „изразито двослојно профилирано на релацији ликова и плоха“ (Рожић, 87).



знатно крупнијих размера од осталих ставова, тако да сва три претходна делују као његови прелудијуми“ (Михалек, 1987: 143), а за Весну Рожић четврти став представља „велику поенту“ чији је „суштински проблем (...) питање значења фоклорног слоја у контексту целине“ (Рожић, 2000: 88).<sup>148</sup> Фоклорне алузије с почетка четвртог става исказане су лапидарним музичким цртежом који доноси атмосферу жалопојке и пасторале. Отварање доноси препознатљиву музичку ситуацију у којој учествују енглески рог, две обое и македонски народни инструмент тапан (до парт. озн. 4). На дискретној подлози кластерске плохе енглески рог свира нетемперовану мелодију уског амбитуса, уз доста *giusto silabic* „отезања“ симулираних *long vibrato* ефектом, пре него што са мелодијским линијама сличног профила (у обоама) образује флуидни хетерофони слог.

Пример 109, *Трећа симфонија*, почетак четвртог става (Choral)

Senza misura, improvitando

C. A. *p* *cantabile* *f*

Vla. *pp* = široki vibrato

Све учесталији упади тапана прате успоне према високом регистру, односно кулминативној тачки потцртаној ритмичким сигнаlima клавира, ксилофона, клавиеса и *temple blocks*-а (т. 40–43). Следи *Adagio* одсек (т. 44–73) у којем дивљи удари три том-тома стижу из три различита угла и постижу стерео ефекат, дајући пример рудиментарног, али ефектног приступа компоновању простора. Централни део става (т. 74–112) испуњавају различито артикулисани текстурни блокови. Комбиновање „издуженог поентилизма“ са ритмичким скандирањима одмењују се експресивним мелодијама чија кантабилна димензија врхунац налази у октавно удвојеној линији првих и других виолина (т. 105–110), експонираној непосредно пре одсека означеног са *Alla marcia funebre* (т. 113–140). Над ритмичким остинатом гонга и контрабаса наслојавају се експресивне мелодијске линије кларинета, фагота, виолина, виола, труба и хорни сакупљајући звучну енергију која ће бити ослобођена у фактурном суперпонирању кластерске плохе и ритмичког пулса. После нагле суспензије плохе аугментирани маршевски ритам наставља да подупире тензију док се густ фортисимо кластер у гудачким инструментима не разреши у правцу неодређене

<sup>148</sup> На постављено питање ауторка одговара акцентујући привидну контрадикторност композиторовог посезања за фолклором: „Фолклорно звуковље заправо отворено претендира на препознатљивост, а с друге стране не инсистира на даљњој таквој врсти функције у контексту целине. Другим ријечима, иако нескривена, евокација фолклорног постаје или се изједначава с могућношћу колористичког момента, а специфичност инспирације, односно њена микроинтервалска и малоинтервалска импостација у потпуности кореспондира са специфичностима остатка новоглазбеног звуковља.“ (Рожић, 2000: 89)

висине звука и генерал-паузе. Кода (т. 140–175) доноси пијанисимо кластере у ниском регистру клавира и суптилна откуцавања вибратона и там тама као позадину на којој експресивна каденца соло-виолине поново буди фолклорне асоцијације својом интервалском струкуром заснованом на тоновима истарске лествице.

#### 2.4.7 GIOCHI METAMORFOSI CON DUE INTERMEZZI

Бручијево последње оркестарско дело, *Плесне метаморфозе са два интермеца*, настало је 1996/97. године. Посвећено је ансамблу *Cantus* из Загреба. Писано је за оркестар камерног типа са по једним дувачким и гудачким инструментом из стандардног оркестарског састава (флаута, обоа, кларинет, фагот, хорна, труба, тромбон, виолина, виола, виолончело и контрабас), као и замашном групом удараљки. Плесни карактер дела отеловљен је у доминацији ритмичке компоненте, где интермеца представљају одморишта од ритмизованог музичког тока као носиоца играчког импулса. Назив метаморфозе указује на принцип трансформације музичког материјала, првенствено целостепене лествице и прегнантног ритма, који резултира низом варијантних одсека раздвојених деритмизованим фрагментима као гарантима контрастне физиономије музичког тока. Ознаке за темпо и карактер маркирају след контрастних одсека, а не ставова циклуса. Мелодијска и хармонска компонента засноване су на интервалским и акордским дериватима целостепене лествице – прекомерној квати, дурском трихорду, лидијском тетрахорду, целостепеним низовима октавног распона и секундно-квартним акордима. Уочљиво је да су кластерска плоха и дванаесттонски низ у *Плесним метаморфозама* напуштени као стилско-техничка средства, а једини траг дванаесттонске логике, условно речено, јесте почетна ситуација у којој лимени дувачки инструменти излажу два целостепена низа – труба узлазни од ге1, а тромбон силазни од це1 – конституишући дванаесттонски агрегат на простору од четири такта.

Пример 110, *Giochi metamorphosi con due intermezzi*, т. 1–4

На почетку одсека *Allegro giocoso* (т. 1–74) доминира хомофона фактура са изоритмичним вођењем гласова унутар појединих група, те из ње произашла оркестрација која подсећа на рад са оргуљским регистрима. Размену материјала између оркестарских група ритмички обликује наизменично смењивање мешовитог (3+2+3) и дистрибутивног такта (2+2+2+2), подвучено остинатном ритмичком фигуром у удараљкама (т. 4–28). Са појавом мотива који уводи шеснаестинску поделу (т. 29) ритмички остинато нестаје, а

*Allegro giocoso* постаје развојни одсек у којем дословно понављање уступа место трансформацији. Хомофона, оргуљска фактура повлачи се пред полифоним ситуацијама камерне звучности, при чему у *Плесним метаморфозама* није реч о фугатима какви се срећу у ранијим Бручијевим композицијама, већ о кратким, квазиимитационим реперкусијама гласова у оквиру којих сваки наступ доноси различито понављање (варијацију/метаморфозу) мотивско-тематских јединица музичког тока. Сродност по музичком материјалу – дурском трихорду, целостепеној лествици и интервалу прекомерне кварте – ограничава репулзивни напон *Intermezza* (темпо *Adagio*, т. 75-91). Фактура гудачке групе у овом одсеку решена је тако што су нижим инструментима додељене деонице слабије ритмичке покретљивости, због чега се кантабилна и експресивна виолинска деоница издваја по својој ритмичкој и регистарској разуђености. Дрвени и лимени дувачки инструменти, насупрот томе, наизменичним удвајањем „боје“ водећу виолину све до краја одсека, када флаута и кларинет у потпуности преузимају мелодијску иницијативу.

Повратак играчког карактера у *Allegro* одсеку (т. 92–134) доноси тему фолклорног призвука, чији залог рустичности представљају лидијски модус, „ес-там“ фактура, учестале промена такта и хармонска осцилаторност између кварталних акорада, целостепених агрегата и дурских квинтакорада.

Пример 111, *Giochi metamorphosi con due intermezzi*, т. 94–99

Allegro rustico  
Fl. Ob. Vn. Vla.  
Tr. Ch. Tbn.  
Fg. Vc. Cb.

Оркестарски *tutti* с почетка и краја одсека раздваја комплементарна оркестрација у оквиру које дијалог воде флаута, обоа, труба, звончићи харфа и клавир са једне, односно кларинет, фагот, том том и гудачки инструменти са друге стране, где се под дијалогом мисли на монтажну повезивање фрагмената мелодијског материјала базираног на интервалу прекомерне кварте. Плесна метаморфоза у одсеку *Allegretto quasi tempo di valse* (т. 135–158) афирмише стилску сферу валцера чија је метричка структура оспорена полиритмичком фактурном сликом. У другом *Intermezzo* одсеку (т. 159–172) кратки *Presto* фрагменти, испуњени одсечним секундно-квартним акордима и крњим целостепеним лествицама, супротстављени су прозачним *Senza misura* епизодама у којима виолини ниже интервале прекомерне кварте. Наредни *Allegro vivo* (т. 173–193) само је још један варијантни извод основне музичке грађе. Целостепени низови и разложени квартално-секундни акорди припремају кулминативна шеснаестинска скандирања целог оркестра,

након којих се фолклорна тема из средишњег *Allegro* одсека јавља у завршној *alla grotesca* метаморфози (т. 194–212), као једини елемент дословног репризног заокружења дела.

## 2.5 КОНЦЕРТАНТНА ДЕЛА

У Бручијевим концертима сублимирано је музичко биће рођеног *Naturspielera*<sup>149</sup> које се редовно напајало на извору традиције инструменталног виртуозитета. Стваралачке импULSE из ових, за другу половину 20. века донекле анахроних предела инспирације, композитор је претворио у седам концертантних дела која представљају особена места сусрета традиционалних жанровских оквира и еволуције личног стила. Четири концерта Бручи је написао за дувачке инструменте – два за тромбон, по један за кларинет и фагот – док је за виолину и оркестар оставио Концерт из 1952. и *Варијације на мађарску тему* из 1977. и *Concerto abbreviato* из 1997. године. У Бручијева концертантна дела убрајају се само композиције за солисту и оркестар, на супрот извесним номиналним одређењима. *Варијације на мађарску тему* за виолину и оркестар узимају се као концертантно дело, премда нису концерт, док се *Концертино за оркестар*, упркос наслову, третира као допринос на подручју оркестарске музике.

### 2.5.1 КОНЦЕРТ ЗА ТРОМБОН И ОРКЕСТАР

Први солистички концерт Бручи је написао за тромбон – инструмент који сам није свирао, али према чијем је звуку гајио посебан афинитет. Главне одлике дела насталог 1950. године јесу конвенционална троставачна концепција, мелодија између корачнице и кантилене, и „светлост“ неокласичног дура засићена позноромантичарском хроматиком. Форме појединих ставова традиционално су решене, са сонатним обликом у првом (*Allegro*), сложеном троделном песмом у другом (*Patetico e largamente*) и сонатним рондом у трећем ставу (*Allegro vivace*). Композитор је у свом првом концертантном делу наставио да примењује интегративна средства опробана у претходним цикличним композицијама, па се мотивске референце из првог става јасно уочавају у другом и трећем ставу. Другу тему првог и трећу тему трећег става повезује фактурна паралела у виду репетитивне шеснаестинске фигуре која асоцира на плесни карактер шпанских ритмова. Сам крај концерта доноси материјал из прве теме првог става, чиме се остварује и репризно заокружење дела. Да у *Концерту за тромбон и оркестар* фактори атракције дефинитивно претежу у односу на репулзивне силе сведочи и то што су тематске релације пре комплементарне него конфликтне. Тако је, на пример, карактерни контраст остварен унутар прве теме сонатног *Allegra* већи него између две теме истог става.

Хармонски ритам прве теме првог става пример је третмана тоналитета какав срећемо код Прокофјева, Шостаковича, Стравинског и других неокласичара 20. века. Имајући пред очима дела Сергеја Прокофјева, совјетски музиколози сковали су низ термина како би окарактерисали тоналитет у којем су релативизоване традиционалне

<sup>149</sup> У младалачким годинама Рудолф Бручи је свирао у гудачком квартету (Прукнер-Бручи-Сикошек-Шимунић) и без ансамблима, писао аранжмане за популарне шлагере и дириговао оперете. Бручијев професор композиције Петар Бингулац касније га је с правом окарактерисао као једног „од оних срећних 'музиканата' у плодном и живом смислу те речи, као што су били Брамс, Хиндемит, Шенберг и други“ (према Ђаковић, 1992:7)

категорије дијатонике и хроматике, иступања и модулације, „блиских“ и „удаљених“ тоналитета, али и у којем се емпиријски неупитна тонична функција не може објаснити правилима класичне хармоније. Било да се говори о дванаестоступањском тоналитету, хроматском тоналитету, проширеном тоналитету или додекатоници, увек је реч о тоналној хармонији у оквиру које „сваки акорд може да се налази у сваком тоналитету“ (Холопов, 41), јер долази до „сједињавања разних дијатоника у оквиру једне тоналности“ (Холопов, 42).<sup>150</sup> Овако дефинисаним дванаестоступањским тоналитетом Бручи се служи како у *Концерту за тромбон и оркестар*, тако и у већини својих композиција насталих током 40-их и 50-их година. У првој теми сонатног *Allegro* истичу се типична прокофјевска решења попут слободне примене дисонантних акорада терцне структуре (Пример 15, 2. и 3. такт), акорада са додатим тоновима (1, 5. и 6. такт), као и брзих и убедљивих модулација у удаљене тоналитете (А-дур; бе-мол; Дес-дур). Бручијев тоналитет у *Концерту за тромбон и оркестар* претежно је дијатонски, ако се под дијатоником подразумева дијатоничност елемената тоналног система, а не дијатоничност система у целини. Тако се у хармонском контексту прве теме молски квинтакорд *фис-а-цис* (7. такт) појављује као дијатонски елемент на месту разграничења бе-мола и Дес-дура, иако није изграђен на основном лествичном ступњу ни једног ни другог тоналитета.

Пример 112, *Концерт за тромбон и оркестар*, т. 9–19

Премда се јасно профилисане теме спољашњих ставова налазе на формално одговарајућим местима, контрастно тежиште дела отеловљено је у сукобу лирске (дијатонске) и ламентозно-скерцозне (хроматске) стилске сфере средишњег става, чији уводни тактови хроматику и дијатонику сучељавају на пресецима мелодијских фрагмената и ритмизованих акорада. Упркос томе што додати ванакордски тонови доприносе хроматизацији ритмизоване вертикале већ у уводу, разрешење доноси дијалог две

<sup>150</sup> О развоју дванаестоступањског тоналитета М. Тараканов наводи следеће: „За савремено тонално мишљење карактеристично је постепено ширење тонског обима, повећање броја ступњева који улазе у састав тоналитета (лада). У коначном исходу овај процес је довео до тога да тонални системи у стваралаштву композитора најразличитијих стилова и остварења укључују свих дванаест тонова октаве.“ (према Холопов, 42) Ј. Холопов истиче да је у теоријским радовима разрађено питање о два основна начина испољавања дванаестоступањске тоналности. „Први је – могућност појаве било ког акорда у пределима једног тоналитета, на сваком од дванаест ступњева (акордска форма). Други – могућност обједињавања мелодијских токова у различитим лествицама које припадају истој тоници (*полилествичност, полиладовост*).“ (Исто, 43)

дијатонске, изразито лирске мелодије у гудачким и дрвеним дувачким инструментима. Улога соло инструмента у *espressivo molto* одсеку (А одсек троделне форме) јесте акламативна и антиципативна, будући да тромбон потврђује лирску стилску сферу, учествује у њеном хроматском „сенчењу“ и најављује карактер посмртног марша пунктираним ритмом у солистичкој каденти. Главно обележје посмртног марша (Б одсек) јесте ритмички остинато у пицикатима виолончела и контрабаса. Хроматски пасажии у паралелним великим терцама и узлазно разлагање прекомерног трозвука у виолинама постављају целостепену лествицу на место једног од стилских маркера ламентозно-скерцозног карактера. Дословна реприза реафирмише лирску сферу, али у последњим тактовима накратко поново доноси остинатну фигуру у виолончелима и хроматске каскаде у паралелним великим терцама, остављајући отвореним недоумице у погледу драматуршког разрешења живописног музичког тока.

### 2.5.2 ДРУГИ КОНЦЕРТ ЗА ТРОМБОН

Заокрет према камерној музици<sup>151</sup> у другој половини шесте деценије симптом је првих Бручијевих стваралачких преиспитивања. Деценију дуго трагање за личним, а занатски беспрекорним умећем оркестрације, накратко је прекинуто након *Маскала* и композиторовог повратка са студијског боравка у Бечу. Нова симфонијска и концертантна дела настала почетком 60-их донела су и нови оркестарски звук. Заједно са преображајем музичког језика у правцу умерено модернистичког, неоекспресионистичког изражавања, Бручијев приступ оркестрацији и инструментацији постао је разноврснији, па је у свом *Другом концерту за тромбон и оркестар* (1958) композитор оркестарски састав ограничио на гудачки корпус, додавши му по три трубе и тромбона, клавир и ударалке, чиме је, како Перичић наводи, постигао „једар и крепак звук који се добро слаже с карактером соло-инструмента“ (Перичић, 1969: 72). Ивана Вуксановић овај концерт наводи као пример „трагања за необичним тонским бојама“ у српској музици друге половине 20. века, препознавши утицаје Славенског, Стравинског и Бартока (Вуксановић, 2007: 530–531).

Премда се у *Другом концерту за тромбон* Бручи стилски удаљио од својих композиција из 40-их и 50-их, линије континуитета са претходним стваралаштвом још увек нису значајније доведене у питање. Троставачни циклус, са распоредом ставова брзи (*Allegro moderato*), лагани (*Largo*), брзи (*Presto ben ritmico*), овде представља традиционалну потку за ткање умерено новог музичког руха. Троделно-репризна форма првог става само је условно сонатна – Перичић је одређује као „монотематски троделни облик“ (Перичић, 1969: 72) – првенствено због одсуства значајнијег контрастног одсека који би имао улогу друге теме. Маркантни ритмови и неправилни тактови (7/8 и 8/8) Перичићу оправдано „буде асоцијације на барокне узор, транспоноване у савремени

---

<sup>151</sup> У овом периоду Бручи пише свој *Први гудачки квинтет "In memoriam Josipu Slavenskom"* (1955-56), *Кларинетски квинтет* (1956), *Малу југословенску свиту* за оркестар хармоника (1958) и *Preludio, aria e finale* за гудаче (1958).

идиом“, премда се и први и други став у погледу стилске монолитности посредно реферишу на барокну музичку логику. Карактеристичне црте првог става су битонална/политонална/атонална вертикала терцне структуре, квинтни акорди и мелодијски третирана целостепена лествица, док други став одликује, како Перичић наводи, „широка изражајна мелодика (...) инспирисана међумурским народним напевом, коме пентатонски мелодијски обрти и модална хармонија дају архаичну боју“ (Перичић, исто).

Пример 113, *Други концерт за тромбон и оркестар*, први став, т. 1–4

*Allergo moderato*



Особеност другог става (троделна песма) јесте наизменично удаљавање и приближавање гласова оркестарске пратње, у распону од приме до квартдесиме. Овај вид стваралачке рационалности Бручију није био својствен у ранијим делима, па традиционалне, неоекспресионистичке и небарокне елементе *Другог конц. за тромб.* треба посматрати (и) у светлу Бартоковог утицаја на овог југословенског композитора.

Пример 114, *Други концерт за тромбон и оркестар*, други став, т. 1–11

*Largo*

Trb.

Други и трећи став садрже технички изазовне солистичке каденце, контрастно постављене према свом музичком окружењу. Док преображена кантилена суспендује равномерни половински пулс другог става, наглашено мозаична каденца трећег ремети његове „бујне, променљиве ритмове“ (Перичић, 1969: 72). Трећи став написан је у форми ронда. Нестална интервалска структура његове рустичне теме колеба се између велике и мале секунде, све док квартни скок наниже – заправо гротескни силазни глисандо – не разреши недоумицу. Тренутак у којем необуздани плесни ритмови уступају место нежној кантилени јесте и моменат у којем се централна начела *песме* и *игре*, развијана пре тога у засебним ставовима, дијалогски сусрећу.



### 2.5.3 КОНЦЕРТ ЗА КЛАРИНЕТ И ГУДАЧКИ ОРКЕСТАР

У *Концерту за кларинет и гудачки оркестар* (1970) номинално присутне жанровске конвенције престају да буду регулатори музичког тока, што доводи до заоштреног односа између традиционалних формалних модела и новозвуковног, радикално модернистичког материјала. О томе говори Весна Рожић када истиче да *Концерт за кларинет*, упркос томе што садржи традиционалну макроформалну структуру, „на микроплану (...) провоцира истинитост изабраних облика, односно њихову релеванцију“ (Рожић, 2000: 68). Хетерогене силе стилски разнородних елемената јачају услед доминације кластерске сонористике као главног упоришта Бручијевог музичког језика, али недовољно да би довеле до постмодерног скока с ону страну естетског тоталитета дела. Стога *Концерт за кларинет* представља модернистички врхунац Бручијевог концертантног опуса. Троставачна концепција заснована је на распореду ставова „брзи-лагани-брзи“ (*Adagio, Allegro – Largo ma senza misura – Allegro*). У првом ставу се разазнају „избледеле“ формалне контуре сонатног облика, други садржи низ контрастних одсека и репривно заокружење, а трећи је написан у форми сонатног ронда са три теме и опсежним интерполацијама. Дијалектички сукоб контрастних тема и инструментални виртуозитет солисте потичу из света класичног концерта, а моторични музички материјал друге теме првог и главне теме трећег става указују на барокни концертантни модел. Традиционални слој Бручијевог *Концерта за кларинет* реферише се, дакле, на барокни/класични концерт, чија је узорност преиспитана радикално модернистичким елементима попут кластера и временске нотације.

Први став започиње супротстављањем sukcesивно разложене статичне плохе сувим и одсечним фортисимо ударима акордске вертикале у гудачким инструментима. Колебљив успон кларинета према *passionato* тремолу, на позадини непотпуног хроматског тотала у дивизираним виолинама, разрешава пређашњу тензију између суптилног и сонорног звука. Са једне стране, простор прве теме омеђен је готово нечујним, сординираним тоном „де“ (т. 20) из којег се развија статична плоха унутрашње покретљивости (т. 22–36/Пример 18), а са друге, кратком, тремолирајућом текстуром правилне sukcesивне синхронизације (т. 45–47).

Пример 115, *Концерт за кларинет и гудачки оркестар*, први став, т. 20–27

The musical score for Example 115, Concert for Clarinet and String Orchestra, first movement, measures 20-27, is presented in a five-staff format. The top staff is for Violin 1 (Vc. 1), followed by Violin 2 (Vc. 2), Violin 3 (Vc. 3), Cello 1 (Cb. 1), and Cello 2 (Cb. 2). The score is in 4/4 time. The first section, 'Allegro' (measures 20-22), is marked 'con sord.' and 'ppp'. The second section, 'Tempo primo (Adagio)' (measures 23-27), is marked 'gliss.' and 'pp'. The Cello parts are marked 'ppp sempre'. The score includes various musical notations such as glissandos, accents, and dynamic markings.

Мелодијска линија кларинета заправо је скуп лабаво повезаних ћелија различитог карактера, темпа, динамике и артикулације, чију градацију ритмичке разуђености прате кантабилни мелодијски фрагменти у гудачком корпусу (т. 37–45). Мост између прве и друге теме (*Largo assai*, т. 51–57) доноси мелодију сведеног амбитуса на позадини дијагоналне изоритмичне плохе у виолама (т. 51–54) и енергични пасажни успон праћен вертикално синхронизованом полиритмичном плохом у виолинама (т. 56–57). Друга тема маркирана је новом променом темпа (*Allegro*, т. 59–71) и трослојном фактуром у којој ритмички квалитет линије кларинета, испуњене скоковима квинте, септима и ноне, као и бројним динамичким осцилацијама на малом простору, предњачи над дискретном статичном плохом у виолинама и разложеним интервалима септима у виолончелима и контрабасима. Прегнантна ритмика друге теме постаје структурни принцип којем се подвргава уводни материјал у развојном делу,<sup>152</sup> у којем репетирани кластерски акорди освајају све ситнију ритмичку поделу (до септоле) пре него што сакупљену енергију предају лествичним фигурама и бравурозним пасажима у деоници кларинета. Редукција дијагонално разложене статичне плохе унутрашње покретљивости на исходишни тон „де“ и темпо *Adagio* означавају почетак репризе (т. 114–144+Кода). Уместо дословног понављања тематског материјала из експозиције реприза доноси њихов структурни отисак – фрагментарну, динамичким контрастима засићену и ритмички разуђену прву тему на дијагонално разложеној полиритмичној текстурној подлози (т. 114–130), односно скоковиту другу тему равномерног пулса „обложено“ плохама вертикалне и дијагоналне синхронизације (т. 132–144). Кода доноси алеаторичку интерполацију са статистичком расподелом група тонова којима су придружене различите параметарске вредности за динамику и артикулацију, антиципирајући значајнију употребу временске нотације у наредном ставу.

Пример 116, *Концерт за кларинет и гудачки оркестар*, први став, Кода

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Pizz.' and contains a melodic line with notes and accidentals. The middle staff is labeled 'Legno batutto' and the bottom staff is labeled 'Arco normale'. Both the middle and bottom staves start with a forte dynamic marking 'ff'. The score is divided into two sections by vertical lines, each marked with a first ending '1'' above the staff. The notes in the staves are mostly eighth and quarter notes, with some accidentals (flats and sharps).

Други став Бручијевог *Концерта за кларинет* музиколог Весна Рожић посматра као условно схваћену палиндромску форму А-Б-Ц-Б'-А', у којој одсек А садржи вертикално

<sup>152</sup> Упркос томе Весна Рожић сматра да се сонатност првог става своди на „плакатски“ дуализам тематских комплекса, закључујући да у развојном делу нема рада на бази материјала или структуре експонираних тема (Рожић, 2000:68).

пројектовано дванаесттонско поље виолина испресецано текстурном мрежом виола. Ова макроploха се потом повлачи у задњи план пред *quasi una cadenza* линијом кларинета, вибрирајућим пицикатима контрабаса и кратким *espressivo* фрагментима виолончела (Б). Средишњи део (Ц) позициониран је у односу на варијантно поновљену фактуру у гудачким инструментима (вертикално синхронизована статична ploха у високом, пициката у ниском делу ансамбла) и арабеске терцне структуре у деоници кларинета. Три мања одсека која доносе нова фактурна решења (дијагонално разложене статичне и динамичне плохе) и укључују промене темпа (*Largho*, *Impetuoso*, *Andante*) ауторка сврстава у један одсек (Б'), чије су асоцијативне везе са Б одсеком врло упитне. Повратак почетног материјала у функцији позадине за импровизацију кларинета на задате тонове – А' – једини је недвосмислено репризни елемент става. Алтернативни поглед на ову еволутивно-континуалну форму са репризним заокружењем могао би да следи логику партитурних ознака потеклих од самог композитора. Прелаз са бројева (1, 2, 3, до 8) на слова (А, В, С) и обрнуто (на 9, до 17) имплицира поделу на три главна одсека. Асиметрију између првог и трећег узрокује опсежна солистичка каденца кларинета интегрисана у музички ток става, која према расподели Весне Рожић обухвата одсеке Б и Ц. Како између њих нема значајнијег дисконтинуитета, чини се да би најадекватнији шематски приказ форме другог става Бручијевог *Концерта за кларинет и гудачки оркестар* био А–(Каденца)–Б–А'.

Пример 117, *Концерт за кларинет и гуд. орк.*, други став, Каденца, парт. озн. 1

Трећи став одликује прегледнија форма и традиционалнија синтаксичка структура лишена регулаторне потпоре тоналних односа. За разлику од претходних ставова у којима доминира двослојна фактура линија-пратња, тематски материјал трећег става равноправно доносе кларинет и ансамбл. Карактер прве теме сонатног ронда (т. 1–15) одређује чеона ритмичка фигура од два кратка и једног дужег тона (две шеснаестине и једна осмина) као замајац барокне моторичности осигуране бешавним уланчавањем солистичких и оркестарских наступа. Тоналне асоцијације осујећене су дистрибуцијом краћих лествичних низова у различитим регистарским пољима и интервенцијама у њиховој интервалској структури.

Пример 118, *Концерт за кларинет и гуд. орк.*, трећи став, прва тема, т. 1–6

Друга тема (т. 16–22) се надовезује на прву, задржава њену пулсацију и велике интервалске скокове у настојању да добије *scherzando* карактер. Хоризонтала друге теме грађена је секвентним транспонованем, потом и дељењем једнотактног мотива, а вертикала резултира канонском имитацијом тако добијене линије.

Пример 119, *Концерт за кларинет и гуд. орк.*, трећи став, гравивна ћелија друге теме

Након другог, скраћеног издања прве теме наступа трећа (т. 30–44), мирнијег ритмичког хода, поступног мелодијског успона, наглашено камерне звучности и полифоне фактуре у којој се кларинет преплиће са комплементарним линијама соло виолине и соло виоле. Прелаз између треће теме и развојног дела (т. 44–51) доноси суперпозицију дурских квинтакорада у поступном покрету наниже (прве виолине, од Бе-дура до Ес-дура) и навише (друге виолине, од Фис-дура до Де-дура) као колористички тонални рецидив.

Пример 120, *Концерт за кларинет и гуд. орк.*, трећи став, т. 44–47

Развојни део (т. 52–79) се ослања на мотивски рад са структурама тематског материјала које се варирано понављају, деле и трансформишу. Ритмичку фрагментацију линије кларинета прати успон вибрантних половина по тоновима умањеног септакорда, које се по достизању климакса претварају у сукцесивно попуњену кластерску плоху. Реприза не доноси промене које би се, по узору на тоналну традицију, могле представити као „модулативне“ будући да су прва и друга тема дословно поновљене. Међутим, тек по излагању друге теме музички ток става напушта сигурну путању репризног заокружења и

отискује се у правцу интерполативних меандрирања, нарушавајући тиме формалну уравнотеженост става, али обезбеђујући структурни интегритет циклуса. Виртуозне пролиферације солистичке деонице праћене су најпре разложеним интервалима септима, а потом и изоритмичном микрополифонијском текстуром добијеном силазним попуњавањем хроматског тотала (т. 116–121) чији прелазак у појас неодређене висине тона одређује шум као радикално модернистичку границу дела у његовом најтрадиционалнијем ставу. Две сукцесивне промене темпа, *Adagio* у 131. и *Allegro agitato* у 140. такту, маркирају одсеке који јукстапонирају експресивни и моторично-виртуозни карактер солистичке деонице, да би на самом крају, *ad libitum* расподела неритмизованих група тонова „одговорила на питање“ које поставља алеаторички закључак првог става.

#### 2.5.4 КОНЦЕРТ ЗА ФАГОТ И ОРКЕСТАР

Бручијев *Концерт за фагот и оркестар* настао је три године након *Концерта за кларинет*, дакле 1973, и од тада се налази у сенци свог нешто старијег и знатно познатијег парњака. Реч је о делу са израженијом традиционалном нотом и прегледнијим формалним планом од *Концерта за кларинет*. Међутим, типична бручијевска разноврсност музичког материјала у *Концерту за фагот* значајније подрива заокруженост ставова чији кохезиони фактори, попут карактеристичне ритмичке ћелије, интервала кварте, бикордских (дурско-молских) акордских структура и комплементарне фактуре, као да не успевају увек довољно успешно да савладају хетерогеност контрастних одсека. Сва три става – *Adagio-Allegro*, *Largho* и *Allegro giusto* – узимају традиционалне форме попут сонатног облика, троделне песме и ронда, не као „идеје о врсти“, већ као конкретна упоришта изобличена деформацијама, интерполацијама и хипертрофирањем. *Концерт за фагот* јесте дело (заједно са *Другим концертом за тромбон*) у којем принцип симетрије има највећу обликотворну снагу у оквиру Бручијевог опуса. Фолклорну линију, донекле потиснуту у *Синфонији лести*, *Концертину за оркестар* и *Концерту за кларинет*, овај концерт директно води ка *Трећој симфонији* у којој ће њена радикално модернистичка трансфигурација бити довршена.

Први став започиње лаганим уводом (т. 1–39) чији простор испуњавају три веће мелодијске фразе фагота. Мелодијски „уздах“ прве фразе уводу завештава интимно-ламентозни карактер. Запажа се да три мотива с почетка импостирају, касније занемарен, интонативни оквир „ин еф“. У оквиру друге фразе, секундне и терцне помаке смењују интервали мале ноне, велике септима и – нарочито истакнуте – четири узастопне кварте навише, којима се амбитус мелодије проширује до граница опсега фагота. Шири звучни простор овде одговара сугестивнијем *molto rubato* мелодијском замаху. Динамичка градација из прве фразе (*p-mf*) настављена је у другој (*mf-f*), као подршка стремљењу према интонативном врхунцу достигнутом разлагањем квартног акорда. На почетку друге фразе соло инструмент наступа без пратње све до кулминативног тона, након којег оркестар уноси немир драматичним гестовима у тридесетдвојкама, антиципирајући тиме

прву тему сонатног *Allegro*. Попут друге, и трећа фраза лаганог увода донета је у оквиру дијалошко-комплементарне фактуре (док један глас излаже музичку мисао, остали мирују), која ће преовладати и у даљем току концерта. Трећа *improvisando* фраза полази од досегнутог динамичког нивоа (*f*), примереног фрагментарној структури, великим интервалским скоковима и разуђеном ритму.

Сонатни *Allegro* почиње музичком реченицом традиционалне структуре ( $n+n+2n$ , т. 40-43) чију тематску препознатљивост обезбеђују две силазне шеснаестине у глави теме и политонални хармонски ритам образован ритмички синхронизованим удаљавањем дурских квинтакорада и чистих квинти по тоновима разложених умањених септакорада навише (ха-де-еф-а-ас) и наниже (ге-е-дес-бе-ге).

Пример 121, *Концерт за фагот и оркестар*, прва тема првог става, т. 40–44

The image shows a musical score for Bassoon (Bsn.) in 4/4 time. The top staff is the bassoon part, starting with a forte (*ff*) dynamic and a melodic line with slurs. The middle staff is the piano accompaniment, consisting of chords with *sfz* dynamics. The bottom staff is the bass line. The tempo changes from *Allegro* to *Subito molto meno mosso* at the end of the first measure.

Одмах по експонирању прве теме промена темпа (*subito molto meno mosso*) доноси одсек/интерполацију грађену квартно-узлазним секвенцама на бази мотива из главе теме (т. 44–50). Дводелни мост,<sup>153</sup> уоквирен шеснаестинским пасажима фагота и полифонизованим преплитањем кратких мелодијских линија уског амбитуса (т. 50–55), рестаурира почетни темпо и најављује другу тему (т. 60–75) моторичног, *scherzando* карактера, диктираног смењивањем мотива од четири осмине (3+1) и лествичног кретања у деоници фагота. Разложен квартни акорд дат је (и) као сигнална фигура за почетак развојног дела (т. 76–131), у којем је материјал друге теме заступан равномерном осминском пулсацијом, те диверсификован пасажним кретањем у паралелним великим терцама и репетираним кластерима од три мале секунде. Фагот се укључује кантабилном, експресивном мелодијом дугог даха и уског амбитуса (т. 89–100), испеваном над скерцозним лествичним низовима који се раслојављу узимајући поједине тонове за тачке осносиметричног одвајања. Други одсек развојног дела (т. 99–118), карактерно одређен са *tranquillo*, реплицира првом у маниру слободно схваћене технике обртајног контрапункта, премештајући експресивне мелодијске лукове у високи, а осмински остинато у ниски регистар оркестра. Интервалско контра-кретање, у првом одсеку резервисано за осмине, овде је поверено четвртинама, са неизбежним асоцијацијама на сличан поступак у другом ставу *Другог концерта за тромбон и оркестар*. Трећи одсек (т. 119–130) развојног дела

<sup>153</sup> На разлагања квартног акорда у мосту надовезују се велике терце ритмизоване карактеристичном фигуром од четири осмине, где су три репетиране, а четврта различита како у погледу тонске висине, тако и артукулације. Друга тема потом наслеђује квартна разлагања и раздваја карактеристичну ритмичку фигуру од великих терци.

маркиран је супротстављањем материјала прве теме карактеристичној ритмичкој фигури из друге теме. Након упадљивог глисанда у трајању од целог такта наступа скраћена реприза (т. 131–157) са интегралном првом темом. Мост између прве и друге теме (т. 134–144) у репризи доноси симетрично рачвање два хроматска низа, навише и наниже, а потом и интервалско контра-кретање започето од интервала кварте. Осциловање мале терце и чисте кварте отвара велики крешендо који води до динамичке кулминације става у 144. такту, након које *Agitato* одсек ревитализује фрагментарни материјал друге теме. Став се, упркос снажном динамичком налету пред сам крај, завршава постепеним *più e più tranquillo* одумирањем музичког материјала друге теме.

Еволутивност другог става (*Largo*) условно одговара шематском приказу нерепризне троделне форме А (т. 1–19) – Б (т. 20–43) – Каденца – Ц (т. 44–54), ако се порозне линије разграничења између стабилних и осцилаторних поља музичког тока узму за критеријум формалне поделе. Први одсек А дела доноси прозачну статичну плоху (*suoni armonici, sempre pp*) формирану секундном суперпозицијом дурских квинтакорада (А-дур и Бе-дур) над лежећим тоном у басу. Плоха је комплетирана попуњавањем „трбуха“ унутар задатог регистарског оквира, а затим покренута варираним понављањем једноставне ритмичке ћелије, које преласком на ситнију поделу побуђује динамички раст до првог врхунца на квартном акорду (т. 13). Фагот се укључује у другом одсеку А дела, чија је амбивалентна фактура решена по обрасцу мелодија-пратња, али тако да се комплементарни наступи тонова у деоницама солисте и оркестра стапају у једну регистарски разуђену линеарну текстуру.

Пример 122, *Концерт за фагот и оркестар*, други став, т. 15–17

Тремолирајућа, узлазно-хроматска линија солисте означава почетак средишњег Б дела (т. 20) у којем трозвучи Це-дура (т. 22) и Гес-дура (т. 30) антиципирају бикордски хармонски ритам (т. 31-39) над којим се одвија кантабилно разлагање дурских и молских квинтакорада у деоници фагота. Засићеност динамичким контрастима на малом простору обустављена је генералпаузом, само да би поново била успостављена у солистичкој каденци фагота испуњеној регистарским преломима који конституишу два динамичка нивоа – фортисимо доњи и пијанисимо горњи – заснована на секвентним померањима великих и малих секунди. Након достизања кулминационе тачке интонативно усмерење се

преокреће, а регистарски и динамички план обрћу, тако да је доњи регистар тих, а горњи гласан. Управо ово обртање представља један од примера симетрије.

Пример 123, *Концерт за фагот и оркестар*, солистичка каденца у другом ставу

Ad lib.

Завршни Ц одсек става грађен је као фугато-стрета чија реперкусија гласова следи низање малих секунди наниже у различитим регистрима, чиме се структурални интегритет става у целости заснива на формативним потенцијалима интервала секунде.

Трећи став, *Allegro giusto*, конципиран је као рондо са три теме у којем се реприза прве и друге теме заступа репризом/трансфигурацијом њиховог карактера, да би се доследно поновљени материјал прве теме појавио тек у коди. Формалну структуру трећег става могуће је представити шемом А-Б-Ц-Развој-Д(А1)-Е(Б1)-А(Кода), ако се посебно не означи текстурна интерполација у преовлађујућем мотивско-тематском ткиву, као и опсежна солистичка каденца смештена између одсека Б1 и Коде. Степеновано утишавање шеснаестинске ритмичке фигуре (*ff-f-mf-p-pp*) уводи у ритмички диверсификовану прву тему (т. 1-27) испуњену интервалским скоковима, паузама, динамичким и артикулационим контрастима. Упркос томе што њена комплементарна фактура реферише на концертантно начело размене материјала између солисте и оркестра, мелодијска иницијатива фагота ни у једном тренутку није доведена у питање. Прву тему закључује латентно двогласни свеинтервалски низ у деоници фагота, разложен на узлазну и силазну хроматску линију (сличан оном из *Синфоније лесте*), те силазни пасаж у оркестру грађен низањем трихорада од малих секунди и малих терци, који ће постати резидуални материјал у прелазима између главних делова форме.

Пример 124, *Концерт за фагот и оркестар*, прва тема трећег става, т. 8–24

Allegro giusto

Друга тема уведена је попут прве – динамичким деградирањем осминске ритмичке фигуре (*ff-f-decres-pp*), овог пута у функцији фактурне препаратуре за скерцозну слику моторичног музичког тока. Равномерна пулсација линије добијена је развијањем Бручијевог



карактеристичног мотива од три исте и четврте наглашене осмине. Рудиментарни хармонски ритам конституишу местимичне појаве одсечних вертикалних структура, углавном бикорада, или кластера над квинтама у басу. Дванаестонска трећа тема своју инструменталну певност реализује стављањем великих интервалских скокова у кантабилни фразеолошки контекст. Карактеришу је умеренији темпо и трослојна фактура састављена од хармонско-ритмичког остината (сличног оном из првог става *Маскала*) и контрапунктске мелодије у басу.

Пример 125, *Концерт за фагот и оркестар*, трећа тема трећег става, т. 71–78

Allegro giusto (Poco meno mosso)

*cantabile*

Простор између 80. и 132. такта заузима мозаични развојни део којим прво доминирају полифоно сучељене кратке *legato* фразе (т. 80–85), а потом бикорди над квинтама у басу (т. 86–99). Од ознаке *al rigore di tempo* (т. 105) наступа текстурни блок формиран дијагоналним попуњавањем дванаестонског кластерског поља, а потом и алеаторичка дистрибуција неритмизованих група тонова. Завршни одсек развојног дела (т. 127–133) испуњен је ритмичким скандирањем вертикалне структуре добијене постепеним наслојавањем од једног тона до кластерског слога. Репризнаост карактера прве теме (А1, т. 132–153) постигнута је сличним фактурним односом мелодије-теме, контрамелодије и ритмичког подслоја, тако да је деоница солисте нешто мање ритмички, али не и регистарски разуђена. Скерцозност друге теме „призвана“ је играчким карактером одсека означеног са *veloce* (Б1, т. 154–183), којег одликују фолклорне конотације такта 5/8, доследна комплементарна фактура, виртуозни шеснаестински пасаж у деоници солисте и хармонско-ритмички остинато са апсорбованом скретничном фигуром.

Пример 126, *Концерт за фагот и оркестар*, тема Б1, т. 153–160

Veloce

Између 170. и 183. такта музичким током доминирају резидуални пасажии секундно-терцног интервалског састава, који у новом контексту такође постају експоненти фолклорног призвука. У солистичкој каденци импровизационом начелу подвргнут је целокупан тематски материјал става. Кода доноси дословно понављање прве теме, осигуравајући одређени степен заокружености хетерогеном музичком току трећег става.

### 2.5.5 VARIAZIONI SUL'UN TEMA UNGHERESE

Са *Варијацијама на мађарску тему* за виолину и оркестар (1976) Рудолф Бручи је потврдио раније исказану склоност ка жанровском синкретизму, налазећи у дугој традицији прожимања варијационог и концертантног начела полазну основу за обогаћење свог корпуса концертантне оркестарске музике. У односу на остала концертантна дела, ово се издваја по оркестарском саставу без првих и других виолина, као и специфичном односу између два важна поетичка упоришта композиторовог опуса: фолклорне музичке инспирације и додекафонског искуства. Богдан Ђаковић наводи да *Варијације на мађарску тему* пружају „веома типичан пример изградње читаве структуре дела (хоризонтално-вертикалне, односно мелодијско-хармонске) на бази само једног фолклорног мотива“ (Ђаковић, 1992: 30).<sup>154</sup> Мелодију фолклорног порекла, за коју Ђаковић каже да представља „обраду извесне мађарске теме из заоставштине Беле Бартока“ (исто), композитор је подредио техници дванаесттонског низа, што је резултирало темом која „лебди у процепу“ између иницијалне непатворености<sup>155</sup> и композиционо-техничке артифицијалности. О естетској амбивалентности теме – последично и читавог дела – сведочи то што различити лествични системи могу бити оквири за тумачење њене интервалске структуре, при чему доследност са којом је избегнута могућност једнозначног теоријског одређења говори у прилог стваралачкој намери, а не случајном исходу креативног процеса.

Континуална мелодија с почетка, у целини поверена енглеском рогу, сегментирана је на три краће фразе – заправо само варијанте исте мотивске ћелије – омеђене тоновима дужих трајања. Прва и трећа фраза засноване су на умањеном тетрахорду, а друга, на доњем тетрахорду мађарског дура (ако се мала терца енхармонски схвати као прекомерна секунда). Умањени тетрахорд је саставни део умањене/истарске лествице, по којој је Бручи препознатљив од својих најранијих композиција, док мађарски дур (који у основи такође садржи умањену лествицу) припада групи „особених лествица фолклорног изворишта“

<sup>154</sup> Овај музиколог „суштину варирања (...) основног материјала“ схвата „као лук који се формира од почетне теме, удаљења од њеног 12-тонског изгледа, преко низа варијација са само неким сегментима теме, до повратка на њено звучање са свим тоновима хроматске скале“ (Ђаковић, исто).

<sup>155</sup> У свом семинарском раду *Три концерта Рудолфа Бручија* Ђаковић даје емфатичну карактеризацију која од личних утисака, преко аналитичких увида, води до филозофске контемплације: „...Из даљине се чује свирка тарагота; то је прастара мелодија, али зачудо она садржи много осећања човека нашег времена. Од прамотива, у композицији од нас, симболично, од људског прапочетка, музика прати човекову судбину и у свакој од метаморфоза теме у боји, динамици, структурама група, врисковима и кантиленама, можемо пронаћи узбудљиве симболе и сопствене егзистенције. Са погледом упртим у звезде, радујемо се или тугујемо своју тугу, бринемо мале или велике бриге, док нас племенити звук виолине, подсећа да је праисконска народна уметност још увек жива.“ (цитирано према Ђаковић, 1992: 30/31)

(Деспих, 1997: 127). Као градивни елемент осмотонске лествице, умањени тетрахорд релативизује тоналне односе.<sup>156</sup> Међутим, у теми *Варијација* мелодијски покрет по тоновима умањеног тетрахорда више постулира тонална средишта него што их оспорава. Прву и трећу фразу теме дефинише след ступњева схваћених као горња и доња вођица у еф-молу и бе-молу, док исти карактеристичан обрт у другој фрази остаје неразрешен у тонику це-мола. Тоникализацију стабилизују дужа трајања досегнутих основних тонова, али су, упркос томе, привремене тонике врло „слабе“. Латентни хармонски ритам теме (I–V–IV) такође указује на тоналну логику, али инверзијом њене ортодоксне прогресије (I–IV–V). Модулирајућа/мигрирајућа молска тоника и детоникализована фолклорна лествица нису једине референтне тачке за теоријску контекстуализацију интервалског садржаја теме, јер она у свом интегралном виду садржи дванаест тонова хроматске лествице, од којих се неки поновљају као продужења основних трајања, али не и као „тонови повратници“. Тиме се описана амбивалентност према лествичним системима проширује и на оквир дванаесттонског низа, који је присутан као сума тонских висина, али релативизован унутрашњим тоналним асоцијацијама. Репетирани тонови – и то баш они тоникализовани – оспоравају дванаесттонску логику истовремено уважавајући њен захтев да се једна тонска висина унутар хроматске лествице не сме вратити пре него што се остале појаве.

Пример 127, *Варијације на мађарску тему*, т. 1–9.

Композиторов приступ жанру/форми теме са варијацијама, какав је исказан у *Варијацијама на мађарску тему*, тешко је идентификовати у оквиру стандардне поделе на контрапунктске, орнаменталне и карактерне варијације, будући да се варијациони третман некад фокусира на конкретне субмотивске и мотивске елементе, попут „мађарске“ ритмичке фигуре, главне мотивске ћелије базиране на умањеном тетрахорду или осмотонске лествице, а некад на апстрактнија својства<sup>157</sup> теме као што је напуштање кантабилне стилске сфере изненадним „побуђивањем“ музичког тока кроз тремола, динамичку градацију и карактеристични фактурно-регистарски прелом у функцији

<sup>156</sup> За умањену лествицу карактеристично је да „сваки тон може бити I ступањ, јер ниједан нема чиниоце који би га у тој улози посебно издвојили“. Упркос томе лествица садржи полустепене, они су „тако равномерно распоређени да сваки тон лествице има своју горњу или доњу вођицу, или пак сам може бити вођица суседног тона! Самим тим се критичност полустепених размака потпуно релативизује и ниједан од њих не дејствује у смислу истицања неког тоналног тежишта“ (Деспих, 1997: 124).

<sup>157</sup> У завршном сегменту теме мелодијској линији се придружују тремола кларинета и фагота која воде до ритмичких скандирања на једном тону у високом регистру удараљки и флаута.

каденцирајућег обрта. Након експонирања теме од десет тактова следи десет (необележених) варијација, од којих су неке разграничене коронама и јасним сигналимa почетака, а неке неосетно прелазе из једне у другу. Захваљујући одређеним сличностима варијације се могу упарити. Варијације I и VI повезује текстурни/мотивско-тематски рад са оркестрским инструментима и групама.<sup>158</sup> Варијације II и VII су, напротив, поверене искључиво виолини,<sup>159</sup> док се у варијацијама V и VIII среће изразита доминација солистичког инструмента на позадини сведене фактурне слике.<sup>160</sup> Варијације III и IX спаја линеарна,<sup>161</sup> а варијације IV и X текстурна артикулација музичког материјала.<sup>162</sup> Оваква подела на парове, међутим, не имплицира одсуство индивидуалних карактеристика сваке варијације понаособ.

Прва варијација доноси контрастну мелодијску линију којом доминира узлазна чиста кварта. Приликом уливања у кластерски сазвук од три мале секунде, „мађарској“ ритмичкој фигури додељена је посебна гудачка боја (*sul ponticello*). Прва варијација се на тему реферише продуженом синкопом на једном тону (у теми се она разрешава у тон дугог трајања над којим адирана тремола подижу фактурну „температуру“) у трајању од два такта, након којих кратка, динамички истакнута текстура приближне вертикалне синхронизације асоцира на фактурно „згушњење“ из теме. Излазак из варијације доноси постепено ширење кластера од квартног опсега до хроматског тотала. У другој варијацији виолина низом импровизационих гестова рекреира интервалску структуру теме.

Пример 128, *Варијације на мађарску тему*, друга варијација, парт. озн. 2

Динамичком и фактурном интензификацијом остварује се регистарско-динамичка градација праћена постепеним попуњавањем дванаестонског поља, да би текстура приближне вертикалне синхронизације у клавиру, виолини и звонима још једном означила врхунац музичког тока – варијанту фактурног „прелома“ из теме. Трећу варијацију обележава нов мелодијски материјал у деоницама виолина, виола и бас кларинета, супротстављен мелодијским фрагментима у гудачким инструментима, који су добијени инверзијом основне мотивске ћелије, односно засновани на умањеном тетраорду. Четврта варијација доноси дијагонално разложену текстуру од 12-тонских

<sup>158</sup> Прва варијација омеђена је парт. ознакама 1 и 2 (у даљем току текста партитурна ознака = []), а шеста се простире између 6. такта у [7] и [10].

<sup>159</sup> Друга варијација је позиционирана између [2] и 2. такта у [3], а седма између [10] и [11].

<sup>160</sup> Пета варијација обухвата део музичког тока између 4. такта у [6] и 5. такта у [7], а осма између [11] и 7 такта у [12].

<sup>161</sup> Трећа варијација траје од 2. такта у [3] до [5], а девета од 8. такта у [12] до [14].

<sup>162</sup> Четврта варијација се простире од [5] до 3. такта у [6], а десета од [14] до краја.

линија као позадину на којој соло инструмент, ослобођен метричких стега, експонира двогласни „*punctum contra punctum*“ у оквиру којег горњи глас и сам описује 12-тонску линију. Постепено укључивање удараљки води према *Allegro* интерполацији која на фактурно „згушњавање“ из теме асоцира динамички истакнутом полиритмичном текстуром приближне вертикалне синхронизације.

Пету варијацију индивидуализују темпо *Adagio* и ритмички разуђена деоница виолине у дијалогу са пунктуалистички третираним деоницама ксилофона, тријангла, тимпана и томтома. Латентну везу са темом чине обриси иницијалне фразе засноване на умањеном тетрахорду. У шестој варијацији је интервалска стурктура теме у деоници виолине поново успостављена, овог пута на позадини једанаесттонске кластерке плохе флажолетне боје. У тренутку када ову плоху преузиму дувачки инструменти, гудачки излажу узлазну фигуру базирану на инверзији основне мотивске ћелије. Полиритмичној текстури приближне вертикалне синхронизације (три пиколо флауте) додата је екстензија у виду разлагања сличних текстурних јединица (звона, вибрафон и клавир). На крају, сукцесивно попуњену плоху квинтне акордске структуре у дувачком корпусу, која завршава тремолирајућим крешендом, смењује статична плоха у виолама и виолончелима „размрљана“ гестуалним глисандо покретом вибрафона. Седма варијација враћа *rubato* виолине, али овог пута у *esspresivo* обличју. Ниски регистар виолине и трои покрети остављају утисак неодлучних прелазака интонативног пута у растојању од мале секунде. Осим пермутације основне мотивске ћелије као тематска реминисценција фигурира и повратак „мађарске“ ритмичке фигуре.

Сигнални почетак осме варијације даје импулс виртуозним пасажима виолине чије се узлазне фигуре, изведене из главне мотивске ћелије, смењују са осмотонским лествичним низовима праћеним разложеним микстурним акордима састављеним од квинтакорада удаљених за полустепен (Фис-дур и Еф-дур). Фактурни „прелом“ доноси нову ритмичку дистрибуцију у деоници виолине – шеснаестинске триоле уместо тридесетдвојки – али без нарушавања моторичног замаха. Укључивањем кратких фраза других инструмената, виолинска фигурација прелази на идиоматско разлагање микстурних акорада. Избором и третманом инструмената девета варијација афирмише фолклорни звучни идиом. На подлози умањене кварте у гудачком ансамблу, виолина и цимбал (народни инструмент) улазе у дијалог који подсећа на „махање адутима“ виртуозних мађарских народних оркестара, док им кларинет, обоа и клавир повремено „упадају у реч“. Крај концертантног надметања најављује виолина узлазним разлагањем дурских акорада чија је прогресија, ако се занемари регистарска реалност, секундно-силазна (ге-фис-еф-е). Нова *cantabile* зона припрема појаву десете варијације, коју издваја микрополифонијска текстура правилне дијагоналне синхронизације у гудачима. Сукцесивни уласци инструмената на бази основне мотивске ћелије (умањеног тетрахорда) на текстурном плану се испољавају као наступ целостепене лествице (Пример 32). Након излагања осмотонске лествице у карактеристичним, фолклорним бојама цимбала и звончића,

виолина ће још једном накратко узбуркати музички ток пре него што чисту квинту на празним жицама понуди суптилним откуцајима ксилофона.

Пример 129, *Варијације на мађарску тему*, десета варијација, парт. озн. 14

**Adagio molto**  
tutti sul tasto e con sord.

The musical score is for a string quartet, consisting of four Violin (Vla.) and four Violoncello (Vc.) parts. The tempo is marked 'Adagio molto' and the performance instruction is 'tutti sul tasto e con sord.' (all on the fingerboard and with mutes). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure shows the beginning of the piece with a circled first note in each part. The second measure has a circled first note in each part. The third and fourth measures continue the melodic and harmonic development. Dynamics include 'pp' (pianissimo) in the first measure and 'pp' in the second measure. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

## 2.6 ГУДАЧКИ КВАРТЕТИ И ВЕЋИ КАМЕРНИ САСТАВИ

С почетка окренут оркестарској музици, потом кантатама и музичкој сцени, Бручи се камерној музици посветио тек у позном стваралачком периоду. Прва композиторова камерна дела, гудачки квартет „*In memoriam* Јосипу Славенском“ и *Кларинетски квинтет*, написана су средином 50-их. Десет година касније Бручи пише свој *Други гудачки квартет* посвећен Лењинградском гудачком квартету. Главнина Бручијеве камерне музике настаје, међутим, у осмој и деветој деценији. Почев од 70-их Бручи оставља нека од својих радикалнијих дела управо на овом подручју: *Имагинације I*, *Дувачки квинтет* и, пре свих, *Птице* за камерни састав и магнетофонску траку. Ако од 1971. подручје камерне музике у Бручијевом опусу више није маргинално, након 1986. (после опере *Гилгамеш*) постаје доминантно. Од 1988. до 1991. Бручи пише, један за другим, преостала три гудачка квартета. У *Трећем* (1988) се преплићу жанрови гудачког квартета и соло песме. Дело носи наслов *Знамења* и писано је на стихове из другог круга песама из збирке *Споредно небо* Васка Попе. Наслов *Четвртог гудачког квартета* – „Електрокардиограми“ – сведочи о исповедном карактеру стваралачког чина једног композитора који је истовремено и срчани болесник. Подручје камерне музике у Бручијевом стваралаштву закључује композиција *L'anima* за клавир, флауту и кларинет, посвећена новосадским музичарима Лаури Леваи Аксин, Николи Срдићу и Марини Милић Апостоловић.

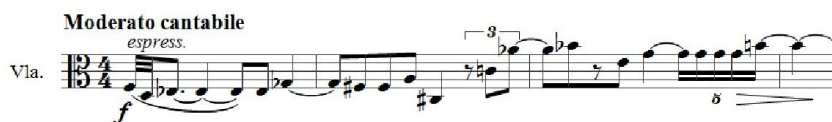
### 2.6.1 ГУДАЧКИ КВАРТЕТ „IN MEMORIAM ЈОСИПУ СЛАВЕНСКОМ“

Гудачки квартет посвећен успомени на Јосипа Славенског (1955) сведочи да (модернистичка) способност трансформације музичког језика, Бручија карактерише колико и (романтичарски) профил „оригиналног“ уметника доследног развоју своје стваралачке личности. Смрт хрватског/југословенског композитора који је најзначајнији период свог живота провео у Београду подстакла је Бручија на музичку рефлексiju у оквиру које је елементе свог личног стила подредио доживљају креативног лика Јосипа Славенског. Упркос томе што Бручијеви стилски преображаји неретко прате успоменарне осврте на узорне фигуре, не треба га, с тим у вези, поредити са композиторима који су лако и често мењали „стилске маске“, попут Игора Стравинског. Бручијев музички стил био је упоредив са стилем Славенског и пре него што је дошло до интензивирањег прожимања у првом Бручијевом гудачком квартету. Југословенска „музичка идеја“, фолклорне лествице, жанровска формула *песма и игра*, дисонантна вертикала, полифона фактура, ритам народних игара, јарки оркестарски колорит повезују опусе два музичка ствараоца у обухватно интертекстуално поље српског/хрватског/југословенског умереног модернизма. Бручи, међутим, није био склон слободној, рапсодичној форми и консеквентном полифоном вођењу деоница кроз читав став, што су поступци карактеристични како за опус Јосипа Славенског, тако и за први гудачки квартет новосадског композитора.

Први став Бручијевог гудачког квартета (*Moderato cantabile*), попут става *Певање* из првог гудачког квартета Јосипа Славенског, конципиран је као слободна фуга. Став

започиње излагањем тротактне дванаесттонске теме састављене од три мотивске целине раздвојене осминским паузама, грађене попут теме Бручијевог две деценије касније насталог концертантног дела за виолину и оркестар *Variazioni sull'un tema ungherese*. На почетку квартета доминирају мале терце, од којих је прва уведена одсечним ритмичким гестом у тридесетдвојкама, док друге две сукцесивним покретом формирају умањени квинтакорд. Последња мала терца укључена је, заједно са силазном малом секстом, у склоп молског квартсектакорда који латентно тоникализује тон „фис“. Други мотив доноси узлазни скок мале сексте, самим тим и проширење регистарског опсега теме према другој октави. Трећа мотивска целина експонира молски квинтакорд као рекурзивни тонални рецидив унутар дванаесттонског интонационог оквира. Репетиције појединих тонова дванаесттонске теме налазе се у функцији ритмизације дужих трајања. Понављањем је остварена својеврсна хијарархизација тонских висина упркос структурном правилу додекафонске теме да се једна тонска висина не сме вратити пре него што се појаве остале.

Пример 130, Гудачки квартет „*In memoriam* Јосипу Славенском“, први став, тема фуге



Дисонантни акорди, који на простору између 56. и 64. такта засецају ритмички једнолични, полифони континуум, представљају једини контрастни моменат у музичком току става. Њихов склоп добијен је наслојавањем чистих квинти удаљених за полустепен. Секундна супрепозиција првог пара квинти („е-ха“ и „еф-це“), постављена у виолончело и прву виолину, уоквирује други пар квинти („ге-де“) и („гес-дес“) у виоли и другој виолини. Линеарна структура музичког тока поново се успоставља појавом теме у стрети чија се реперкусија одвија по тоновима прекомерног квинтакорда „еф-а-дес-еф“. У такту 92. први пут се јавља ритмичка диверсификација деоница као последица увођења маркантне друге теме аугментираних ритмичких вредности, коју излажу прва виолина и виола у имитационој сукцесији од три такта. Друга виолина другој теми супротставља прву тему, док виолончело наставља у осминском ритмичком режиму контра субјекта. Став закључују кратке имитационе реперкусије засноване на глави теме (мала терца наниже у тридесетдвојкама) супротстављене хомофоној вертикали од регистарски разложеног кластера.

Пример 131, Гудачки квартет „*In memoriam* Јосипу Славенском“, први став, тема фуге





Други став (*Vivace*) писан је у форми сложене троделне песме шематског оквира А(а-б-а) – Б – А(а-б-а). Троделни одсек А (т. 1–109) с почетка доноси фактурну слику у оквиру које бујна и променљива ритмика „разиграва“ дисонантну вертикалу засновану на акордима изграђеним по интервалском моделу (доминирају интервали чисте квинте и велике септима). Мелодијски параметар израза сведен је на кратке и одсечне фразе засноване на целостепеним и пентатонским низовима. Завршетак одсека најављен је силазним покретом прве виолине по тоновима разложених умањених терци/великих секунди. „Замореност“ почетног материјала манифестује се појавом осминских пауза које слабе прегнантан ритмички напон и припремају промену темпа нотирану ознаком *Neiuto mirniје* (т. 37). Пређашњем музичком току контрастира имитациона експозиција чеоне музичке мисли, након чега се слог диференцира на ритмичне унутрашње и кантабилне спољашње гласове. Друга виолина и виола истрајавају у осминским ритмичким вредностима, развијајући мелодијски материјал кратких мотивских фраза из првог одсека, док прва виолина и виолончело симултано експонирају експресивне мелодије. У имитационом одсеку (55. такт) инструменти сукцесивно излажу фигуру добијену силазном полустепеном транспозицијом разложеног интервала велике секунде, односно узастопним скоковима велике септима, прекомерне кварте и чисте кварте. Динамичко нарастање у синергији са постепеним „сакупљањем“ тонова у хомофону акордску вертикалу припрема повратак прегнантно ритмизованог тока (т. 74), који овог пута траје нешто краће и завршава се на исти начин као и први пут – уметањем пауза које релативизују импулс. У одсеку Б (*Meno mosso*, т. 110–184) три нижа инструмента груписана су у дијатонску акордску пратњу првој виолини, чија се деоница постепено трансформише у лирску мелодију фолклорног призвука. Нова полифонизација слога остварена је низањем имитационих одсека у којима доминира кантабилна пентатонска мелодија. Реприза је дословна, ако се изузме реминисцентна појава пентатонске мелодије из средишњег одсека (*Largo*, т. 250–254) пред финалним заокружењем става на бази полустепене транспозиције разложеног интервала велике секунде/умањене терце.

Пример 132, Гудачки квинтет „In memoriam Јосипу Славенском“, други став, т. 1–11

The image shows a musical score for a string quintet. It includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked 'Vivace' and the dynamic is 'f'. The score consists of 11 measures, showing intricate rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

У дистинктивна обележја завршног, трећег става, убрајају се рапсодично-еволативна форма добијена „бешавним“ уланчавањем одсека и концертантан третман прве виолине и виолончела. Псалмодичне линије с почетка, међусоно удаљене за септиму,

развијају се у секундне покрете, а потом и у експресионистичке линије засићене септимним преломима. Поред септима, хоризонталом и вертикалом доминира интервал кварте. Концертантно експонирање прве виолине (т. 9–12) засновано је управо на разложеним квартним акордима, потом и на узлазном покрету који пасажну фигурацију претвара у скретнични мотив чија ће варијанта бити имитационо третирана неколико тактова касније (т. 16–19).

Пример 133, Гуд. квартет, трећи став, концертантно третирана деоница прве виолине, т. 5–12

Пре тога, у тактовима 13 и 14, среће се дијалог друге виолине и виоле, заснован на реминисцентној умањеној терци – варијантном чеоном мотиву теме из првог става. Заједничко музицирање унутрашњих гласова квартета поново се јавља између 21. и 27. такта, у виду експресивних псалмодичних линија праћених фигуративним остинатом у првој виолини и виолончелу. Остинато је убрзо модификован (т. 25–27) интерполирањем осминских пауза између скретничних фигура укључених у дисонантне акордске везе.<sup>163</sup> Од 25. такта виолончело испреда линију засновану прво на псалмодичној ритмизацији једне тонске висине, потом на мелодијском покрету уског амбитуса и, на крају, интервалима велике септима и мале ноне. Остинатна пратња још једном је трансформисана путем ритмичке диминуције, при чему је и скретнична осцилација остинатне фигуре замењена силазним покретом на бази осмотонске лествице. Концертантни наступ виолончела накратко је прекинут како би се појавила имитациона реперкусија чеоног мотива из теме првог става (т. 35). Ритмичка синхронизација прве виолине, друге виолине и виоле успостављена је у завршном остинату чији је акордски склоп измењен утолико што се уместо велике терце, септима придружује мала терца. До краја става виолончело развија своју деоницу у инструментални ариозо испуњен групама ситније ритмичке поделе (секстола и септола) и кључним интервалима попут велике септима, чисте кварте и умањене терце.

## 2.6.2 ИМАГИНАЦИЈЕ ЗА КАМЕРНИ САСТАВ

Заједно са оркестарским, концертантним и вокално-инструменталним делима, остварења са подручја камерне музике настала у првој половини осме деценије отеловљују

<sup>163</sup> Реч је о акордској вези између вертикалног склопа добијеног наслојавањем велике терце и велике септима, односно за полустепен наниже удаљеног акорда од са обрнутим распоредом интервала (велика септима и велика терца).

модернистички врхунац Бручијевог стваралаштва. На самом почетку овог периода стоје *Имагинације* (1971) за мешовити камерни састав, посвећене македонском композитору Томи Прошеву. Осам кратких ставова – „имагинација“ – остварују синтезу радикалних уобличиња звука конципирану тако да се сваки став фокусира на један стилско-технички профил „нове музике“ – атонални веберновски поентилизам, дванаесттонског низ, кластерску плоху, алеаторичку расподелу група, „проширене технике“ свирања, екстремну редукцију у оквиру статичног музичког тока, аметричку организацију музичког материјала, импровизацију као тоталну алеаторику на плану музичке грађе. Радикално модернистичке претензије остварене поменутиим избором музичког материјала и композиционо-техничких поступака делимично су оспорене појавом умерено модернистичких и традиционалних елемената попут ритмичког остината, вертикалних суперпозиција кварта, експресивне мелодије, слободне и имитационе полифоније. Третман ансамбла у *Имагинацијама* (не)доследно резонира са праксом различитог комбиновања инструмената из става у став, утемељеном у Шенберговом *Пјероу* и широко прихваћеном од стране послератне европске радикалне модерне/авангарде. Први став свирају флаута, обоа, кларинет и фагот, у другом и четвртом се дрвеним дувачким инструментима придружују гудачки, трећи укључује гудачке инструменте и клавир, пети комбинује флауту, клавир и виолончело, у шестом свира само гудачки квартет, а у седмом и осмом, цео ансамбл од девет инструмената.

Оцену Богдана Ђаковића да се *Имагинације* налазе „на путу истраживања (...) нових, за Бручијев опус најавангарднијих музичко-језичких решења“ прати закључак да у овом делу „урођена Бручијева музикалност успешно одолева многобројним авангардним потезима“ (Ђаковић, 1993: 27). Весна Рожић је *Имагинације* окарактерисала као „прилично непретенциозну глуму“ чија се „формална конзистентност остварује (...) више на разини 'идеје о делу' као становитом компендију скица карактеристичних авангардних (новоглазбених) композицијско-техничких поступака и њима оствареног звуковог резултата, него ли на разини саме структуре. Свака имагинација“, истиче ауторка, „партикуларно покушава балансирати између захтева за парадигматичношћу коју налаже идеја и властите потребе за проблематизираним приступом уобличавања структуре упињући се остварити на споменутиим релацијама и микро-формалну уравнотеженост пропорција“ (Рожић: 2000: 90).

Прва имагинација (*Largo*) доноси веберновски афоризам форме и сведене, атоналне музичке грађе.<sup>164</sup> Ток форме диктирају мелодијске линије кларинета и обоа. Експресионистичку синергију великих интервала (велика нона, прекомерна октава, велика септима и прекомерна кварта) и ритмичке поделе на шеснаестинске квинтоле, малу

<sup>164</sup> Да је први став Бручијевих *Имагинација* „примјер експресионистичке, веберновске афористичке краткоће форме“ уочила је и Весна Рожић, истакавши да „у свега десет тактова дрвени пухачи реализују формални лук од разријеђене структуре, преко полифоно гушће и ритамски покретљивије до поновног смирења, при чему се експресионистичка енергија рефлектира управо на динамичкој конфронтацији двају екстремних вриједности, *p-f*.“ (Рожић, 2000: 90)

синкопу и тридесетдвојке кларинет развија из секундних помака око тона „де1“, односно колебања између динамичких екстрема. Интонационом и динамичком врхунцу кларинета обоа супротставља мелодију секундних интервала, лучне линије, мирног ритма и невеликог амбитуса (прекомерна кварта). У тренутку када обоа преузима мелодијску иницијативу, кларинет даје репризни осврт на скретничну осцилацију с почетка. Музички материјал поверен флаути и фаготу сведен је на фактурну допуну реализовану у виду звучних тачака и тонова дугих трајања.

Пример 134, *Имагинације*, први став, т. 1–10

Еволутивну једнообразност прве, смењује дводелна контрастна форма друге имагинације (*Larghetto*). Принцип раслојавања на ритам и мелодију, вертикалу и хоризонталу, гудачку и дувачку боју, удар и трајање, гест и израз, представља главни ослонац музичко-драматуршког плана у ставу чији се музички материјал заснива на слободно третираном дванаесттонском низу. Наступи дувачких и гудачких инструмената у првом одсеку (т. 1–16) одвојени су генерал паузама у трајању од једног такта. Одсек садржи пунктуалистичку експозицију дванаесттонског низа у гудачким инструментима (т. 1–4), касније сажету у вертикалне склопове (т. 10–12), и недодекафонску полифону ситуацију у флаути, обоји и кларинету, с једне, односно фаготу, с друге стране (т. 6–10, 14–16). Промена темпа у *Allegretto* тренутак је трансформације дванаесттонског низа у ритмизовану кластерску вертикалу прекидану скерцозним, стакатним фрагментима фагота, флауте и кларинета.

Пример 135, *Имагинације*, други став, дванаесттонски низ, т. 1–5.

Неконтрастна дводелност форме и комплементарност различитих текстурних слојева у клавиру и гудачком корпусу основне су одлике лапидарне треће имагинације.

Оцена Весне Рожић према којој трећа имагинација „испитује колористички аспект сукоба двају структурално различитих слојева; тремолирајуће и глисирајуће текстуре тј. кластерског звуковља у гудачима и два пута поновљаног кроматског низа распршеног кроз различите регистре у клавиру“ (Рожић, 2000: 91) тражи корекцију само утолико што се статична плоха у клавиру не може назвати тремолирајућом. Кластерска текстура у гудачком корпусу добијена је наслојавањем целостепених хоризонталних линија. Тактне црте више су оријентир за успостављање вертикалних односа, него метричка референца.

Пример 136, *Имагинације*, трећи став, т. 1–9

У четвртој имагинацији (*Presto possibile*) дувачки и гудачки инструменти разврстани су у три структурна слоја окренута „испитивању текстурног звуковља у судару метрички организованог и неорганизованог слоја кроз начело понављања истог материјала“ (Рожић: 91). Алеаторичке групе тонова у флаути, обои и кларинету представљају први, метрички фиксиран остинато на бази дванаесттонског низа у фаготу други, а „суви“ удари квартне вертикале у гудачким инструментима, трећи слој. Сукоб метричког и аметричког протицања музичког времена одвија се у дрвеним дувачким инструментима, док гудачке упадице сигнализирају почетке и крајеве њихових наступа.

Пример 137, *Имагинације*, четврти став, суперпозиција метричког и аметричког слоја

Аутономно засноване деонице флауте, клавира и виолончела граде фрагментаран музички ток пете имагинације (*Molto adagio, improvisando*). Линеје флауте и виолончела носе печат традиционалне концертантности, док је деоница клавира неконвенционална, упућена на свирање по жицама и алеаторички (не)одређена. Форму става регулише постепено „померање фокуса“ са виртуозних пасажа у флаути, према акумулацији неартикулисаног клавирског звука и кантабилној линији виолончела. Кулминативну тачку марkira прелазак из *cordiera* у *tastiera* режим свирања клавира и краткотрајно успостављање такта (4/4), након чега диминутивни *senza tempo* одсек заокружује став.

Пример 138, *Имагинације*, почетак петог става

*Molto adagio, improvisando*

The score shows the beginning of the fifth movement. It includes parts for Flute (Fl.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The piano part is marked 'cordiera' and shows a dynamic range from *pp* to *f*. The flute and cello parts have various dynamics and articulations.

У шестој имагинацији (*Largo*) сучељавање традиционалног формалног модела и новозвуковне грађе добија готово концептуалну димензију, јер је Бручи, „посежући (...) за имитацијским поступцима на начин фуге као регулативом смисленог формалног тока“ манипулисао материјалом „врло унифицираног интервалског садржаја (секунда и септима) који као такав не може носити ни минимум тематске карактеристичности“ (Рожић, 92). „Тему“ лишену мелодијске и ритмичке препознатљивости, али засићену динамичким ознакама, сукцесивно експонирају виола, друга виолина, прва виолина и виолончело. Лучни драматуршки план „фуге“ потом укључује тензионо нарастање музичког тока до „пирамидалне“ вертикалне полиритмије (у којој учествују виолончело са једним, виола са два, друга виолина са три и прва виолина са четири једнака трајања по временском оквиру од две секунде) и постепену суспензију динамичке снаге досегнутог септимног слога.

Пример 139, *Имагинације*, шести став, тема „фуге“

*Largo*

The score shows the beginning of the sixth movement, featuring a Viola (Vla.) part. The score is marked 'Largo' and shows a dynamic range from *p* to *f*. The tempo is indicated as 'Largo' and the style as 'simile'.

Форма седме имагинације добијена је „слиједом различито артикулисаних звучних догађаја записаних пропорционалном нотацијом“, где се као звучни догађаји препознају „тачке, групе или поља, односно текстурни блокови“, а „звукoвље (...) осцилира између

прозрачних и гушћих структура“ (Рожић: 92). Комплементарне фигуре-групе у флаути, обои и кларинету на почетку су контрапунктски постављене према флуидној деоници фагота, чији су мелодијски обриси дати само угаоним тоновима након којих линија мења смер кретања. Након што мултифону текстуру кларинета одмени тремолирајућа текстура приближне вертикалне синхронизације у гудачком корпусу, наслојавање сукцесивно попуњене кластерске плохе у дувачким инструметима на клавијирски звук добијен свирањем по жицама побуђује музички ток до трансформативног момента у којем преовлађују пунктуално-остинатно поље сусрета целог ансамбла. Наредном фактурном сликом доминирају гестуалне фигуре-групе у клавиру и дозирани „трептаји“ дрвених дувачких инструмената произашли из издржаних тонова. Завршно поље сусрета инструменталних група обухвата графичко-дијагонални запис пунктуално-репетитивне текстуре у дрвеним дувачким инструментима, кластере у клавиру и глисандну текстуру од септимних суперпозиција у гудачком квартету.

Пример 140, *Имагинације*, седми став, почетак

Радикална тачка повлачења стваралачког субјекта из креативног процеса, како у *Имагинацијама*, тако и Бручијевом опусу у целини, досегнута је у последњој, осмој имагинацији. Одабир музичког материјала у потпуности је препуштен извођачима, док је свој надзор композитор задржао над формом као организованим редоследом појава алеаторичких звучних догађаја у деоницама ансамбла. „У том смислу“, уочава Весна Рожић, „могуће је пратити једино промјене густоће структуре у складу с судјелујућим инструментима, што не значи и у складу са употребљеним материјалом и њиме оствареним звуковним резултатом“ (Рожић, 92/93). Празна оивичена поља као регулатив музичког тока допуну имају у тактним цртама које мере време у етапама од по четири секунде. Приближније одређење добила је само деоница клавира са четири линијска система од којих прва два нотирају свирање на жицама, а друга два свирање на клавијатури.

Пример 141, *Имагинације*, осми став, почетак

### 2.6.3 ДУВАЧКИ КВИНТЕТ

Карактеристике звучног медија у једноставачном *Дувачком квинтету*<sup>165</sup> (1973) усмериле су Бручијеву стваралачку имагинацију према линеарном музичком мишљењу које не укида и текстурно обликовање музичког материјала. Дозирана полифонизација слога омогућила је фактурну разноврсност између одсека чији је след одређен драматургијом постепеног заштравања контраста унутар еволутивне, нерепризне форме. Тако прва већа макроформална целина (т. 1–40) доноси честе промене темпа, али у оквиру троделне диспозиције стилских сфера заснованих на мелодијским трансформацијама једне тематске мисли. Упркос томе што су експресионистичке конотације с почетка (наслојавање тонских

<sup>165</sup> Дело је посвећено Загребачком дувачком квинтету.



боја кларинета, обое и хорне у маниру *Klangfarbenmelodie*, пунктуалистичко размештање пратећих ритмичких фигура и мелодијски профил теме саздане од дисонантних интервалских скокова) реартикулисане кроз неокласичну стабилизацију фактурне слике (равномерни осмински пулс, вертикална синхронизација пратећих ритмичких фигура), варирање тематског материјала и мотивски рад обезбеђују структурно јединство макроодсека. Импровизациона интерполација доноси, међутим, прекид са еволутивним одвијањем музичког тока и, надаље, каледоскопско смењивање контрастних одсека. Флоридно развијање хетерофоног језгра, уз имитирање зурли и тапана, показује да се *Дувачки квинтет* налази у стилској орбити *Треће симфоније*. Неочекивана и отворена алеаторичка завршница сигнализира потенцијално засићење естетским тоталитетом заокружене форме. Кохезији музичког тока на нивоу целине највише доприносе честе и упадљиве појаве интервала септима у мелодијском параметру израза.

*Дувачки квинтет* започиње уводном „мелодијом тонских боја“ кларинета, обое и хорне. Почетна ознака за темпо је *Andante*, а већ после четири такта наступа *Allegretto* (т. 5–13) са полихромно дистрибуираном мелодијом – темом – и пратњом од фрагментарних ритмичких фигура. Скерцозно-гротескни карактер теме остварен је великим интервалским скоковима, међу којима доминирају септимни помаци.

Пример 142, *Дувачки квинтет*, т. 1–13, полихромна дистрибуција тематског материјала

Наредни *Allegro* (т. 14–21) отворено је неокласичан, будући да су у њему ритмичке ћелије вертикално синхронизоване у хомофону пратњу и да је успостављена метроритмичка правилност музичког тока. Кантабилна мелодија фагота оглашава нову промену стилске сфере, најављујући реafirмацију експресионистичког третмана музичког

материјала у одсеку *Allegretto-Andante* (т. 22–34), када се поново јављају велики интервалски скокови, ослабљен пулс и ритмичка разуђеност, а додатна „узбуђеност“ постиже сукцесивним наслојавањем издржаних трилера у високом регистру кларинета, флауте и обое. Повратак тематског материјала у одсеку *Molto adagio* (т. 35–40) карактерно је одређен имитационом полифонијом. Сукцесивни уласци инструмената дају реперкусију која прати интервалски след великих секунди (бе–ас–гес–е), односно целостепене лествице. Не учествује једино хорна, која је тему донела на почетку, што се може тумачити као комплементарно заокружење веће јединице форме.

Пример 143, *Дувачки квинтет*, т. 36–40, имитациони третман тематског језгра

У одсеку означеном са *Senza tempo, improvvisare* ([4]–[5])<sup>166</sup> укида се пулс, а запис прелази на временску нотацију. Мултифоне статичне плохе у флаути и кларинету и слободна импровизација обое, хорне и фагота остављају утисак наглог модернистичког скока. Наредни *A tempo adagio* ([5]–[8]5)<sup>167</sup> доноси хетерофонију сличну оној с почетка финалног става *Треће симфоније*. Ознака за технику/карактер („свирати нетемперовано – као зурле“) и упут фаготисти да лупа „танком шибом по седишту столице, као свирач на тапану“ директна су поетичка веза између *Дувачког квинтета* и *Треће симфоније*. Први план у одсеку *Allegro-Andante-Allegro* ([8]6–[11]1)<sup>168</sup> заузимају 11-тонска и 12-тонска групета и постојано хетерофоно вишегласје у високом регистру флауте, обое и кларинета. У другом плану налазе се текстурна решења попут вертикално синхорнизованих репетитивних фигура истог трајања, а различите ритмичке поделе (суперпонирања квинтола и секстола у временском трајању четвртине), односно сукцесивних репетитивних фигура различитог трајања, а исте ритмичке поделе (осмина, две, три, четири и пет шеснаестина). На крају одсека уочава се „контракција“ 12-тонског групета која даје сукцесивно-дијагоналну синхорнизацију с почетка, односно симултано-вертикалну на крају текстуре. Фактурна и ритмичка разуђеност одликују кратки *Moderato* ([11]2–[11]7) у којем су пролонгирана полиритмична суперпонирања репетитивних фигура из претходног

<sup>166</sup> С обзиром на то да је бројање тактова онемогућено након импровизационог одсека у којем је обустављено мерење музичког времена тактом, делови форме ће у наставку бити маркирани партитурним ознакама.

<sup>167</sup> Од парт. озн. 5 до 5. такта у парт. озн. 8.

<sup>168</sup> Од 6. такта у парт. озн. 8 до 1. такта у парт. озн. 11.

одсека. Други импровизациони одсек у делу (*Senza tempo, improvvisando*, [11]8–[12]) уводи ритмички слободну, премда записану солистичку каденцу флауте, која завршава успостављањем репетитивног шеснаестинског пулса у темпу *Allegro* ([12]–[13]).

Пример 144, *Дувачки квинтет*, [11]8–[12], каденца флауте

*Senza tempo, improvvisando*

Fl.

*f* *p* *mf* *pp*

*mf* *p* *ff* *p* *ff*

*p* *p* *p* *f* *pp* *p* *ff*

Завршни *Allegro improvvisando* ([13]) доноси алеаторички третман материјала, односно временском нотацијом одређен улазак у и излазак из серија из текстурног блока. Градација темпа и динамике (*poco e poco stringendo e crescendo*) воде до кулминативне тачке, након које изласци деоница доводе до фактурног осипања. Последњи мелодијски садржај посусталог пасажног лавирања јесте узлазна осмотонска лествица у флаути.

#### 2.6.4 ПТИЦЕ ЗА КАМЕРНИ САСТАВ И МАГНЕТОФОН <sup>169</sup>

Опонашање птица у истоименом Бручијевом делу за камерни ансамбл и магнетофон захвата миметичке модалитете у распону од естетског доживљаја, исказаног аутономним језиком музике, до платоновског мимезиса „какав је остварио сликар Зеукис (...) кад је у својој чувеној слици нацртао грождје тако вјерно оригиналу да су га, по предаји, и птице покушале зобати“ (Грлић, 1983: 33). *Птице* (1974) су једноставачна електроакустичка композиција за камерни гудачки оркестар, флауту, кларинет, трубу, групу ударалки и магнетофонску траку заснована на синтези иконичких, симболичких и „документарних“ представа птичјег звука. Употребу снимка са магнетофонске траке Ђаковић је

<sup>169</sup> У поглављу о српској камерној музици у *Историје српске музике* (ур. Мирјана Веселиновић Хофман, 2007) Тијана Поповић Млађеновић и Драгана Стојановић Новичић подручје „камерне“ електроакустичке музике дефинишу као спој „традиционалног и електронског инструментаријума (комбинација живог инструменталног извођења са магнетофонски снимљеним или електронским звучним материјалом, као и са живом електроником)“ које се „често одвија на граници са 'оркестарском' и 'солистичком' електроакустичком музиком“ (488). Наведено је, потом, да се „у оквиру испитивања односа између електронског, конкретног и живог звука, издваја дело *Куда са птицом на длану* за ударалке и магнетофонску траку (1979) Иване Стефановић“, због тога што је оно „својеврсна новина у српској музици на прелому из осме у девету деценију“. С тим у вези, Бручијеве *Птице* за камерни ансамбл и магнетофонску траку морале би бити издвојене као пионирско дело на подручју српске „камерне“ електроакустичке музике, будући да су настале 1974, односно пет година пре композиције Иване Стефановић.

окарактерисао као посезање за конкретном музиком у програмском делу које „опонаша буђење шуме“. „Тамо где класични инструменти нису могли да буду довољни у дочаравању птичјег појања“, истиче новосадски музиколог, „Бручи је додао аутентичан магнетофонски снимак, забележен у самој природи.“ (Ђаковић, 1993: 30) Музичка драматургија *Птица* заснована је, дакле, на приближавању ванмузичкој референци и цитатном продору у њен свет.

Бручијеве *Птице* у семиотичкој оптици представљају екстензивни троп, односно „интерпретативну синтезу (...) топика сапостављених у једнофункционалној локацији или реторичком моменту“ (Hatten, 2004: 2–3), ако се узме да су топици „музички фрагменти који изазивају јасне асоцијације на стилове, жанрове и експресивна значења“ (исто), односно „музичке иконе позајмљене из социјалне реалности и ванмузичких пракси“ (Тараста, 1996:8).<sup>170</sup> Музичка грађа у *Птицама* диференцирана је на три групе топика који граде „птичји“ музичко-реторички комплекс. Првој припадају асоцијативни музички фрагменти у дувачким и ударачким инструментима; другој, сукцесивно попуњене гудачке текстуре по моделу дијагонално-графичког записа, а трећој, звук са магнетофонске траке. Групе топика удаљавају се од (ванмузичке) референце попут врста знакова у Пирсовој класификацији,<sup>171</sup> премда би било погрешно тврдити да репродукција птичјег пева са магнетофонске траке остварује иконичко, асоцијативни музички фрагменти у кларинету, флаути, труби и ударачкама индексно, а гудачке текстуре – симболичко заступање. Музички материјал додељен гудачким инструментима представља унутрашњу јединицу специфичног симболичког језика, тј. интрамузички семиотички феномен који не би могао да успостави сличну значењску релацију у другачијем контексту. С друге стране, тремола високе фреквенције, убрзане репетиције, једнолични откуцаји неодређених тонских висина, а изнад свега силазне мале терце и чисте квинте као универзалне, панстилистичке илустрације кукавичјег оглашавања успостављају интермузичку везу између Бручијеве композиције и ширег музичког универзума. Сучељавање музичког знака и ванмузичке референце опредмећене звучним записом птичјег појања резултира постмодерном трансгресијом музичког дела и његовог симболичког језика.

Хетерогеност музичке грађе, остварена у распону од *musique concrète* до елемената тонског сликања карактеристичних за француске клавсенисте 18. века, савладана је атракционом мрежом семиотичких феномена и конзистентном блоковском формом. Од почетка до парт. озн. 15, ударачке и дувачки инструменти експонирају карактеристичне „птичје“ мотиве, прво „монодијски“, потом у виду вертикалног наслојавања фрагментарних структура. У складу са принципом лајтбоје, сваки од мотива фиксно је

<sup>170</sup> Цитирано према: Марковић, 2009: 111–112.

<sup>171</sup> Класификација знакова у семиотичкој теорији Чарлса Сендерса Пирса разликује: (1) иконички знак који успоставља своја значења на основу визуелне сличности са објектом означавања; (2) индекс који успоставља значење на основу узрочне повезаности с појавом коју показује (ветроказ или жива у термометру су индексни знаци); (3) симбол, који значење успоставља на основу конвенција, навика, договора, обичаја. (Шуваковић, 1999: 320)

везан за деоницу у којој се појављује. Појетичке трансформације „птичјег“ музичког материјала у гудачким текстурним блоковима (парт. озн. 15–23) раздвојене су кратком реминисцентном епизодом флауте, кларинета и трубе. Од парт. озн. 23 до краја дела музички ток се диверсификује и фрагментаризује, припремајући драматуршку поенту–репродукцију звука са магнетофонске траке.

Пример 145, *Птице* за камерни ансамбл и магнетофон, асоцијативни музички фрагменти – топици

Example 145, *Birds* for chamber ensemble and magnetophone, associative musical fragments – topics. The score includes parts for Tamburo legno, Piatto sopr., Temple blocks, Flute, Clarinet, and Trumpet. Dynamics range from *ppp* to *mf*. The Trumpet part includes a *Flutterzunge* effect.

Пример 146, *Птице* за камерни ансамбл и магнетофон, први текстурни блок у гудачким инструментима

Example 146, *Birds* for chamber ensemble and magnetophone, first textural block in string instruments. The score includes parts for Vln. I/II, Vla. 1/2, Vcl. 1/2, and Cb. The score is marked *Liberamente* and *collegno*. Dynamics range from *p* to *ppp*. A note indicates "↑ Између коваћа и држача жица".

## 2.6.5 ПЕТИ ГУДАЧКИ КВАРТЕТ

Ако се сусрет полифоног фугалног и хомофоног сонатног бића музике у Бручијевом првом гудачком квартету одиграо под окриљем модернистичког магнетизма Јосипа Славенског, *Пети гудачки квартет* (1990) доноси брамсовско-шенберговску „тоталну provedбу“ (Адорно, 1968: 81),<sup>172</sup> реализовану средствима контрапункта и варијације. „Упоришна точка кохезијске енергије“, истиче Весна Рожић, „постаје у сваком од ставака одређени мотив или мелодијско-ритамска флоскула чијим се манипулацијама и становитом свеprisутношћу остварује развојна логика неке врсте 'сродности по супстанци' при чему сваки од ставака различито приступа организацији структуре“ (Рожић, 2000: 98). Музички материјал Бручијевог троставачног камерног дела (*Moderato – Senza misura – BACH Presto*) ослања се на две основне мотивске структуре. Прва два става повезана су мелодијско-ритмичком флоскулом заснованом на скретничној фигури и ситној ритмичкој подели, док у трећем ставу ослонац дериватног музичког тока представља – слично као у

---

<sup>172</sup> Прилог историјско-естетичком заснивању варијације као новомузичке категорије Теодора Адорна примењив је на структурно питање сва три става Бручијевог петог гудачког квартета: „Прелаз музичке организације на аутономни субјективитет врши се помоћу техничког принципа provedбе. На почетку, у осамнаестом стољећу, та provedба је била један мали дио сонате. Субјективно осветљавање и динамика искушавали су се на некад задатим и прихваћеним темама. Али са Бетовеном provedба, та субјективна рефлексивна тема што одлучује о њеној судбини, постаје центар целокупне форме. Она оправдава форму, па и кад је ова прописана као конвенција, тиме што је спонтано изнова производи. Томе помаже једно старије, готово заостало средство, које ће тек у каснијој фази открити своје могућности. У музици често резидууми прошлога нагоне да се превазиђе моментано достигнуто стање технике. Provedба се подсећа на варијацију. У предбетовеновској музици, са веома мало изниха, сматрала се варијација једним од најекстремнијих начина техничког поступка, простом маском грађе која је остала идентична. Сада у вези са provedбом, она служи да се успоставе универзални, конкретно-несхематични односи. Варијација се динамизира. Наравно она, још увијек задржава идентични полазни материјал (Шенберг га назива 'моделом'). Све је 'исто'. Али смисао овог идентитета рефлектира се као не-идентитет. Полазни материјал је тако направљен да задржати га значи уједно и промијенити га. Он уопће 'није' по себи, него тек у односу на могућност цјелине. Бити вјеран захјевима теме значи у свим моментима прилазити њеном мијењању. Захваљујући таквом не-идентитету идентитета, музика добија један потпуно нов однос према времену, у којем се понекад губи. Она више није равнодушна према времену, јер се у њему произвољно не понавља, него мијења. Али не припада ни голом времену, пошто се и кроз ту промјену пробија као идентична. Појам класичног у музици дефиниран је овим парадоксалним односом према времену. Но он уједно инволвира и ограничење принципа provedбе. Само ако provedба није тотална, само ако јој је нешто неподложно, једна, тако рећи, музичка ствар по себи кантовски задата, музика је у стању да држи на одстојању силу празног времена. Зато се варијација у најозбиљнијим дјелима Бетовенове 'класике', као што је *Ероика*, задовољава тиме да сонатну provedбу третира као један 'дио' и респектира експозицију и репризу. Али, захваљујући управо томе што те динамичке снаге субјективног израза добијају све већу преоћ и разарају конвенционалне резидууме, каснију музику све више угрожава празно протицање времена. Субјективни изражајни моменти проваљују из оквира временског континуума. Не допуштају да се даље њима управља. Да би то предусрела варијативна provedба разастире се преко читаве сонате. Универзална provedба има да реконструира проблематични тоталитет сонате. Већ код Брамса је provedба као тематска обрада запосјела читаву сонату. Субјективирање и објективирање се укрштају. Брамсова техника уједињује обје тенденце, као што и спаја лирски *intemezzo* и академски ставак. Он унутар тоналитета радикално одбацује конвенционалне формуле и рудименте, и јединство дјела производи, тако рећи, у сваком тренутку слободно. Међутим, он тиме уједно и заступа свестрану економичност, тј. одбацујући све случајне моменте музике и из идентично фиксираних материјала развија чак и крајњу разноврсност, па, штавише, нарочито њу. Нема више ничег нетематског, ничег што се не би могло схватити као извод из једног истог, па ма колико латентног.“ (Адорно, 1968: 81/82)

Метаморфозама за гудачки оркестар насталим осамнаест година раније – мотивска ћелија „бе-а-це-ха“.

Форму првог става (*Moderato*), чија се фактурна слика креће у полифоним „валерима“ веће или мање густине, образују различити одсеци засновани на кохерентној мотивско-тематској грађи. Делове форме повезује, као што је речено, основни мотив препознатљив по скретничној фигури у тридестдвојкама, који, у основном облику или измењен аугментацијом, диминуцијом или инверзијом, заснива слободно полифоно или строго имитационо ткиво. На моменте је мотив вариран до непрепознатљивости, што ипак не угрожава дериватни карактер музичког тока. „На такав начин“, наводи Весна Рожић, „структурирано звуковље максимум своје гласбености покушава исцрпсти у сфери конвенционалне гудачке артикулације, што је случај и у слиједећа два ставка“ (Рожић, 2000: 98).

Пример 147, *Пети гудачки квартет*, први став, имитациона експозиција главног мотива и његова ритмичка варијација, т. 1 и т. 22–23,

Троделни други став (*Senza misura*) прожет је мелодијском флоскулом произашлом из скретничног мотива првог става, чије фреквентне појаве обезбеђују органску кохезију музичког тока унутар репривно-контрастне диспозиције форме (А-Б-А). Реч је о фигури у тридесетвојкама, заснованој на осцилацијама малих и великих секунди, препознатљивој по скретничном „излетању“ једног тона из уског регистарског појаса.

Пример 148, *Пети гудачки квартет*, други став, основни мотив у виоли

Формалним одсеком А доминира дијалогска партија соло виоле, базирана на варираном понављању основне мелодијско-ритмичке флоскуле и репетитивним *stringendo* фигурама. Полифоно фактурно ткиво средишњег Б одсека „одређено је сукобима различито организованих временских протока, односно ирационалних ритамских вриједности“

(Рожић, 2000: 99). Нетемперовано поље испуњено четврттонским и секундним кретањима, те перкусивни третман виолончела (*legno batuto come percussione*), подсећа на модернистичку стилизацију истарског фолклора, какву је Бручи остварио у *Трећој симфонији*. У репризи се импровизационој нарацији виоле, грађеној на бази основне флоскуле, придружује прва виолина, и то на позадини флажолетне плохе коју држе друга виолина и виолончело.

Пример 149, *Пети гудачки квартет*, други став, т. 7–10

*Improvisando, quasi senza tempo*

The image shows a musical score for a string quartet, measures 7-10. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Improvisando, quasi senza tempo'. The Violin I part has a melodic line with some grace notes and a triplet. The Violin II part has a similar melodic line with a triplet. The Viola part has a rhythmic pattern with 'L.B.' markings. The Violoncello part has a rhythmic pattern with 'L.B.' markings.

Попут скретничних фигура у прва два става, ћелија „бе-а-це-ха“ врши кохезивну функцију у трећем. Дериватни музички ток (про)изведен је из „материјалних“ (слушно препознатљивих) и „трансцендентних“ (слушно непрепознатљивих) стања ћелије, при чему „ставак своју конзистенцију не проналази на разини корелације различитих манифестација ћелија с осталим аплицираним звуковљем остављајући, дакле, простора за артикулацију звучних догађаја који нису директно повезани с њом, како је то био случај код *Метаморфоза*, већ покушава што је више могуће редуцирати њихова појављивања осушујући структуру, инзистирајући на максималном кориштењу интервалског садржаја ћелије, па се, код *Метаморфоза* споменуто, позивање на Веберново тумачење смисла рационалне контроле у артикулацији структуре, овдје указује још чвршће и оправданије“ (Рожић: 99/100).

Феноменолошка стања ћелије „бе-а-це-ха“ – „материјално“ и „трансцендентно“ – имају различите структурне модалитете. Поред основне, јављају се транспонована, инверзна, инверзно транспонована и пермутована (нпр. „а-ха-бе-це“ у т. 15–16) варијанта. Форма комбинује архитектонски и еволутивни принцип, развијајући се према обрасцу А-Б-Ц-Д-(А-Б'-Ц'-Д') у оквиру којег је одсек А дословно поновљен, док су остала репрозна јављања сведена на повратак карактера или композиционо-техничких поступака. Одсек А (*Presto*, т. 1–15 и т. 65–80) карактерише имитациона фактура базирана на ћелији у основном и изведеним облицима, одсек Б и Б' (т. 16–36 и т. 91–111) перманентни шеснаестински пулс, одсек Ц и Ц' (т. 45–59 и т. 112–119) промена темпа (*Adagio*) и полифоно преплитање мелодијских линија, одсек Д и Д' (т. 60–64 и т. 120–129) додатно успоравање темпа (*Grave*), те хомофона и слободно полифона фактура ослоњена на „материјално“ стање ћелије.



Пример 150, *Пети гудачки квартет*, трећи став, тонови ћелије, као полазиште имитационог кретања, т. 1–4

**Presto**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*f* *mf* *f* *mf*

pizz. arco

Пермутација ћелије

Пример 151, *Пети гудачки квартет*, трећи став, хоризонтално и вертикално пулсирање ћелије, т. 39–42

**Presto**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Пермутација ћелије

Пример 152, *Пети гудачки квартет*, трећи став, сучељавање основног и инверзног облика ћелије, т. 82–88

**Largo**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Основни облик ћелије

Основни облик ћелије

Инверзни облик ћелије

## 2.7 КАМЕРНА И СОЛИСТИЧКА МУЗИКА

Анегдота каже да је Карл Марија фон Вебер једном приликом изјавио како голо четворозвучје гудачког квартета исувише открива композиторове слабости. Историја компоновања вероватно би показала да је раст стваралачког самопоуздања праћен спремношћу на редукцију изражајних/продукционих средстава. Рудолф Бручи могао би послужити као пример, премда је његова опредељеност за сложене звучне медије произлазила и из естетичко-идеолошких претпоставки друштвеног контекста. Петар Бингулац, Бручијев професор композиције, средином 60-их написао је да „због своје љубави према оркестру (...) Бручи мање осећа динамичке и агогичке вредности у мирнијим и по бојама и звуцима клавирске, или камерне музике – бар до сада.“ (Бингулац, 1965/66:7). Камерне интерполације у оркестарским и кантатско-ораторијумским делима показивале су, међутим, да Бручијев сензибилитет није једностран. Временом је подручје камерне и солистичке музике све више освајало композиторову стваралачку радионицу, да би у последње две деценије Бручијевог живота и рада постало упоришна тачка његове музичке имагинације. Поред невеликог клавирског опуса, жанровско подручје камерно-солистичке музике обухвата дела за мелодијске инструменте са клавирском пратњом и без ње: *Међимурску* за кларинет/виолину и клавир, *Чаробну фрулу* за флауту и клавир, *Моносонату* за кларинет, *Истарску елегију* за виолу, те композиције *Alla zingara* и *Гусларска* за виолину.

### 2.7.1 СВИТА ЗА КЛАВИР

На почетку свог стваралачког пута Бручи се често обраћао клавиру. Најстарије сачувано композиторово дело, шестоставачна *Свита* (1939), припада управо жанровском подручју клавирске музике. Међутим, након Другог светског рата, Бручи је ретко третирао клавир као исходиште својих музичких замисли, упркос томе што је овај инструмент био и остао незаобилазан корак ка њиховом уобличењу. Клавир је у Бручијевој стваралачкој пракси чешће био „припремна фаза (...) у којој се решавају стилски и технички проблеми“ (Микић, 2007: 432), што резонира са тенденцијом све слабијег интересовања за клавирску музику међу српским/хрватским/југословенским композиторима 20. века. Бручијеви жанровски избори на подручју клавирске музике уклапају се у слику о српској клавирској музици друге половине 20. века. Чињеница да у послератном периоду најзаступљенији формални типови клавирске музике (п)остају сонате, сонатине, теме с варијацијама и минијатуре, у *Историји српске музике* објашњена је збирним дејством академских програмских захтева и резистентних национално романтичарских/умерено модернистичких стилских опредељења на српској музичкој сцени.<sup>173</sup> Поред *Свите*,

<sup>173</sup> У поглављу о клавирској музици насталој после 1914, музиколог Весна Микић наводи да „што смо временски удаљенији од романтизма, то су наши композитори наизглед удаљенији од солистичке клавирске музике“. Поред тога што клавир, „као типично 'романтичарски' инструмент, нема исти значај у опусима оних композитора чије је стваралаштво усмерено неким другачијим изразима, модернистичким или постмодернистичким“, одговорност за „релативно скромну (ако не по броју, онда по димензијама) продукцију српских аутора (...) са тенденцијом све већег опадања како се век ближио крају“, према оцени ауторке, имају

Бручијев клавирски опус укључује *Три сонатине* настале у периоду између 1953. и 1967, *Сонату* из 1974, те *Импровизације*, композицију за које пописи Бручијевог дела не наводе годину настанка. Партитуре *Сонате* и *Импровизација* нису пронађене у Бручијевој оставштини, док су *Три сонатине* размотрене у верзији *Концертантних етида* за хармонику, због чега ће жанровско подручје композиторове клавирске музике бити представљено *Свитом* – циклусом чија ће два става касније постати интегрални део *Мале југословенске свите* за оркестар хармоника.

На подручју хрватске/српске/југословенске клавирске музике у међуратном периоду, доминирала је пракса стилизације плесног фолклора у драматуршком оквиру свитног циклуса и збирке минијатура, налазећи у опусу Марка Тајчевића – Бручијевог професора у загребачкој музичкој школи „Лисински“ – парадигматски пример стваралачког приступа. Узорна снага *Седам балканских игара* обликовала је, међутим, клавирску *Свиту* 22-годишњег Бручија у мањој мери од диптихалног обрасца *песма и игра*, заснованог на фундаменталним испољавањима балканског музичког етносубјекта. Први (*Allegro*), трећи (*Allegro*), четврти (*Presto*) и шести (*Allegro*) став *Свите* поседују прегнантиан играчки карактер, контрастно постављен у односу на песмолику музичку грађу другог (*Largo*) и петог (*Lento*) става. Тематске везе између брзих ставова, оличене у анапестном (осмина–две шеснаестине), односно дактилском (две шеснаестине–осмина) ритмичком језгру, обезбеђују структурно јединство циклуса. На микроформалном плану доминирају четвортактне и петотактне реченичне структуре, док се на макроформалном, среће завидна разноврсност решења – од теме с варијацијама, преко *бар* форме, до строфичне форме и сложене троделне песме. Спој имагинарног фолклора и западноевропских музичких форми остварен је тако да се у већини ставова могу диференцирати експозициони, развојни и репризни сегменти музичког тока. Хармонски језик *Свите* заснован је на проширеном тоналитету, али и елементима попут остинатних педалних квинти, секундно-квартних акорада, модалних акордских веза и микстурног паралелизма. За Бручија карактеристична осмотонска лествица појављују се у четвртом ставу овог композиторовог најстаријег сачуваног дела. Стилске црте, дакле, позиционирају Бручијеву *Свиту* за клавир у поље „сапостојања националног романтизма и модернистичких продора (...) у међуратном периоду“ (Микић: 425).

Ритмичан, метрички стабилан (такт 2/4) и мелодијски сведен први став (*Allegro*) доноси монотематски музички ток чија се контрастна динамизација остварује хармонским и фактурним средствима. Распоред одсека у ставу подсећа на форму теме с варијацијама: А (т. 1–8) – Б (т. 9–16) – Ц (17–24) – Д (т. 25–32) – Е (т. 33–42) – А1 (т. 43–50) – Кода (т. 51–57), где слово Б може бити замењено са А1, Ц са А2, Д са А3, Е са А4, репризно А1 са А'. Одсеке граде четвортактне реченице које улазе у састав осмотактних периода, осим у

---

„школски програми“ који су „већ од самих почетака 'удаљавали' композиторе од компоновања музике за клавир“, као и „освајање нових медија (електронског пре свих)“ које је привлачило „све већу пажњу композитора у Србији“ (Микић, 2007: 424-425).

случају одсека Б/А1, где истоветне каденце спречавају интегрисање четвортакта у целину вишег реда. Одсеци Д/А3 и Е/А4 развојни су и непериодични. У првом је симетрична структура фразе очувана у оквиру реченице састављене од два двотакта и четвортакта, док је у другом, развојна динамизација музичког тока захватила и формални елемент израза, који постаје фрагментаран. Хармонија је традиционална са модернистичким елементима. Хармонски ритам дефинишу основне функције тоналитета звучно обогаћене ванакордским, дисонантним тоновима. Хармонски план става укључује модулацију из основног А-дура у судбоминантни Де-дур (одсек Ц/А2), затим повратак у А дур (почетак Д/А3 одсека). Хармонска нестабилност условљена отвореним хроматским покретом у басу води према иступању у медијантни Фис-дур (Е/А4), пре него што се музички ток врати у основни тоналитет.

Пример 153, *Свита* за клавир, први став, т. 1–8



Други став (*Largo*) писан је у форми дводелне песме прелазног облика, са распоредом одсека а (т.1–8) – а1 (т. 9–16) – б (т. 17–24) – а2 (т. 25–28). Музички ток и стилске координате става детаљније су размотрене у потпоглављу о *Малој југословенској свити*, у којој *Largo* из клавирске *Свите* фигурира као трећи став. Наслов и фактурна слика става у *Малој југословенској свити* („Корал“) условили су нешто другачију формално-стилску контекстуализацију, упркос томе што аранжман за оркестар хармоника није утицао на основне параметре музичког израза – мелодију, хармонију, метроритам и форму. Фактурна трансформација из хомофоне, акордске фактуре у хармонску полифонију која евоцира начин обраде протестантског корала „презначили“ су класичну форму песме прелазног облика у стару *бар*-форму.

Пример 154, *Свита* за клавир, други став, т. 1–8



Тематски разноврснији од првог, трећи став (*Allegro*) писан је у форми сложене троделне песме. У оквиру шематског приказа А (т. 1–43) – Б (т. 44–81) – А' (т. 82–144) слово А представља дводелну песму а (т. 9–24) – б (т. 25–38) са уводом (т. 1–8) и прелазом (т. 39–43). Структура Б одсека је троделна, али нерепризна, са променама темпа на формалним разделницама музичког тока: а (*Allargando molto*, т. 44–54) – б (*Allegretto*, т.

55–67) – ц (*Piu mosso*, т. 68–81). Распоред одсека из првог дела задржан је у репризи, осим што се на месту прелаза налази неозначена кода изграђена од уводног матријала. Играчки карактер у трећем ставу дефинисан је другачијом ритмичком структуром од оне која се јавља у првом ставу. Метричка слика је нестабилна, промене такта су честе. У одсецима А и А' доминирају једноставни осмински тактови фразеолошки обједињени у сложене тактове, па тако спој четири једноставна такта резултура сложеном метричком целином од 13/8 (3+3+4+3). Хармонски план става обухвата почетак у це-молу дорском, модулацију у еф-мол дорски (мало а у великом Б) и Ас-дур (мало ц у великом Б), пре повратка у основни тоналитет/модус. Осим акорада који заступају лествичне функције важну улогу имају секундно-квартни акорди, уведени као колористички елементи у хармонско-ритмичка остината на самом почетку и у репризи. Упркос томе што је и даље ослоњена на секундно кретање, мелодија је јасније профилисана него у првом ставу, често обогаћена украсима и предударима.

Пример 155, *Свита* за клавир, трећи став, т. 5–16



Аранжман за оркестар хармоника доноси одређене промене на тематском и хармонском плану четвртог става клавирске *Свите*, али су оне у мањој мери утицале на карактерну трансформацију става него што је то случај са *Largom-Kоралом*. Истоветан тематски материјал у контрастно постављеним одсецима репризне троделне форме, заснован на прегнантној осмотонској мелодији у духу народне игре и кантабилној мелодији изграђеној од првих шест тонова циганског Еф-дура (еф-гес-а-бе-це-дес), гарантује стилско-естетски идентитет финалног става *Мале југословенске свите* и четвртог става клавирске *Свите*.

Пример 156, *Свита* за клавир, четврти став, т. 5–9 и т. 90–95

Пети став (*Lento*) доноси друго лирско одмориште од брзих, играчких ставова у циклусу. Писан је у е-молу, тоналитету молске доминанте у односу на почетни тоналитет *Свите*. Форма става је строфично-еволутивна, органски развијена из једног мелодијског језгра у правцима међусобно различитих строфичних целина. Прву „строфу“ карактерише силазна секвенца дефункционализованих лествичних акорада у левој руци, допуњених остинатним секундно-квартним акордима у дисканту. Фигурирана мелодијска линија у

осминама прелази из гласа у глас, осцилујући све време између настајања и нестајања. Стабилизовање мелодијског осминског пулса догађа се у другој „строфи“, а његово обogaћење акордском фактуром, од 27. такта води према динамичкој кулминацији става на простору између 27. и 30. такта. У другој „строфи“, модалне колористичке акордске везе уступају место загаситој позноромантичарској хармонији. Трећа „строфа“ је фактурно једноставнија, лишена развојних импулса, оријентисана ка интегралном експонирању мелодије и формално краћа.

Пример 157, *Свита* за клавир, пети став, т. 9–15

Клавирску *Свиту* заокружује брза, стилизована игра на месту шестог става (*Allegro*), писана у тоналитету Ге-дура и развијенијој форми сложене троделне песме, од оне која се среће у трећем ставу. Шематски приказ форме става укључује ознаке А (т. 1–36) – Б (т. 37–91) – А' (т. 92–124), где се А састоји од одсека а (т. 1–9) – б (т. 10–16) – ц (т. 17–27) – а1 (т. 28–36), контрастно-развојно Б од одсека а (т. 37–53) – б (т. 54–58) – б1 (т. 59–63) – б2 (т. 64–68) – б3 (т. 69–74) – а1 (т. 75–91), те репризно А' од одсека а' (т. 92–102) – б' (т. 103–110) – ц' (т. 111–114) – коде (т. 115–124). Тематизам шестог става заснива се на комбинацији дактилске и анапестне ритмичке фигуре у оквиру петотактне синтаксичке јединице, што резултира мотивско-тематским повезивањем ставова циклуса. Музички материјал Б одсека представља карактерно трансформисан материјал А одсека, подвргнут развојним процесима дељења и транспонованог понављања. Тензија између метричке стабилности и нестабилности играчких карактера у циклусу помирена/удвојена је у финалном ставу, чији је А одсек метрички стабилан, а Б нестабилан. Хармонским језиком става доминирају дисонантне вертикалне структуре, нарочито секундно-квартни акорди, док је мелодија истог профила као и у претходним играчким ставовима.

Пример 158, *Свита* за клавир, шести став, т. 1–9

## 2.7.2 МЕЋИМУРСКА ЗА КЛАРИНЕТ (ВИОЛИНУ) И КЛАВИР

Фолклорни напеви из Међимурја привлачили су како хрватске, тако и неке српске/југословенске композиторе који су део свог животног пута провели у Хрватској,

попут Петра Коњовића, Марка Тајчевића и Јосипа Славенског.<sup>174</sup> За Бручија је народни мелос из Међимурја представљао непресушан извор надахнућа, отеловљен (и) у композицији *Међимурска* за кларинет/виолину и клавир. По години настанка (1974)<sup>175</sup> *Међимурска* би могла бити сврстана у радикално модернистички период Бручијевог стваралаштва, са којим она, међутим, није стилски компатибилна. Наслови ставова троставачне верзије за кларинет, која има став више у односу на верзију за виолину, указују на могућу везу са једним раније насталим Бручијевим делом. Док ставови диптиха носе ознаке за темпо и карактер музичког тока (*Adagio*, *molto rubato* и *Allegro scherzando*), одговарајући ставови у триптиху насловљени су као *Aria* и *Finale*, а претходи им *Preludio*, што отвара питање да ли је *Међимурска* за кларинет и клавир, а последично и верзија за виолину и клавир, заправо обрада композиције *Preludio, aria e finale* за гудаче из 1958. године.<sup>176</sup> Судајући према одликама музичког језика, *Међимурска* је настала знатно пре 1974, због чега је индиција на коју указују наслови ставова у верзији за кларинет довољна за претпоставку да је прва верзија овог дела написана крајем 50-их година.

Распоред темпа у триптиху за кларинет и клавир заснован је на обрасцу брзи-лагани-брзи, док се диптих за виолину и клавир састоји од лаганог првог и брзог другог става. Окосницу музичког материјала дела чине фолклорни напеви/плесне мелодије из Међимурја, као и осмогонске лествичне структуре. Пентатонска мелодија из другог става верзије за кларинет, односно првог става верзије за виолину, врло је слична оној из другог става *Другог концерта за тромбон*. Метроритмичка слика је стабилна, без осцилација какве се срећу у другим Бручијевим фолклористичким делима, док хармонски језик лавира између неокласичног и неоимпресионистичког. У неокласичне елементе убрајају се акорди терцног склопа, каденцирајући обрти који маркирају крајеве формалних одсека и предзнак иза кључа<sup>177</sup> који сугерише тонално средиште Ге-дура/е-мола. Импресионистичку вертикалу граде удаљени регистарски планови, унисона удвајања у распону од две октаве, „меки“ кластери, празне консонанце, акорди по интервалском моделу, дефункционализовани бикорди састављени од акорада терцног склопа и ванакордске квинте у басу.

<sup>174</sup> Петар Коњовић је компоновао *Међиморску* песму на текст Д. Домјанића (циклус *Лирика*), Марко Тајчевић *Међимурске попевке*, а Јосип Славенски *Песме моје мајке*, за алт и гудачки квартет (IV гудачки квартет) на народне мелодије из Међимурја.

<sup>175</sup> Постојећи прегледи Бручијевог стваралаштва доносе различите податке у вези са *Међимурском* за мелодијски инструмент и клавир. Таковић у свој попис убраја *Међимурску* за виолину и клавир из 1974. и *Међимурску* за флауту и клавир, чију годину настанка не саопштава. Поред *Међимурске* за виолину и клавир (1974), Весна Рожић наводи дело истог наслова за кларинет и клавир (1984). Судајући према насловној страни литографисане партитуре, *Међимурска* за кларинет и клавир настала је 1974, а не десет година касније, како сугерише Весна Рожић. Реч је, као и у бројним другим случајевима, о верзијама једног дела у пописима наведеним као засебне композиције.

<sup>176</sup> Партитура ове композиције није пронађена у Бручијевој оставштини.

<sup>177</sup> У верзији за кларинет само *Finale* има предзнак/е који недвосмислено одређују основни тоналитет Ге-дура, док се у оба става верзије за виолину, испред кључа налази повисилица „фис“.

Први став *Међимурске* за кларинет и клавир, *Preludio*, представља моторичан, необарокни музички комад. Уочавају се два мотивско-тематска језгра која стоје у основи целокупне музичке грађе става – транспоноване интервалског покрета велике секунде за малу секунду навише и наниже (1) и осмотонска лествица (2). Континуиран шеснаестински пулс, с почетка у дијалашком измењивању клавира и кларинета, резултат је непрестаних наступа силазних (чешће) и узлазних (ређе) осмотонских пасажа. Третман материјалних јединица музичког тока упоредив је са техником обртајног контрапункта: док клавир разлаже осмотонску лествицу у шеснаестинама, кларинет свира осцилаторну скретничну фигуру у стакато артикулацији, и обрнуто. Од половине става (т. 32) двослојна фактура постаје трослојна, будући да се краћи шеснаестински пасажички лучних контура међусобно усецају (*stretta*) у деоницама кларинета и десне руке клавира, док им деоница леве руке супротставља осминску пулсацију у оквиру које се смењују интервали умањене квинтдециме, умањене квинте, прекомерне октаве и прекомерне кварте. Став се завршава колебљивим експонирањем осцилаторне скретничне фигуре.

Пример 159, *Међимурска за кларинет и клавир*, „*Preludio*“, т. 7–13

The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) and Piano (Pno.) in 2/4 time, marked 'Allegro molto'. The score covers measures 7 to 13. The Clarinet part features a melodic line with a long slur over measures 8-13, starting with a half note G4 and moving through various intervals. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The Piano part consists of rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often in a syncopated pattern. Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), and fortissimo (sf). The key signature has one flat (B-flat).

Еволутивно-рапсодична форма *Арије*/првог става добија репризно заокружење захваљујући имитационој полифонији у последњем одсеку. Деоницом кларинета/виолине доминира мелодијски садржај у распону од певних мелодија у дугим нотним вредностима до шеснаестинских пасажичких на бази пентатонске лествице, док клавир доноси хомофону акордску пратњу, остинатне фигуре и комплементарна пасажичка кретања. Тематски повезани одсеци међусобно контрастирају, па тако први одсек (т. 1–32)<sup>178</sup> карактерише растресита фактура заснована на дијалашком односу виолине и клавира, док је у другом (т. 33–46) дијалашки однос преображен из експозиционог у развојни. Интегралне мелодије замењују пасажички фрагменти, а основна ритмичка јединица музичког тока постаје шеснаестина. Трећи одсек (т. 47–74) доноси хомофону бикордску вертикалу у клавиру, прво у ритмичком контрапункту између акорда у десној и чисте квинте у левој руци, а потом вертикално синхронизовану кроз ритмичку групу од две шеснаестине и осмине. Кларинет/виолина у овом одсеку рекреира језгро међимурског напева, а потом из варијантне мелодије у ниском регистру прелази у регистарски разломљен фигуриран триолски покрет. Одсек се завршава узлазним низом чистих квинти којим

<sup>178</sup> Бројеви тактова односе се на верзију за виолину и клавир и не одговарају у потпуности верзији за кларинет и клавир. Мање разлике се не тичу, међутим, формалне организације музичког тока, која је идентична у обе верзије.



кларинет/виолина достиже интонативни и динамички врхунац, који је истовремено и кулминативни тренутак става, те силазним, диминуираним пентатонским пасажом. Завршни одсек првог става (т. 75–96) заправо је кантабилни фугато на тему изведену из главног међимурског напева.

Пример 160, *Међимурска за виолину и клавир*, први став, т. 8–18

*Финале*/други став (*Allegro scherzando*) доноси низ одсека чија су контрастна уодношавања подвучена променама темпа. Музичка драматургија другог става заснива се, попут првог, на карактерним трансформацијама фолклорног тематског материјала. Вертикална компонента претпоставља стилски распон од фолкорног (нео)класицизма до дванаесттонског кластера. За разлику од *Арије*/првог става, у којем су клавир и кларинет/виолина равноправни судеоници у излагању и развијању тематског материјала, у *Финалу*/другом ставу деоница кларинета/виолине постаје водећа, а клавира пратећа, осим у централном *Allegretto* одсеку чија полифона фактура производи контрапунктску самосталност клавирског парта. Првим одсеком (т. 1–45) доминира фолклорна тема у кларинету/виолини и једнообразна „ес-там“ пратња у клавиру. Тема се појављује два пута у основном е-молу. На музичко питање које поставља осмотактни период грађен од четвортактних реченица одређених акордским везама тонике, дурске субдоминанте и природног шестог, одговор даје варијантни проширени период од две шестотактне реченице. Тема је затим поновљена у медијантном цис-молу, да би уследила фрагментаризација која успорава музички ток и најављује *Adagio* одсек (т. 46–66), у којем клавир „подмеће“ нечујни кластер чији аликвотни спектар боји упосебљене тонове средњег регистра, а кларинет/виолина експонира још један варијантни облик теме. У другом делу одсека, колористички суптилна звучна слика замењена је *espressivo* мелодијом (у виолинским терцама, секундама и септимама) и подржана хомофоном акордском пратњом у клавиру. Необарокна интерполација у виду описаног *Allegretta* (т. 67–95) доноси полифону фактуру и шеснаестински ритмични континуум, те маркантне силазне сукцесије дурских квинтакорада по тоновима умањеног септакорда, упарене са узлазним умањеним септакордима у левој руци. Убрзавање музичког тока води у темпо *Presto* (т. 96–104), у којем кларинет/виолина наступа са узлазном целостепеном пројекцијом/транспозицијом мотивских фрагмената из *Allegretta* (по тоновима „бе-це-де-е“), а клавир са комплементарним и тритонусно суперпонираним успоном „ес-там“ модела

заснованог на тоновима умањеног септакорда (по тоновима „е-гес-ас-бе“). Реприза рекреира првобитни темпо, тоналитет и тематски материјал у основном виду, уз минималне синтаксичке и динамичке измене.

Пример 161, *Међимурска за виолину и клавир*, други став, т. 1–10

The image shows a musical score for a violin and piano piece. The title is 'Allegro scherzando'. The score is written for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part starts with a forte (f) dynamic and includes a fortissimo (ff) section. The violin part has a melodic line with some rests.

### 2.7.3 ALLA ZINGARA

Ромски народни мелос међу првима се нашао на путу открића/конструкције егзотичног Другог као властитог бића западноевропског музичког субјекта. У својој композицији *Alla zingara* за виолину соло (1986) Бручи сажима болни лиризам черге са инструменталним виртуозитетом мађарских Цигана у естетски тоталитет заснован на карактерно различитим испољавањима традиционалне ромске музике, реализован у аутентичном (колико и артифицијелном) звучном медију виолине.

Асиметрична форма композиције *Alla zingara* састоји се од три већа одсека, од којих је први предимензиониран у односу на остала два, те диференциран на екпозиционе и развојне планове излагања тематског материјала и виртуозних пасажних фигурација у латентном хармонском контексту циганског А-дура (два хармонска тетрахорда), циганског а-мола (оријентални и хармонски тетрахорд) и осмотонске лествице (степен-полустепен). С почетка, виолина доноси сугестивну и тамну мелодију на „ге“ жици са карактеристичним обележјима имагинарне музике мађарских Цигана: предударима, прекомерном секундом и „мађарском“ ритмичком фигуром (шеснаестина и осмина с тачком). Након трилера на тону „бе“ мелодијски континуум раслојен је на два тематска плана испресецана виртуозним фрагментима попут лествичног пасажа кроз три октаве и фигуре на бази разложеног хроматског низа. Први план чине двозвучни, гестуални мелодијски фрагменти „у једном даху“, базирани на тоновима циганског дура у ниском регистру виолине, а други, полифонизоване и певне молске фразе у високом регистру гудачког инструмента. Смењују се ознаке за темпо/карактер *Molto cantabile*, *Lento*, *Appassionato*, *Molto rubato* и поново *Lento*, али музичка драматургија остаје верна подели на три фактурна слоја, више или мање оптерећена (великим) бројем звучних догађаја по јединици времена.

Пример 162, *Alla zingara*, почетак

Необарокни стилски цитат, препознатљив на фактурном и метроритмичком плану, уведен је ознаком *Allegro con fuoco*. Од претходног музичког тока диференцира га нов тематски капацитет мелодијско-ритмичког језгра ослоњеног на „мађарску“ ритмичку фигуру. Поред оријенталног тетра хорда, основу музичке грађе одсека чине разложени дурски акорди и, поново, осмотонски лествични низови. Латентни хармонски ритам мигрира из ге-мола, у ха-мол, це-мол, де-мол, да би се поново вратио у ге-мол.

Пример 163, *Alla zingara*, други одсек, необарокна интерполација

Фактурно најхомогенији је завршни *Adagio*, који у оквиру могућности виолине евоцира сукцесивно попуњене статичне кластерске плохе прожете рикошетним фигурама. Мелодијски параметар израза редукован је на интервалске покрете, сукцесивно формиране сазвуке и појединачне тонове.

Пример 164, *Alla zingara*, трећи одсек, секундне плохе и рикошетне фигуре

## 2.7.4 ЧАРОБНА ФРУЛА ЗА ФЛАУТУ И КЛАВИР

Једно од Бручијевих ретких камерно-солистичких дела у којима не доминира фолклористички *itago*, већ „агонални дух“ окренут субјективизацији европске музичке традиције јесте *Чаробна фрула* за флауту и клавир (1991), посвећена новосадској флаутисткињи Соњи Антунић.<sup>179</sup> Плејади великана на чији се музички стил Бручи интенционално осврнуо тако је придружен и В. А. Моцарт, чију је експресивну мелодијску елеганцију Бручи настојао да понови у музичком делу формираном од одсека различитих темпа и карактера, али заснованих на униформном музичком материјалу. Претежно традиционалној хоризонталности Бручи је супроставио стилски амбивалентну хармонију лишена тоналног упоришта, па чак и терцне акордике.

<sup>179</sup> Тачне речи посвете гласе: „За чаробну Соњу чаробна флаута“.

Експресионистичка/импресионистичка вертикала сведена је на местимичне појаве „меких“ и „реских“ кластера, као и акорада по интервалском моделу. Метроритмичка слика варира од шеснаестинске етидне хоморитмије, преко сложенијих група карактеристичних за класицистички идиом, до експресионистичке разубуђености ритма и суспензије пулса. Флаута је третирана кантабилно и виртуозно, док је клавир схваћен као мелодијски, али и перкусивно-колористички инструмент којем је ускраћена функција хармонске пратње. Упркос томе што пасажни низови повремено граде осмотонске и целостепене лествичне оквире, фолклорна црта остаје дискретна/„трансцендентна“, делом и због изостављања плесних елемената из ритмичког параметра израза.

Уводна ситуација (*Lento rubato*, т. 1–6) доноси драматизовану декламацију флауте, оличену у бројним динамичким и артикулационим контрастима, а на позадини „меког“ кластера у клавиру. Следи подужа солистичка партија флауте изграђна од стакато репетиција са предударима и остинатне фигуре од велике секунде и мале терце. Промена темпа (*Allegro giusto*, т. 7–51) доноси карактерну трансформацију мотива у концертантни дијалог између флауте и мелодијски третираног клавира. Вертикала је резултат сусрета хоризонталних тематских планова, односно експонирања реских, акцентованих секундно-терцијних структура као хармонских феномена. Мелодијским кретањем флауте доминирају прекомерни тетраорди спојени полустепеном синафом (не дају целостепену лествицу), док деоница клавира инсистира на интервалски пермутованој фигури од мале терце и велике секунде. Успоравање темпа (*poco meno mosso*, т. 25) доноси импресионистичке акордске склопове по квинтно-секундно-квартном моделу, као предах пред новом групом шеснаестинских каскада прошараних кластерским ударима (т. 29–36), након којих наступа прокофјевска трансформација материјала заснована на регистарски распршеним и ритмички варираним скретничним осцилацијама мале и велике секунде у флаути (т. 37–51).

Пример 165, *Чаробна фрула*, прва соло каденца флауте

У одсеку *Adagio pesante* (т. 52–59) клавир је третиран оркестарски, као звучни апарат раслојен на колористички и регистарски комплементарне/опозитне потенцијале музичког израза. Хармонски план и даље је ослоњен на „реске“ и „меке“ кластере у средњем и ниском регистру, док се прозračније вертикалне структуре секундно-терцијног састава јављају у дисканту клавира. На почетку одсека флаута доноси кантабилну музичку реченицу, обликовану сходно захтевима класичне синтаксе (n+n+2n), која се развија у

другу, од прве знатно виртуознију солистичку каденцу прожету морфолошки и карактерно различитим елементима музичке грађе, zasiћену динамичким и артикулационим контрастима и променама темпа.

Пример 166, *Чаробна фрула*, т. 53–55

Са ознаком *improvvisando*, музички ток улази у модернистичку епизоду испуњену мултифоним сазвучима и проширеном техником тремола у флаути, али се већ у наредном *Prestissimo* одсеку (т. 60–78) успоставља класичарски етидни *perpetuum mobile* изграђен на шеснаестинском пулсу скретничних и пролазничних фигура, које у основи имају осмотонско лествично кретање. Суспензија шеснаестина и *ritardando* на педалном „Е“ наговештава варирано репривно заокружење, манифестно исказано кроз материјал у клавиру и темпо *Adagio*, а латентно – у ритмички диференцираној, експресивној и синтаксички неправилној деоници флауте која развија мелодијски потенцијал из уводног одсека.

Пример 167, *Чаробна фрула*, завршетак друге соло каденце флауте

Слова и бројеви се односе на прсте: *Th.* 2, 3, 4 и 5 (*nota bene!* *Thumb* = палац). У заградама су уписана упутства за клавије које треба да се притисну одговарајућим прстом. *Tr* значи "трилер клавира". *Стрелица* означава клавишу која свира трилер.

## 2.7.5 ELEGIA ISTRIANA

Једном од најважнијих исходишта свог музичког бића – истарском народном мелосу – Бручи је остао веран од почетка до краја уметничког развоја. У складу са типичним испољавањима композиторовог фолклоризма, макроформална концепција дела *Elegia istriana* за соло виолу (2002) прати диптихални склоп *песме и игре*. Два става Бручијеве *Истарске елгије* – „Елгија“ и „Балун“ – представљају ужерегионално упосебљење ове архаичне (етно)музичке драматургије. Градивни музички елементи обухватају мотивске

сублимације и тематске екстензије осмотонске лествице: од карактеристичних интервала попут мале секунде и умањене кварте, преко фригијског и молског трихорда, до умањеног тетрахорда и вишетонских лествичних низова. Упркос томе што су карактерне разлике између ставова нужно отеловљене у хоризонталном параметру израза, зависном од степена ритмичке покретљивости, експресивни диверзитет мелодија у *Истарској елегји* лимитиран је поступним кретањем и уским амбитусом. Вертикала је сведена на двозвучне или разложене вишезвучне склопове, као и кратке, сукцесивно попуњене дисонантне плохе, док латентни хармонски план местимично формирају лествични низови и пратећи педални тонови. Тембралне карактеристике виоле важно су изражајно средство у *Истарској елегји*. Светлија боја високог регистра резервисана је за кулминационе тачке и платое. Дужих задржавања у другој и трећој октави готово да нема, што тамне валере ниског регистра оставља „неразрешеним“.

Први став, *Елегија*, писан је у темпу *Adagio*. Тематску окосницу става чини декламативно језгро засновано на умањеном тетрахорду. Мелодијски фрагменти прво су експонирани засебно, одвајани пицикато акордима и паузама са короном. Сведен, премда експресијом бременит почетак са унисоном на две жице, постепено је трансформисан у динамичну музичку нарацију прожету тремолима, динамичким контрастима, двозвучним амплификацијама линија, убрзавањима и успорењима, што доводи до интеграције мелодијских фрагмената у ритмички разуђену линију трооктавног регистарског распона.

Пример 168, *Elegia istriana*, почетак првог става (*Елегија*)

Након интонативног врхунца на тону „еф2“, долази до благог померања темпа унапред (*poco avvivando*), да би *subito piu mosso* означило превагу фигуративног кретања испуњеног ситним ритмичким поделама. Повратак у *a tempo* заправо је почетак другог одсека у оквиру репризно троделне формалне поставке. Раније успутно, вишезвучје постаје фактурна константа. Поред вертикално синхронизованих интервала, појављују се кратки и ненаметљиви ритмички контрапункти и сукцесивно попуњене плохе. Кулминативни успон финализује се на тону „бе2“, након чега следи пасажно понирање (*Allegro*) у поље разложених четворозвука по моделу чиста квинта – прекомерна октава – умањена терца. Темпо *Adagio* и декламативно тематско језгро означава прелазак музичког тока у репризну сферу која не усваја драматуршки план првог одсека. Уместо постепене мелодијске еманципације инициране скретничном фигуром у декламативном језгру, реприза потврђује фрагментарност и подвлачи је динамичким осцилацијама које осујећују усмереност и интеграцију.

Други став, *Балун*, писан у темпу *Allegro*, евоцира истарски плес у којем се парови крећу по кружној путањи, мењајући кораке у зависности од плесног круга,<sup>180</sup> док музика прати/диктира равномерно кретање плесача и подвлачи ритмичке промене у плесним корацима. Бручијев *Балун* за соло виолу уклапа се у жанровска обележја истарске народне игре. Музички ток другог става *Истарске елегије* потуно је лишен промена такта. Равномеран пулс фиксиран је упркос осцилацијама у темпу (*Andante*, т. 51–58 и 63–70) и местимичним преласцима са основних ритмичких вредности (осмина) на дуже (четвртина) и краће (шеснаестина). Четвороделна репризна форма А-Б-Ц-А1 не базира се на контрастној диференцијацији одсека, већ на промени фундуса музичке грађе. Док је А одсек заснован на осцилацији квинтних и секстних двозвука на празним жицама у фортисиму, Б део (т. 31–51) доноси *sul ponticello* тремола по тоновима оријенталног тетрахорда, силазне осмотонске пасаже и динамичке контрасте, док Ц део (т. 52–91) карактеришу смене четвртинског хода у споријем (*Andante*) и шеснаестинског вихора у бржем (*Allegro subito*) темпу. Реприза реafirмише почетни материјал, супротстављајући му осмотонске пасаже и уводећи двозвучне фигуре по празним жицама у режим шеснаестинске ритмичке поделе.

Пример 169, *Elegia istriana*, други став (*Балун*), т. 1–16

The image shows a musical score for Violin I (Vla.) in 2/4 time, marked 'Allegro, con fuoco'. The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and dynamics, starting with a forte (ff) dynamic. The lower staff contains a bass line with a tremolo effect (sul ponticello) and dynamic markings of mezzo-forte (mf) and forte (f). The key signature has one sharp (F#).

<sup>180</sup> „Балун или балон, најраширенији је и најизвођенији народни плес на истарском полуотоку. У његову извођењу судјелује више плесних парова равномерно распоређених по кружници, с плесачем с унутарње и плесачицом с вањске стране круга. Они се крећу супротно од смјера казаљке на сату, док се један пар, или неколико појединачних плесача, окрећући се око своје осе, врте у смјеру казаљке на сату. На првоме мјесту у плесном низу налази се главни плесач с партнерицом, који повиком 'опсаса' или ударцем ноге о под даје знак осталим плесачима за промјену плесне фигуре. Број плесних кругова варира од три у барбанском и медулинскоме (пребирање, ходит и обраћање, тј. пребирање, врћење и корачање), преко четири у лабинскоме (пребират, валцат, шетат или ходит околе, вртет или обрнут), до шест у руданскоме (хомо по женски, ходит, пребират, мали окрет, обрнит се мало, обраћат) и осам у берамскоме балуну, који нема посебно називље за појединачне фигуре у плесу, а изводе се у канону. Канонски начин изведбе плесних фигура посебно је замјетљив у фигури вртет. Плеше се углавном у оквиру 4/4 мјере с различитим ритамским обрасцима; посебно се истиче метроритамски образац састављен од четрију осминских триола, који се појављује у првој и четвртој фигури берамскога балуна. Изводи се уз пратњу миха или роженица, рјеђе шурли или видалице, а изнимно и уз пратњу хармонике. У недостатку глазбала може се плесати и уз таранкање.“ <http://www.istrapedia.hr/hrv/153/balun-balon/istra-a-z/>, приступ извршен 13. 06. 2015.

## 2.8 МУЗИКА ЗА ХАРМОНИКУ

Претпоставка да хармоника није била привлачна југословенским композиторима због тога што је присвојена од стране новокомпоноване народне музичке праксе не налази потврду у опусу Рудолфа Бручија. Озбиљношћу стваралачког приступа Бручи је обогатио репертоар за хармонику и дао значајан допринос прихватању хармонике као концертног инструмента. Индикативно је, међутим, да готово сва Бручијева дела за хармонику постоје и у верзијама за неки други инструмент/састав: *Мала југословенска свита* настала је као клавирска свита, потом је обрађена за оркестар хармоника и симфонијски оркестар; *Скерцо* за хармонику заснован је на тематском материјалу *Ronda giocosa*; половина од десет *Етида за хармонику* преузета је из две *Сонатине* за клавир; *Синфонијета* за оркестар хармоника и *Кончертино* за оркестар две су верзије истог дела. Бручијев музички језик у композицијама за хармонику по правилу је неокласичан, али није лишен и (радикално) модерничких претензија. *Синфонијета* се може лоцирати на главној развојној линији композиторовог опуса која води од *Синфоније лесте* ка *Трећој симфонији*, док *Имагинације II* представљају допринос Бручијеве „личне авангарде“ подручју музике за хармонику.

### 2.8.1 МАЛА ЈУГОСЛОВЕНСКА СВИТА

*Мала југословенска свита* (1958) представља најексплицитнију потврду Бручијевог „музичког југословенства“ на подручју инструменталне музике. Писана је неокласичним музичким језиком, традиционалнијим чак и у односу на композиције које датирају деценију раније, што не чуди ако се узме у обзир да су последња два њена става потекла из *Свите* за клавир – најстаријег сачуваног Бручијевог дела насталог још 1939. године. Свитна макроформа састоји се од четири става различитог темпа и карактера, драматуршки повезана унутар проширеног диптиха *песма и игра*. Лирску *Пасторалу* смењује разиграни *Скерцино*, а скерцозна *Игра* наступа након сериозног, премда не и скрушеног *Корала*. Јединство циклуса остварено је „архаичним“ средством структурне кохезије – тоналитетом. Први и четврти став писани су у Ге-дуру, а други и трећи у ге-молу. Мотивско-тематско повезивање циклуса је рудиментарно и сведено на мотивске релације између другог и четвртог става. Унутар ставова често се среће колебање између тоналитета удаљених за малу секунду, што карактерише и бројна друга дела из раног Бручијевог опуса. Упркос томе што се инвентар музичке грађе фолклорног порекла у првом Бручијевом делу за оркестар хармоника не своди само на неправилне ритмове и осмотонску лествицу, референце на македонску и истарску народну музику доминантне су (и) у *Малој југословенској свити*.

У првом ставу *Мале југословенске свите* имагинарни југословенски музички фолклор стилизован је средствима пасторалног стилског комплекса. Конвенционална решења, попут педалне квинте у басу, спорог/остинатног хармонског ритма, осцилаторних скретничних фигура у шеснаестинама, дурске тоналне сфере, правилног метра, стабилног



пулса, Бручи је употребио како би потцртао идилично-рустичалну латенцију фолклорне мелодије дугог даха, чији се природни финалис не поклапа са тоналним центром фактурног окружења.<sup>181</sup> *Пасторала* је писана у форми мале троделне песме са репризом. Динамизација музичког тока постигнута је променом карактера шеснаестина, које из другог прелазе у први план и постају мелодијски релевантне у средњем делу – стилском седименту призора летње олује – чије су лучне мелодијске контуре грађене на тоновима умањеног тетрахорда. За разлику од првог одсека, чија синтакса није диференцирана на (нео)класичне градивне блокове, средњи одсек доноси музички период у којем тонални план има структурно-формални значај.<sup>182</sup> Краткотрајни прелаз комбинује материјал главних одсека и реafirмише тонални центар Ге-дура, а отворени завршетак преиспитује репризно заокружење форме. Свега три такта пред крај става педални остинато Ге-дура замењен је доминантом ха-мола, која се разрешава у тонику паралелног Де-дура.

Пример 170, *Пасторала* из *Мале југословенске свите*, т. 3–7



Наслов *Скерцино* (*Scherzino*) и ознака *molto ritmico* прецизно одређују карактер става у којем доминирају кратке и разигране мелодијске фразе, доведене у однос концертантног/антифоновог надсвиравања двају солиста. Форма другог става *Мале југословенске свите* преиспитује жанровску конвенцију скерцо-трио-скерцо унутар њених оквира. *Скерцино* је писан у петоделној палиндромској форми (а – б – ц – б1 – а1) чији се одсеци могу груписати по моделу сложене троделне песме А (а-б) – б(ц) – А (б1-а1). Део „скерцо“ тада обухвата малу дводелну песму са измењеним редоследном одсека у репризи, а „трио“ контрастну фрагментарну структуру обележену променом темпа (*Allegro*). Премда хармонско-ритмички остинато у оквиру којег се смењују тонични и фригијски акорд (без терце) не партиципира „вољно“ у (нео)класичним микроформалним обрасцима, јер недостају каденце као главне разделнице структурних јединица, други видови музичке интерпункције указују на периодичну структуру малог *a* у великом *A*. Мелодијска флексија од четири осмине на крају прве реченице малог *a* тоникализује де-мол, а на крају друге, хармонски ге-мол. Мало *б* у великом *A* доноси „отпев“, мелодијску сублимацију претходно акумулиране ритмичке енергије, при чему је континуитет са претходним одсеком обезбеђен пролонгацијом „ес-там“ фактурног обрасца. Осцилација тонике и доминанте ге-мола праћена фригијским акордом конституише нестабилно битонално поље

<sup>181</sup> Ван хармонског контекста Ге-дура мелодија би за финалис узимала тон „ха“, будући да се он појављује у дугим трајањима и на јаким тактовим деловима.

<sup>182</sup> Прва реченица тоналним скоком прелази из Бе-дура у Ге-дур, док друга каденцира у Бе-дуру.

чије разрешење води тоналној мелодији. У малом *b* великог *A* мелодија је у ге-молу, док је у репризи мелодија у *As*-дуру. Главне стилске црте *Allegra* (трио), пласиране као референце на музички фолклор динарских предела, јесу такт 7/8 и квартално-секундна вертикала из које се издваја мелодијски покрет уског амбитуса.

Пример 171, *Скерцино* из *Мале југословенске свите*, т. 3–13



Трећи став *Мале југословенске свите* доноси необарокни стилски цитат у оквиру којег форма, хармонија и фактура следе Бахов начин обраде протестантског корала веродостојније него мелодија. У стару бар-форму<sup>183</sup> (*aab*) Бручи уводи неокласичну симетрију фразе (четворотактне реченичне структуре) и романтичарски мелодијски гест оличен у емфатичном октавном скоку на почетку става. Хармонска комплементарност остварена понављањем осмотактног периода<sup>184</sup> рекреира одсеке *Stollen* и *Gestollen* унутар *Aufgesang* формалне целине (*a* и *a1* унутар *aa*). Осмотактна реченична фраза *Abgesang* (*b*) одсека уводи нову мелодију и тоналитет (це-мол), као и фактурну редукцију на четири гласа, уместо дотадашњих пет гласова (паузирају прве хармонике). Други (*b*) одсек бар-форме често укључује делове мелодије из првог одсека, приближавајући се структурном обрасцу прелазног облика између дводелне и троделне песме (*aaba*), па се тако и Бручијев *Корал* завршава четворотактном реченицом из *Aufgesang* одсека. Сведен тонални план *Корала* укључује тоналитете основног ге-мола, паралелног Бе-дура и субдоминантног це-мола. Дијатонске модулације углавном су реализоване презначењем лествичних акорада тоничне или субдоминантне функције,<sup>185</sup> а хармонски ритам музичког тока прати четвртински пулс. У основи хомофони слог полифонизован је бројним задржицама, скретницама и пролазницама, што га приближава хармонској полифонији.

<sup>183</sup> *Barform* представља „њемачки (...) назив за китицу у којој се први дио (*a*) зове *Stollen*, а други сродан (такођер *a*) *Gestollen*, док се завршни део китице, друкчији од прва два (то је *b*, назива *Abgesang*. Прве двије китице називају се заједничким називом *Aufgesang*“ (Андреис, 1989: 150). Основна структурна шема бар-форме је *aab*, али су унутар ње „могуће разне варијанте у појединостима: дијелови *a* могу бити једнаки или слични, други *a* може бити варијација или транспозиција првога; *b* може бити једнако дуг као један или оба *a*, а може од њих бити дуљи или краћи. Има и другачијих формалних схема, од примитивно-литанијских, каква је нпр. *aaaa... b*, према којој су се пјевале јуначке пјесме, уз стално понављање одређенога мелодијског обрасца, до сложенијих, у којима алтерирају солист и зборни колектив, уз истакнуту улогу припјева.“ (Андреис, 1989: 150/151)

<sup>184</sup> Први период састоји се од две четворотактне реченице. Прва каденцира на тоници ге-мола, а друга почиње у паралелном Бе-дуру, враћа се у ге-мол и каденцира на доминанти почетног тоналитета. Други период има идентичну прву реченицу, али се у другој не враћа у ге-мол, већ каденцира у Бе-дуру. Због хармонске комплементарности се ова два периода могу посматрати и као двопериод.

<sup>185</sup> Под дијатонском модулацијом овде се подразумева и модулација остварена путем елиптичних веза између малих дурских септакорада.

Пример 172, *Корал из Мале југословенске свите*, т. 1–16

Adagio ma non troppo

Премда подједнако ритмична као *Скерцино*, *Игра* садржи мање метричких осцилација. Фактурне и мотивске паралеле између другог и четвртог става *Мале југословенске свите* – *Игра* узима мотивско језгро из *Скрецино* и мелодијски га развија на осмотонској лествичној основи – знатно доприносе кохезији циклуса. Музички ток *Игре* карактерише ритмички једноличан 2/4 такт у којем наглашене добе припадају тоници, а ненаглашене доминанти. Осминско „ес-там“ ткање употпуњено је тоничним квинтакордом Ге-дура са ванакордским повишеним четвртим. Форму мале троделне песме (а-б-а) са екстензивним проширењима одликује неокласична музичка синтакса подешена тако да одговара петотактном моделу фолклорне мелодије.<sup>186</sup> Први одсек (а) представља екстензиван период са спољашњим проширањима (укупно 52 такта) у којем микроформална структура реченица прати образац  $n+n+2n$  (5+5+10). У другом делу реченице среће се први и једини пример развоја материјала на бази мотивско-тематског рада – секвентног понављања и дељења подвученог динамичким контрастима. Прва реченица кадецира у Ас-дуру, који бива назначен у доминанту Дес-дура, док се друга реченица враћа у почетни Ге-дур. Фрагментарно проширење реактивира осцилацију између тоналитета удаљених за полустепен (Ге-дура и Ас-дура), пре него што тоналним скоком модулира у Еф-дур – тоналитет средишњег *Allegretto* одсека. Пролонгација хармонско-ритмичког остината заснованог на одмењивању тонике и доминанте уверава да између а и б одсека нема изразитијег фактурног контраста. У остинатој фактури *Allegretta* учествује, међутим, *состипрандо* фигура која спушта други снижени на тонику и тиме лирски (де)центрира музички ток средњег одсека. Формална структура б одсека представља варирано поновљени период. У оба наврата реченице са спољашњим проширењима (мелодијски) каденцирају на доминанти, односно тоници Еф-дура. Разлика између првог и другог периода дефинисана је покретом велике триоле (у првом периоду је силазан, у другом узлазан) који уводи карактерну комплементарност између два периода и интегрише их у двопериодичну структуру. Скраћена реприза доноси једну реченицу

<sup>186</sup> Формална структура последњег става *Мале југословенске свите* може се и другачије одредити, уколико се проширење првог одсека унутар тродела посматра као засебан одсек. Тада се, уместо мале троделне песме а-б-а, форма заступа шематским приказом сложене троделне песме А – б – а, где је А мала дводелна песма.

уместо периода, и то у медијантном Бе-дуру. Савладавши тоналну нестабилност, реприза музички ток *Игре* води према завршетку у основном тоналитету.

Пример 173, *Игра из Мале југословенске свите*, т. 5–25

## 2.8.2 SCHERZO

Упркос томе што је настао само годину дана пре *Sinfonie leste*, карактерни комад за хармонику насловљен са *Scherzo* (1964) по карактеристикама свог музичког језика припада кругу Бручијевих композиција из друге половине 40-их. Штавише, *Скерцо* делује као симплификована верзија питорескног *Ронда ђокоза*, чију главну тему узима као сопствену. Да није реч о једноставном аранжману, већ дубинској преради, указују мелодијске, хармонске, метроритмичке и формалне модификације (ауто)цитиране теме. На тоновима лидијског А-дура основана тема *Ронда ђокоза*, „пресечена“ је ванлествичним лидијским тетракордом амбивалентних хармонских конотација.<sup>187</sup> Мелодија *Скерца*, на супрот томе, не садржи ванлествичне тонове, али из лидијског А-дура мутира у цигански а-мол. Теме *Скерца* и *Ронда ђокоза* различито су хармонизоване. Прва доноси хармонско-ритмички остинато заснован на понављању квинтакорда А-дура, а друга, плоху са (за Бручија) карактеристичном бикордском вертикалом поларног напона.<sup>188</sup> Тема *Ронда ђокоза* метрички је нестабилнија, али ритмички једноставнија од теме *Скерца*.<sup>189</sup> Синтаксичке структуре тема такође се не поклапају у потпуности.<sup>190</sup>

<sup>187</sup> У поглављу посвећеном Бручијевом првом симфонијском делу појава овог тетракорда тумачена је као интерполација целостепеном лествицом.

<sup>188</sup> Бикордска плоха у *Rondu giocoso* конципирана је тако да лествични ступњеви А-дура регистарски „окужују“ велики дурски септакорд (без терце) од тона „ес“ мало.

<sup>189</sup> Метричка структура теме *Ronda giocosa* заснована је на сталним променама такта (4/8; 3/8; 5/8; 4/8; 3/4), док на први поглед незнатна измена првој фрази *Scherza* обезбеђује извештан степен унутрашње симетрије (4/8; 3/8; 3/8; 4/8; 3/4). Предудар на последњој осмини у трећем такту и „украсне“ мале триоле у четвртном, чине тему *Scherza* ритмички разноврснијом од готово хоморитмичне теме *Ronda giocosa*.

<sup>190</sup> Форме обе теме могу се тумачити као отворени периоди састављени од две реченице стандардне „n+n+2n“ структуре, с тим што је распоред тактова по синтаксичким потцелинама у *Rondu giocoso* (5+4+9) + (5+4+10), а у *Scherzu* (5+5+7) + (5+5+12).

Пример 174, *Rondo giocoso*, т. 1–6

Пример 175, *Scherzo*, т. 1–5

*Скерцо* за хармонику писан је форми сложене троделне песме (АБА) са дословном репризом. Дводелна структура А дела (т. 1–107) доноси два фактурно различита тематска материјала унутар својих пододсека. Модификовану тему *Ронда ђокоза* (т. 1–39) смењује моторична фрагментарност 6-тактних, 5-тактних, 4-тактних и 3-тактних фраза пласираних над хармонским остинатом А-дура и Ге-дура (т. 40–107). Лествична основа шеснаестинске пасажне фигурације лавира између целостепеног вођичног Г-дура са малом секстом (ге-а-ха-цис-дис-е-фис-ге) и лидијског А-дура са миксолидијском септимом (а-ха-цис-дис-е-фис-ге-а). У неколико наврата појављује се бикордска верикала у оквиру које су супротстављени дурски квинтакорд и квартни акорд (т. 69–71 и 74–76). Крај одсека обележавају узлазни пасаж на тоновима осмогонске лествице и миксолидијски модус у паралелним квартама. Формом задата контрастна релација између А и Б одсека не укида високо ритмизовани ток *Скерца*, већ га само премешта у жанровско поље валцера. Осим што је краћи (т. 108–118) и спорији (*Andante*), одсек Б је и троделан. Састоји се од 4-тактног, 3-тактног и поново 4-тактног пододсека (а-б-а1) који неосетно прелазе из једног у други. Квартни акорди, паралелне велике терце, ритмичка фигура у пратњи и лидијски модус остају главни елементи музичке грађе у овом одсеку, али је хармонски ритам у оквиру неокласично, додекатонски схваћеног тоналитета знатно фреквентнији.

Пример 176, *Scherzo*, т. 108–111

### 2.8.3 ЕТИДЕ ЗА ХАРМОНИКУ

Будући да представљају једино Бручијево обраћање жанру етиде, *Етиде за хармонику* (1972) имају посебно место у композиторовом опусу. Бар половину од укупног броја *Етида за хармонику* Бручи је узео из својих *Сонатина* за клавир.<sup>191</sup> У интегралној верзији, *Етиде* су уобличене 1967. године. Удружење композитора Војводине издало је 1972. две свеске са по пет етида под насловом *Études* и поднасловом *за хармонику* (на српском и немачком). Наслов *Десет концертантних етида за хармонику*, са друге стране, среће се у пописима Бручијевих композиција које су оставили Богдан Ђаковић и Весна Рожић. Разлике између два наслова довољне су да жанровско позиционирање Бручијевих *Етида за хармонику* усмере ка питању да ли је реч о (не)повезаној збирци или кохерентном циклусу.<sup>192</sup> Бручијева одлука да *Етиде за хармонику* публикује у две свеске не изненађује ако се узме у обзир да распоред етида/ставова прати начело контрастне градације темпа у првој, односно смену играчких и неиграчких карактера у другој свесци. Прва етида означена са *Allegro scherzando* представља тачку ослонца од које се, све брже и жустрије, отискују друга (*Allegro*) и четврта (*Allegro con fuoco*), а све спорије и експресивније трећа (*Allegretto comodo*) и пета (*Lento con gran' espressione*) етида. Насупрот томе стоје стилизована гавота у седмој (*Allegretto*) и жига у деветој етиди (*Allegretto*) окружене комадима прелудијумског (*Vivo*) и токатног (*Presto*) карактера – шестом и десетом етидом. Централна етида друге свеске, осма по реду (*Adagio*), подсећа на сарабанду због полифонизоване фактуре и лаганог темпа. Свитне физиономије у ширем (првих пет етида) и ужем смислу (других пет етида) постављене су унутар оквирног, такође свитног макроформалног плана. Лапидарност музичког тока композитору није допуштала дифренцијацију тематског материјала, због чега се не може говорити о мотивско-тематском повезивању циклуса у дословном смислу. Упркос томе, јасно се уочавају асоцијативне везе између средишњих одсека појединих етида.

Бручијеве етиде нису техничке вежбе лишене експресивних претензија, али ни високо индивидуализовани комади попут (позно)романтичарских клавирских етида. Као да је својим *Етидама за хармонику* Бручи подсетио на сам моменат трансформације етиде из инструктивног у карактерни комад. Репризна троделна форма, једноставна двослојна фактура и карактеристични етидни *perpetuum mobile* присутни су у већини етида као предзнаци и/или рецидиви жанра. Међутим, закључак о композиционо-техничкој непретенциозности Бручијевих етида постаје неодржив ако се фокус премести са сваке од њих понаособ на вишеставачну форму коју образују. Осим што су стилски разноврсне и

<sup>191</sup> Први став прве *Сонатине* постао је прва етида, други став трећа, док се трећи став, који је за разлику од претходних претрпео значајније измене, нашао на месту четврте етиде. Први став друге *Сонатине* постаје седма, а други став, пета етида. Трећи став друге *Сонатине* није укључен у *Етиде за хармонику*.

<sup>192</sup> Сигурније од аналитичких увида сличне недоумице у прошлости разрешавала је извођачка пракса. Насупрот збиркама, циклуси су обавезивали на интегрална концертна извођења и аудио записе. Студијски снимак хармоникаша Ернеа Себастијана, похрањен у звучној архиви Радио-телевизије Војводине, био би користан показатељ композиторове интенције да није у контексту назначеног питања недоречен – снимљено је само првих седам етида. Недокументоване тврдње да су Бручијеве етиде редовно на репертоарима хармоникаша у Немачкој такође не помажу отклањању жанровске дилеме.

драматуршки пажљиво организоване на макроформалном плану, етиде су засноване на јединственом и за Бручија типичном фонду музичког материјала у који улазе целостепена, осмогонска и пентатонска лествица (са припадајућим трихордима и тетрахордима), бикорди са ванакордским педалним тоном, квартно-квинтни акорди, септимни скокови, токатна фактура, полифони слог, експресионистичка ритмичка разуђеност.

Двослојна фактура прве етиде доноси хармонско-ритмички остинато и прегнантну мелодију на бази два мотивска језгра. Прво мотивско језгро састоји се од скока велике септине наниже и два узастопна квартна скока навише (чиста и прекомерна кварта), а друго од арабескне фигуре на тоновима лидијског тетрахорда. Целокупан материјал А дела одређен је ритмичким и артикулационим вредностима два мотивска језгра. Стакато осмина резервисана је за интервалске скокове, а (нон)легато шеснаестине за целостепену лествицу или скордатуре лидијског тетрахорда. Средњи Б одсек започиње секвентним кретањем модела заснованог на техници обртајног контрапункта. Најтиша и најгласнија тачка етиде међусобно су удаљене свега шест тактова (т. 44 и 49), током којих је динамичким нарастањем праћен развој материјала из секвентног модела средишњег одсека. Досегнута кулминација реafirмише тритонусну напетост суперпонирањем акорда Ге-дура и чисте квинте на тону цис2. У репризи је септимни интервалски простор првог мотивског језгра издељен на велику секунду (две шеснаестине) и велику сексту (осмина), што је довољно да се реприза може сматрати варираном, а не дословном.

Пример 177, *Етида за хармонику бр. 1*, т. 1–6

Друга етида представља контрапунктску варијацију прве етиде. Прегнантна мелодија из прве етиде стављена је у инверзни облик и премештена у доњи глас. Контрасубјект у горњем гласу изграђен је од узастопних квартних скокова, септимних помака и лидијског тетрахорда, дакле од истог материјала као и тема. Средњи део доноси спорији темпо (*Meno mosso*), кантабилнију мелодију, *cantus firmus* у басу и паралелизме квартног акорда. Пет тактова пред репризу појављује се токатна интерполација бикордским вертикалним склопом састављеним од квартног акорда у дисканту (бе1-ес2-ас2), терцног акорда у „трбуху“ (квинтакорд Ге-дура) и ванакордског педалног тона (Це).

Пример 178, *Етида за хармонику бр. 2*, т. 1–9

Трећу етиду одликује лирско-пасторално преназначење етидне моторичности. Једнолична трослојна фактура њеног А дела састоји се од разложених чистих квинти у басу (четвртине), пентатонске арабеске у горњем гласу (осмине) и средњег гласа који највећи део времена лежи на тону „гес“ (половине и четвртине). Битонална хармонска вертикала резултат је поларног напона између интонационих средишта доњег (ин Це) и два горња гласа (ин Гес). Трећу етиду карактерише спој неокласичне музичке синтаксе и импресионистичког „штимунга“. Њен први део чине две четворотактне реченице са, условно речено, каденцирајућим обртима на крају, а фрагментарна структура средњег одсека подсећа на рад са моделом у развојном делу (транспоновано понављање, дељење и кулминационо „распадање“ модела).

Пример 179, *Етида за хармонику бр. 3*, т. 1–6

Наизменично супротстављање токатног и прелудијумског фактурног модела у маниру „музичке антитезе“ (*f-p-f-p-f-p*) карактерише четврту етиду. Интервалски односи унутар одсечне бикордске вертикале састављене од ванакордског педалног тона, дурског квартсекстакорда и квинтног акорда (умањена и чиста квинта) задржани су и у прелудијумским шеснаестинским фигурама, па се динамички и фактурни контрасти заправо испољавају као различита лица истог музичког материјала. Четврта етида нема диференциран средњи део (што је и логично ако се узме у обзир засићеност музичког тока контрастима на микроплану), нити јасно уочљив репризни моменат. У бикордском *marcatissimu* средњег дела долази до супституције дурских квартсекстакорада чистим квинтама, а средњи део четврте етиде доноси и прву појаву отворене хроматике у читавом циклусу.



Пример 180, *Етида за хармонику бр. 4*, т. 1–5

The musical score for Example 180 is written for a harmonica. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The tempo is marked 'Allegro con fuoco'. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) section with a *crescendo* marking. There are also dynamic markings of *f* and *p* with *crescendo* in the later measures. A small box labeled 'SB' is located at the bottom left of the bass staff.

У петој етиди, етидни *perpetuum mobile* уступа место суптилној, на моменте и драмско-патетичној музичкој нарацији. Пета етида се може тумачити као експресионистичка епизода у (пост)романтичарском и неокласичном стилском контексту циклуса. Њене основне карактеристике су нерепризна троделна форма, пригушен метар, ритмичка и фактурна разуђеност, динамичка и артикулациона нијансирања. Први одсек доноси експресивну, типично инструменталну речитативност са врло мало фактурних допуна (педалне квинте и дурски акорди се издвајају због мотивских реминисценција на претходне етиде). *Quasi improvisando* пасажне арабеске од тонова умањене лествице обликују средњи део, док фактура мелодија-пратња у оквиру које је мелодија поверена доњем, а пратња горњем гласу, карактерише завршни одсек.

Пример 181, *Етида за хармонику бр. 5*, т. 1–8

The musical score for Example 181 is written for a harmonica. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The tempo is marked 'Lento con gran' espressione'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a forte (*f*) section with a *crescendo* marking. There are also markings for *tr* (trills) and *rubato*. A small box labeled 'BB' with '8<sup>th</sup>' is located at the bottom left of the bass staff.

Традиционалном моделу инструктивног комада најближа је шеста етида, чија шеснаестинска моторичност као да долази из света Чернијеве (Czerny) или Крамерове (Cramer) клавирске етиде. Чак су и неокласични елементи у шестој етиди само дискретно назначени. Технички изазовне фигуре и пасажни засновани су на хроматској и осмотонској лествици. Два почетна четворотакта довитљиво преиспитују класичну теорију музичких облика. Транспозиција првог четворотакта за малу секунду навише резултира појавом две идентичне реченице које према традиционалној теорији облика не дају формалну целину вишег реда. Међутим, како прва реченица започиње акордом Бе-дура и завршава разложеним квинтакордом А-дура, транспонованье резултира хармонским заокружењем почетног Бе-дура након тоналног скока из А-дура у Ха-дур на почетку друге реченице, чиме се стичу неопходни услови за обједињавање реченица у форму периода. Реминисцентан материјал из Б одсека прве и треће етиде се у средњем делу шесте налази у функцији мотивско-тематског повезивања етида/ставова циклуса.

Пример 182, *Етида за хармонику бр. 6*, т. 1–8

Као што је већ речено, стилизација плесног ритма гавоте представља главну особеност седме етиде. Дијатонска лествична структура горњег гласа нарушена је местимичним интерполацијама лидијског тетра хорда и скордатурним помацама скретничне фигуре на бази велике секунде. Уместо контрастног средњег одсека наступа развој постојећих (узлазни пасажни засновани на секвентним помацама скретничне фигуре) и додатих елемената као што је квартни акорд – носилац асоцијативног односа између средњег дела седме и средњег дела друге етиде. Крај седме етиде још једном доноси токато третирану бикордску вертикалу, овог пута састављену од педалног тона Дес, секстакорда Де-дура и квинтакорда Дес-дура.

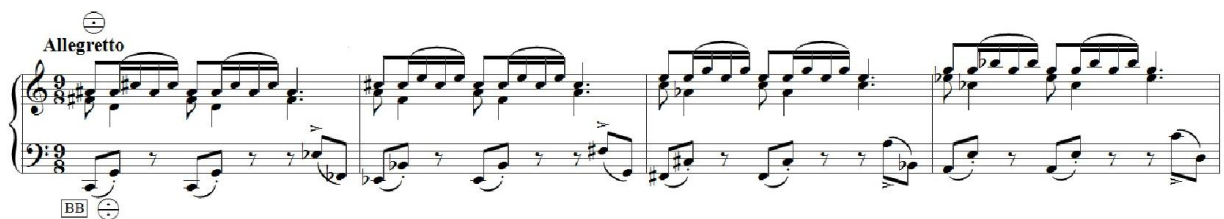
Пример 183, *Етида за хармонику бр. 7*, т. 1–8

Осма етида представља лирско-контемплативно средиште циклуса. За разлику од формално разбашурене пете етиде, осма доноси сведен, флуидан и ритмички једнообразан музички ток обележен динамичким и фактурним крешендом и неусиљеним повратком у стање музичког тиховања. Попуњавање интонационе сфере око иницијалног тона „ха“ развија се у след кратких мелодијских фраза (од три до осам тонова) раздвојених осминским паузама, заснованих на умањеном тетра хорду и осмотонској лествици. Градација усмерена према кулминационој тачки постигнута је полифонизацијом слога, односно комплементарним уодношавањем три гласа сличног мелодијског профила. Фактурно осипање у завршном одсеку ове еволутивне форме најављено је секундно силазном секвенцом чији се модел заснива на обртајном контрапункту.

Пример 184, *Етида за хармонику бр. 8*, т. 1–6

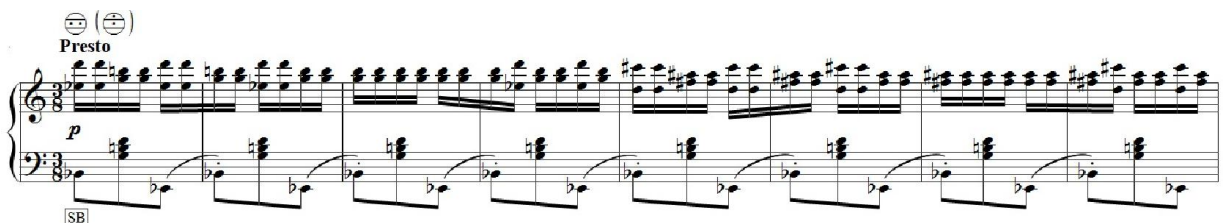
Свитну физиономију циклуса дефинише жига на месту девете етиде. Стилске ознаке овог плесног карактера су такт 9/8 и карактеристична ритмичка фигура. У првом делу етиде Бручи поново посеже за обликотворним секвентним померањем једнотактног модела по тоновима умањеног, односно полуумањеног септакорда. Хармонска структура модела заснована је на поларном односу између хоризонталних слојева<sup>193</sup> – односу чије се присуство у првој, трећој, четвртој и деветој етиди препознаје као елемент „дубинског“ повезивања циклуса. У формалној контекстуализацији транспонованог модела учествују адирани тротакти чија се каденцирајућа снага међусобно разликује, што А одсек девете етиде чини периодом. Музички ток средњег дела извлачи контрастни потенцијал из сагласја успињућих дурских трихорда и силазне скретничне фигурације у великим терцама, пре него што се препусти полиритмичним раслојавањима умањене лествице.

Пример 185, *Етида за хармонику бр. 9*, т. 1–4



Последња етида убедљиво закључује циклус, својим фуриозним, токатним *presto*. Главна особеност десете етиде јесте полиметрично суперпонирање шеснаестинских група у горњем и хармонско-ритмичког остината који „закуцава“ пулс троосминског такта у доњем гласу. На почетку токатну фактуру конституишу само интервали велике септимае и велике терце, да би им се касније придружили интервали велике секунде, прекомерне кварте и секундно-квартни акорд. Средњи део уводи суспрегнуту мелодију уског амбитуса (распон мелодије је велика терца) на позадини пасторално-рустичних квинти у басу. У репризи се одмеђују тактови 4/8 и 3/8, што не ремети шеснаестинску репетитивну фигуру. Након лавирања између троделног осминског пулса и шеснаестинских репетиција, доњи глас се опредељује за токатну распојасаност и последњу пут реafirмише карактеристичну бикордску вертикалу.

Пример 186, *Етида за хармонику бр. 10*, т. 1–8



<sup>193</sup> Лествични фонд Фис-молдура у горњем гласу супротстављен је разложеној чистој квинти од тона Це у доњем гласу.

#### 2.8.4 СИНФОНИЈЕТА ЗА ОРКЕСТАР ХАРМОНИКА

*Синфонијета* за оркестар хармоника и *Кончертино* за симфонијски оркестар две су верзије истог дела – јединог са подручја музике за хармонику које пружа увид у Бручијев начин реализације сонатно-симфонијске драматургије модерничким средствима. Будући да година настанка *Синфонијете* није уписана у литографисану партитуру, нити је наведена у пописима Бручијевог стваралаштва, тешко је утврдити да ли је ово дело у оригиналу компоновано за оркестар хармоника или за симфонијски оркестар.<sup>194</sup> Бројне разлике у детаљима и нијансама не могу утицати на онтолошки статус другог и трећег става *Синфонијете*, који су готово идентични са другим и трећим ставом *Кончертина*. У оквиру формалне расподеле виђене у другом ставу *Кончертина*, *Largo, con gran' espressione* из *Синфонијете* доноси слободну полифону ситуацију са остинатним свеинтервалским дванаесттонским низом, затим паралелне дурске квинтакораде у функцији мелодијске хармоније, вертикалну суперпозицију дурских квинтакорада и ванакордских чистих квинти, при крају тремолирајућу, приближно статичну текстуру. Спољашњи одсеци трећег става *Синфонијете* (*Allegro*) ослањају се на исту токатно-етидну фактуру као и аналогне макроформалне целине трећег става Бручијевог концертантног дела за симфонијски оркестар. Контрастни средњи одсек *Allegro* из *Синфонијете* конципиран је као слободни полифони став на бази карактерно сличог – скерцозног – материјала као и фуга из средњег дела трећег става *Кончертина*. Оба става садрже интерполације материјалом из другог става, у *Кончертину* маркиране променом темпа (*Largo, con gran' espressione*), а у *Синфонијети* само карактерном ознаком *Pesante* (т. 50). Сличност између првих ставова *Синфонијете* и *Кончертина* нешто је мањег степена, због чега постоји потреба да се *Allegro molto* из *Синфонијете* детаљније аналитички размотри.

У првом ставу *Синфонијете* долази до редукције тематских процеса попут оне у првом ставу *Кончертина*, с тим што је тежиште форме у већој мери премештено на релативно заокружене, текстурно обликоване одсеке. Област прве теме (т. 1–52) омеђена је постепеним формирањем и трајањем трослојног фактурног обрасца. Остинатни бас квартно-квинтне интервалске структуре понавља изоритмични тротактни модел (јединица трајања је половина са тачком), а хармонско-ритмички остинато у средњем регистру репетира мотив од четири осмине раздвојене четвртинским паузама. На описаној фактурној позадини појављује се, у првим хармоникама, *espressivo* тема којом доминира узлазни покрет велике септимае. Мелодијска линија теме убрзо се мултипликује по вертикали (т. 21–25) обухватајући два паралелна тока великих терци удаљених за велику септиму. Флоридни мелодијски континуум накратко је прекинут (т. 26–29) у тренутку када прве хармонике преузимају фигуру пратње у метричком контраставу, али се убрзо (т. 30) поново успоставља достижући интонативни врхунац истовремено кад и *sempre piano* динамичку антикулминацију.

<sup>194</sup> *Мала југословенска свита* и *Скерцо* показују да пут из једног у други звучни медиј није био једносмеран. Већа је вероватноћа да су дела за хармонику оркестрирана, проширена и разрађена, јер су верзије за симфонијски оркестар екстензивније и сложеније на плану музичког језика.

Пример 187, *Синфонијета* за оркестар хармоника, прва тема, т. 11–25

Фузионо „претапање“ одсека започиње променом функције досегнутог интонативног врхунца. Дуго трајање највишег тона претвара га у први слој сукцесивно попуњеног хроматског тотала на чијој позадини наступа *cantus firmus* тема у басу, изграђена од тонова умањеног тетрахорда. Развојна градација музичког тока остварена је ритмичком диминуцијом материјала *cantus firmus* теме.

Пример 188, *Синфонијета* за оркестар хармоника, друга тема, т. 59–69

Крешендо у кластерској плохи подржава прелазак са целих нота на половине, половинске триоле, четвртине и четвртинске триоле. Достицање осминске поделе означава почетак другог развојног одсека, у којем репетитивна фигура доноси репетицију квинтног акорда на бази већ виђеног мотива од четири осмине. У метричком контрапункту наступа слична ритмичка фигура у горњем регистру, састављена од дурских трозвука удаљених за малу секунду у оба смера од Ге (Ге-дур, Ас-дур и Фис-дур). Ширење амбитуса горњег фактурног слоја доприноси новој градацији пресеченој силазним пасажом у паралелним секундама, поново основаним на осмотонској лествици. Репризирање материјала из области прве теме (т. 133) сведено је на повратак трослојне фактуре, која садржи

Бручијеву типичну ритмичку фигуру (четири осмине, три су исте, а четврта је различите тонске висине), секундно-терцну акордску плоху у „трбуху“ и кратку мелодијску реминисценцију на тему, остварене кроз три узастопна септимна скока навише.

### 2.8.5 IMAGINATIONS II

У поређењу са делом истог наслова за камерни ансамбл, *Имагинације II* (1975) за оркестар хармоника нису „аналитички“ усмерене према композиционо-техничким поступцима друге половине 20. века, већ остварују формално уравнотежену и „синтетичку“ артикулацију елемената умереног/радикалног модернизма. Првобитна верзија композиције садржи три става, док звучни запис начињен за потребе Радио-телевизије Војводине из 1978. потврђује да је Бручи дописао и четврти став.<sup>195</sup> *Имагинације II* сведоче да је Бручи хармонику третирао као звучни медиј подобан за најшири спектар музичког изражавања, као и да појам *имагинације* није везивао за жанровске или композиционо-техничке премисе. У Бручијевом опусу *имагинација* стоји као лапидарно, дефолкlorизовано „музичко маштање“ (лишено програмских конотација), насупротив код њега латентно обавезујућим сонатно-симфонијским концепцијама. Макроформална структура *Имагинација II* не доноси нова решења, већ се задовољава традиционалном схемом брзи-лагани-брзи став. Микроформалне ситуације реализоване су у опсегу од алеаторике, преко сучељавања метричког и аметричког фактурног слоја, кластерске плохе и остината, до бикордске хармоније добијене медијантним и тритонусним суперпозицијама дурских и молских квинтакорада, дијатонске акордике и мотивско-тематског рада.

Прву имагинацију карактеришу два текстурна слоја, од којих први – вибрантна плоха обликована статистичком расподелом низова у дивизираним првим хармоникама – има улогу фактурне константе. Слободна репетиција три низа неједнаког броја тонова доприноси унутрашњој покретљивости плохе, будући да вертикални пресеци метрички нерегулисаних хоризонталних сусрета дају различите звучне резултате. Низови имају сличне линеарне физиономије: сваки се првенствено састоји од малих секунди, при чему *ad hoc* уведени интервали велике секунде/мале терце не ремете утисак поступног кретања, али предупређују потенцијалну једноличност фигуриране хроматске скале. Метрички организован текстурни слој писан је у темпу *Andante* и такту 4/4. Формирају га одсечни удари бикордске вертикале састављене од квинтног акорда и дурског квинтакорда, а потом и трооктавни мелодијски унисоно испрећан паузама. С почетка колебљива мелодија претвара се у одлучну корачницу састављену од септима и прекомерних кварта (уз местимичну појаву других интервала), да би кулминативни моменат, ариткулисан снажним акцентима и предударима, сакупљену енергију (пре)усмерио према фактурном осипању и антикулминативном завршетку.

---

<sup>195</sup> Парититура четвороставачне верзије није пронађена, те је разматрана само првобитна верзија.

Пример 189, *Имагинације II*, почетак првог става

Развојна форма друге имагинације сједињује дивергентне елементе музичке грађе, евоцирајући традиционалну драматургију разрешених тематских конфликта. С почетка се динамички суптилно дисонантно звучно поље од три издржана тона смењује са мелодијским фрагментима који асоцирају на позноромантичарске музичко-реторичке фигуре (фигура „уздаха“, т. 1–19). Развојни ток спаја и прожима ове с почетка супротстављене музичке ентитете, па тако вертикално „збрајање“ статичних линија иницираних дискретним мелодијским покретима обликује дисонантну плоху мотивско-тематске физиономије (т. 20–25). У другом одсеку (т. 26–34), фрагментарне мотивске ћелије претворене су у кратке *espressivo* мелодије и „обложене“ прозачним плохама од медијантно суперпонираних квинтакорада (молског и дурског). Пролонгација осмина из *espressivo* мелодије служи динамизацији музичког тока заједно са трансформацијом суптилних звучних поља у јак дисонантни „шум“ (т. 35–44). Кулминативни моменат става доносе вертикална скандирања кластерских сазвучја (т. 45–50), након чега се напетост разрешава синхроним наступом музичко-реторичке фигуре и дисонантне плохе у оквиру трослојне фактуре коју употпуњује остинатна фигура четвртина у басу (т. 46–71) – „везивно ткиво“ за два сукобљена слоја музичке грађе.

Пример 190, *Имагинације II*, други став, т. 1–9

Токатни карактер и контрастна троделна форма са елементима репризности (А-Б-А1) главна су обележја треће имагинације (*Allegro*). Првим А одсеком (т. 1–41) доминирају шеснаестинске репетиције дисонантног вертикалног склопа променљиве густине (у дивизираним првим и другим хармоникама) над остинатном фигуром (у електричној и бас хармоници). Остинатна фигура опстаје и као фактурна допуна сукцесивно попуњеном дванаесттонаском кластеру, утихнувши тек са појавом *legatissimo* шеснаестина у електричној хармоници (т. 16). Фактурна слика се потом диференцира на линеарна сучељавања различитих ритмичких вредности (шеснаестине у ел. хармоници, осмине у дивизираним другим, четвртине у бас хармоникама) и кластерско звучно поље у високом регистру. Кулминацију, попут оне у првом ставу, доноси корачница заснована на три узлазне квинтне транспозиције интервала прекомерне кварте (т. 30). Блага промена темпа из *Allegro* у *Allegro moderato* не рефлектује дубину контрастног заокрета у средњем Б одсеку (т. 42–66), будући да след дурских квинтакорада у антифоном смењивању са тромим мелодијским покретима стилски убедљиво презначава музички ток. Сукцесивно попуњена кластерска плоха обележава репризни повратак токатном карактеру (А1, т. 67–102), афирмишући познату ћелију „бе-а-це-ха“ кроз реперкусију гласова по тоновима прекомерног тетра хорда. Вишеструко понављање ове ситуације води према финалним *marcatissimo* репетицијама бикордске вертикале сачињене од дурских трозвука у медијантном односу (т. 91), пласиране над осцилаторном умањеном квинтом у деоници бас хармонике.

Пример 191, *Имагинације II*, трећи став, т. 1–6

*Allegro*

The musical score consists of four staves:

- Accord. I:** Treble clef, 4/4 time. Starts with rests, then enters with a cluster of notes in measure 5, marked *ff*.
- Accord. II:** Treble clef, 4/4 time. Enters in measure 1 with a cluster of notes, marked *ff*.
- El. accord.:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line starting in measure 1 with a half note B-flat, marked *f*.
- Bas accord.:** Bass clef, 4/4 time. Features a melodic line starting in measure 1 with a half note B-flat, marked *f*.



## 2.9 ПАРАМЕТРИ МУЗИЧКОГ ИЗРАЗА/КОНСТРУКЦИЈЕ

Попут стилског писма других композитора, Бручијево се развијало у међуодносу између константних и променљивих композиционо-техничких принципа. Мутабилне, али у апстрактном смислу инваријантне Бручијеве стваралачке константе укључују осамостаљену или наглашено експонирану мелодију, осамостаљен или наглашено експониран ритам, полифон тонски слог, понављање као принцип обликовања микро и макроформалних целина,<sup>196</sup> традиционалне форме и жанрове, фолклорну музичку грађу.<sup>197</sup> Категорија променљивих елемената музичког језика обухвата елементе новог звука уведених у палету Бручијевих изражајних/конструкционих средстава, при чему појам новог звука заступа сва стања материјала која су имала модернистичку и авангардну „ауру“ у односу на норме националног класицизма (каснаромантичарска изражајна средстава и неокласичне форме).<sup>198</sup> Реч је, дакле, о атоналном/антитоналном хармонском језику, структуралном музичком мишљењу отеловљеном у елементима додекафоније и серијализма,<sup>199</sup> кластерској сонористици, контролисаној алеаторици и микрополифонији,

<sup>196</sup> Понављање представља један од универзалних композиционо-техничких принципа и основно својство музике од кад она постоји као људска пракса. У било ком другом периоду музичке историје било би излишно наводити понављање као стваралачку константу, али је за очекивање да заокруженост, репризност и симетрија на нивоу микро и макроформалних целина дође под вердикт историјског „канона забране“ у стваралаштву које усваја новозвуковни материјал и радикално модернистичку детерминанту. У Бручијевој параболничној стваралачкој путањи понављање се среће и тамо где је у односу на стање материјала очекивано – као дословна или минимално измењена реприза у троделним формама, као излагање тема у облицима ронда, као мотивско и тематско обједињавање музичког тока, у полифоним имитационим одсесима и секвенцирањима – али и у делима чија грађа то понављење „одбија“ ако се у обзир узму парадигме њене артикулације у европском контексту – као сукцесивно или „одложено“ понављање текстурих блокова, микрополифоних и алеаторичких ситуација које стоје у функцији репризе карактера или композиционо-техничког поступка у атематским новозвуковним формама.

<sup>197</sup> Питање музичког фолкора у Бручијевом стваралаштву не тиче се само описа композиторовог индивидуализованог приступа третману фолклорног и имагинарно-фолкорног материјала, већ првенствено значења његовог перманентног присуства у Бручијевом опусу. Током касних 40-их и раних 50-их година, обраћање фолклору може се објаснити естетичко-идеолошким премисама националног класицизма/социјалистичког реализма. Међутим, иако фолклор није могао бити средство „искорачења у ново“, у 60-им и 70-им годинама Бручи га је ипак интегрисао у радикално модернистичку палету својих изражајних средстава усвојених током овог времена. Као један од разлога за опстанак фолклора током Бручијевог заокрета ка новом звуку (одређен број композиција са почетка 70-их реализован је без икаквих или значајнијих позивања на фолклорни музички материјал) Весна Рожић наводи „страх од губљења властитости“, додајући да је питање Бручијеве истрајности у опредељењу према фолклору једно од најкључнијих које његов опус поставља. У погледу третмана фолклора, Бручи готово да исцрпљује све парадигматске примере посезања за фолклорном грађом у српском и европском контексту, који се крећу од цитата (позајмица), стилизација (парафраза) до евокација (симулација).

<sup>198</sup> Бручијев синтетички „вјерују“ манифестовао се, између осталог, и тако што није одбацивао композиционо-техничка средства која би једном усвојио. Премда нису заступљена у свим делима након што су први пут примењена, опера *Гилгамеш* сведочи да се ниједног Бручи није одрекао као неупотребљивог.

<sup>199</sup> Додекафонску технику као начин организације параметра тонске висине, односно интегрални серијализам као систем организације свих музичких параметара Бручи не користи као такве. Стога је боље говорити о елементима структуралног музичког мишљења у које се убрајају употреба дванаесттонског низа као теме, слободно третирано серијално мишљење и сукцесивно попуњене плохе и текстуре. Дванаесттонски низ у Бручијевој музици није дериватно упориште музичког тока дела, као у музици Друге бечке школе, али јесте хијарархијски позициониран као јединица музичког тока *изразитија* од своје околине. Парадигматска функција дванаесттонског низа код Бручија јесте тема фуге на месту развојног дела сонатног облика

те конкретној и електроакустичкој музици.<sup>200</sup> Темелнији увид захтева анализу појединих параметара музичког израза/конструкције и обједињен поглед на „ритам“ промена у стилско-техничкој равни Бручијевог музичког језика.

### 2.9.1 ФОРМЕ И ЖАНРОВИ

Заснивање формалних пропорција на структурној међузависности делова и целине у Бручијевој музици резултира уравнотеженим, логичним и прегледним односом микроформалног и макроформалног плана. Технике имитационе полифоније, варијације, мотивско-тематског рада, хармонско-ритмичког остината, дванаесттонског низа, кластерске сонористике, микрополифоније, контролисане алеаторике и импровизације у стваралачкој пракси југословенског композитора конституишу формалне обрасце фуге, пасакаље, теме с варијацијама, сонатног облика, ронда, дводелне, троделне, строфичне и прокомпоноване песме у оквиру традиционалних жанрова опере, балета, кантате, соло песме, симфоније, свите, концерта, гудачког квартета, инструменталног диптиха. Симфонијску, концертантну и свитну организацију музичког тока конкретизују драматуршке концепције као што су *песма и игра*, ритам – боја, плоха – линија, контрастни напон форме, „музика синтезе“, руковедање, симетрија, понављање/репризна, тонско сликање, мотивско/ћелијско повезивање и лајтмотив. У Бручијевом радикално модернистичком периоду традиционалне форме и жанрови сведени су на апстрактне оквири, осавремењени (метаморфозе – варијације) или замењени индивидуалним формама затвореног типа и *ad hoc* жанровским категоријама (имагинације). Готово свака Бручијева форма представља „бојно поље“ између атракционих и репулзивних сила хетерогеног музичког материјала. Управо стога велику већину Бручијевих форми карактерише понављање музичког материјала, било да је у питању дословна/минимално измењена реприза, реприза карактера и композиционо-техничких поступака, експонирање тема у

---

(*Симфонија леста*). Слободно третирано серијално мишљење среће се местимично, у функцији градивне потке за поједине одсеке унутар већих формалних целина. Серијално мишљење као рационална контрола интервалског садржаја целокупног музичког тока дела, или његовог већег дела, заступљено је само у *Метаморфозама В-А-С-Н* и у трећем ставу *Петог гудачког квартета*, и то у виду рада са ћелијом „бе-а-це-ха“. Сукцесивно попуњене плохе и текстуре појављују се у облику графичко-дијагоналног записа. Реч је о врсти структуралног мишљења које је примењено на конструкцију микрополифоних и алеаторичких текстура. Деонице у правилном сукцесивном следу доносе један мелодијско-ритмички у дословном или транспонованом понављању, или групу понова задату извођачу, тако да се добијена партитурна слика јавља као дијагонално „попуњавање“ слога.

<sup>200</sup> Истраживачка радозналост довела је Бручија у предворје нових звучних медија – до конкретне и електроакустичке музике. Магнетофонска трака у програмској камерној композицији *Птице* доноси прелазак са имагинарно-симболичког птичијег пева у деоницама традиционалних инструмената на аутентичан звук забележен у природи. У опери *Оковани Прометеј* Бручи користи магнетофонску траку како би звуком појачао сценске ефекте топота коња, олује и хаотичне буке. За употребу синтисајзера у опери *Гилгамеш* речено је да се „јавља као (неопходно?) средство које ће на најприкладнији начин музиком дочарати данашње, сасвим извесно и будуће, космичко значење мита о Гилгамешу. У том смислу“, истиче Ђаковић, „третман електронског звука креће се од сасвим дискретних валера у садејству са традиционалним инструментима, до самосталног звучања које често подсећа на већ познате звучне кулисе из научно-фантастичних филмова“. (Ђаковић, 1992: 57)

облицима ронда, кохезиона протежност мотива, мелодијско-ритмичке формуле или ћелије типа „бе-а-це-ха“, транспозиција већих одсека у циљу раста звучности, полифона ситуација при имитационим поступцима и секвенцирањима или микрополифона и алеаторичка артикулација текстурних блокова (Рожић, 2000: 107/108).

Традиционални жанрови и формални модели изразито доминирају композиторским раним стваралаштвом. Сонатни облик, троделна песма и рондо заступљенији су у предратним и студентским композицијама (*Клавирска свита/Мала југословенска свита, Симфонијета, Прва симфонија, Концерт за тромбон*) од прелазног облика између дводелне и троделне песме, теме с варијацијама и фуге. Закључно са *Симфонијом лестом* Бручијева архитектоника стреми органичности и симетрији, сједињујући драматуршка усмерења фолклорног архетипа *песме и игре* и симфонијског идеала који захтева да се у једном делу рекреира целокупан музички универзум. Традиционална форма у раним симфонијским и концертантним делима настоји – не увек успешно – да савлада естетску хетерогеност музичке грађе отеловљену у снажним контрастима између ставова и унутар њих. Органско јединство супротности Бручијева сонатна форма постиже економијом тематског материјала и усмереношћу музичког тока према кулминативним тачкама/платоима. Посебну пажњу Бручи је поклањао кохезији музичког тока, примењујући мотивско повезивање ставова, циклични принцип и контрастну градацију темпа (*Етуде за хармонику*) у циљу обједињавања карактерно различитих ставова симфонијског и свитног циклуса (*Симфонијета, Прва симфонија, Концерт за тромбон и оркестар, Симфонија леста*). Упоредо са развојем хармонског језика који је Бручијевој музици ускраћивао примереност дефиницији сонатно-симфонијске музике као израза драмског напона између тоничног и доминантног поља, структурно повезивање циклуса постаје централни кохезиони механизам. Инвентивно одступање од устаљених обликотворних принципа у раном стваралаштву доноси рапсодично-еволутивна форма финалног става *Првог гудачког квартета*.

Почетком 70-их настају дела у којима архитектонска форма губи упориште у мотивско-тематском раду, док све заступљенија постаје затворена (*Птице*) или отворена (*Дувачки квинтет*) еволутивна форма. *Имагинације за камерни ансамбл* садрже индивидуализована формална решења ставова у оквиру свитног принципа контраста (само шеста имагинација доноси прожимање традиционалног формалног модела и новозвуковне грађе). Традиционалне концепције сонатног облика и ронда у *Концерту за фагот и оркестар* проблематизују хијарархију између тематског и нетематског материјала у мањој мери од ставова *Концерта за кларинет и гудачки оркестар* у којима Бручи поменуте форме третира као „унапред мишљен облик, тј. празан оквир који треба испунити садржајем“ (Рожић, 2000: 103). Противстављање тематских комплекса детематизованих неутралношћу интервалског садржаја не резултира органским развојем облика, већ интеграцијом делова у целину на бази контрастног напона форме. Симфонијска драматургија *Треће симфоније* селективно укључује новозвуковне елементе попут

кластерских текстура, полихромне мелодије и ритмизованих алеаторичких блокова у осавремењене драмске, лирске и скерцозне комплексе ситуиране у ставовима чија су формална решења апстрахована из сонатног облика и троделне песме, или заснована на индивидуалној форми затвореног типа. Танка нит симфонизма у *Концертину за оркестар* налази карактерно дивергентне суме фрагмената на местима „згрушавања“ токатног, скерцозног и кантабилног материјала у тематска чворишта појединих ставова, док начела свитног контраста и концертантности обједињују еволутивне форме првог и другог става са репризним трећим. У делима као што су *Метаморфозаме Бе-А-Це-Ха*, *Варијације на мађарску тему*, *Пети гудачки квартет* и *Плесне метаморфозе* контрастна импостација хетерогеног материјала подређена је структурном „расцветавању“ форме из елементарних мелодијско-ритмичких флоскула или ћелије „бе-а-це-ха“.

Формална решења Бручијевих вокално-инструменталних дела узимају у обзир версификациону и семантичку структуру поетског текста. Ране соло песме писане су у строфичној (*Дођи са мном просниват*, *Вре так си ми тужна*), репризно троделној (*Вечерња песма*) и прокомпонованој форми (*Ноћас*). Кондензоване форме песама у циклусу вокално-лирских минијатура *Valami* обухватају распон од монолитне језгровитости (*Kép*) до унутрашње контрастне диференцираности (*Asszony a fák alatt*). Насловна песма циклуса – *Valami* – обједињује архитектонски и еволутивни принцип форме, будући да започиње као варирано строфична, а завршава се као прокомпонована. Формална структура песама Бручијевог циклуса *Видик иза склопљених очију* одређена је семантичким заокружењима унутар еволутивног музичког тока. Поред прокомпоноване форме, јавља се и особени тип дводелности у оквиру које се почетна једнообразност музичког тока напушта након „тачке прелома“. Кантате ораторијумског типа обликоване су као симфонизирани циклуси од два, три или више екстензивних ставова мозаичне структуре, повезани мотивско-тематским нитима (*Човек је видик без краја*, *Salut au monde*, *Војводина*), или као нумеричке концепције са речитативима, аријама, хоровима и инструменталним ставовима (*Сунчани мостови*, *Сви смо ми једна партија*). Камерни тип кантате (*Србија*, *Очи Сутјеске*, *Камена поема за град*) одликује интегрална вишеделна форма заснована на контрасту и репризном понављању музике и текста.

Формална структура Бручијевих опера и балета ослања се на нумере, сцене, призоре и слике укључене у линеарну музичко-сценску нарацију. Балети *Демон злата*, *Кирка* и *Ноћ на прузи* писани су једном чину, *Катарина Измаилова* у три (оригинална верзија), односно два чина (финална верзија). *Оковани Прометеј* је музичко-сценска фантазија у четири сцене са прологом и епилогом, *Гилгамеш* велика традиционална опера у три чина. Осетније жанровско децентрирање доноси камерна опера *Оковани Прометеј*, у којој су елементи оперске драматургије стављени у функцију принављања древног облика комада с певањем – античке трагедије. Развијени хорски стил укључен је у балет *Катарина Измаилова* и обе опере, али само у *Гилгамешу* до степена у којем долази до жанровског прожимања између опере и ораторијума. Музичко-сценским стваралаштвом

Рудолфа Бручија доминира еволутивни музички ток који прати наративни план и афективне димензије драмске радње, док се елементи архитектонске репризне форме јављају ретко, првенствено у виду рекурентних хорских одломака у првом чину опере *Гилгамеш*. Међусобним разликама између Бручијевих музичкосценских дела супротстављена је тенденција грађења већих целина од сведених јединица музичке грађе (мелодијско-ритмичких ћелија, интервалско-звучних комплекса или карактеристичних лествичних низова) кроз варијационо „расцветавање“ мотивско-тематских „клица“ или текстурну артикулацију блокова. У трајна формално-драматуршка опредељења Рудолфа Бручија убраја се и техника лајт-мотива. Док је у опери *Оковани Прометеј* мотив ватре усамљен и драматуршки истакнут, партитуре балета *Демон злата* и опере *Гилгамеш* доносе прегршт лајт-мотива, не и довољно да се би се приближиле концепцији Вагнерове музичке драме.

### 2.9.2 МЕЛОДИЈА

„Изразита наклоњеност мелодији тј. линији и линијском обликовању гласног материјала“ указује се као „примарна одредница“ и „становита константа“ Бручијеве музике, наводи Весна Рожић (2000: 108). Типски спектар Бручијевих мелодија обухвата распон од лапидарних фигура до мелодија „дугог даха“, од дијатонске кантилене до експресионистички изломљених линија, од слободно грађених солистичких каденци до тонских серија. Структура композиторових мелодија заснива се на западноевропским, фолклорним и оријенталним лествицама (осмотонској, целостепеној, пентатонској, староцрквеним модусима, дијатонској дурској и молској, хроматској као основи додекатонске дијатонике, „исхафан“, хебрејској, седамнаесттонској); разложеним акордима (дурском и молском квинтакорду, малом дурском, умањеном и полуумањеном септакорду, квартним и квинтним акордима, акордима по интервалском моделу); дванаесттонском низу (потпуном, непотпуном, свеинтервалском); арабески; скретничној *sospirando* фигури; ћелији „бе-а-це-ха“; *ad hoc* мотивима; карактеристичним интервалима (септима и прекомерна кварта). У Бручијеве карактеристичне манире убрајају се сегментирање екстензивне мелодије уметањем пауза у трајању основних ритмичких вредности, осцилаторно проширивање интонационе сфере око иницијалног тона и импровизациони мелодијски гест. Поред фолклорног призвука, дванаесттонског низа и импровизационе слободе, главну детерминанту Бручијевог мелодијског мишљења представља (пост)романтичарска експресиивност. Експресивна мелодија може бити кантабилна или напета, тонална или атонална, више или мање ритмички разуђена, јачег или слабијег пулса. Драматуршки важну улогу у Бручијевом музичком универзуму имају токатна хоризонтала, концертантна моторичност и скерцозне мелодије у којима се прожимају експресионистички гест и неокласична структура.

Већи део Бручијевог стваралаштва прожима дуализам (*међимурске*) *песме* и (*македонске*) *игре* на мелодијском, ритмичком и формалном плану. Песмолику мелодију у

раној инструменталној музици (*Свита* за клавир, *Мала југословенска свита*) одликују спор темпо, разуђен ритам, дијатоника дура и „дурских“ модуса, иницијални покрет већег интервала, док се вокалне линије (*Дођи са мном просниват* и *Вре так си ми тужна*) ослањају на лиризам „шлагерске“ и (рано)романтичарске „лепе“ мелодије. Стилизоване игре карактеришу брз темпо, прегнантан ритам, мешовити тактови, поступно кретање по тоновима осмотонске или целостепене лествице, фрагментарност и репетитивност. Кантабилна мелодија у зрелијим фолклористичким делима, попут *Другог концерта за тромбон* и *Међимурске за кларинет/виолину и клавир*, заснива се на анхемитонској пентатоници. Парадигматичан је *Други концерт за тромбон* у којем први став тематски артикулише целостепену, други пентатонску, а трећи осмотонску лествицу. Донекле сличан поступак среће се и у десетоставачном свитном циклусу *Етида* за хармонику.

Вокална мелодија у кантатама из 60-их узима обличја експресивног речитативног ариоза, химничне декламације (*Човек је видик без краја, Војводина*), ехо-дијалога између хора и солисте (*Очи Сутјске*), хорске арабеске (*Србија*), *sospirando* вокализе (*Србија, Човек је видик без краја, Војводина*). У кантатама *Човек је видик без краја* и *Војводина* поједини хорски одломци изграђени су на дванаесттонским мелодијама, док се мелодијски садржај у кантатама *Војводина* и *Сви смо ми једна партија* ослања и на војвођански мелос и партизански „фолклор“. Од *Првог гудачког квартета* до *Синфоније лесте* мелодијски садржај Бручијеве инструменталне музике постепено се диференцира на фолклорну мелодију, дванаесттонски низ и солистичку каденцу импровизационог карактера. Фолклорна мелодија задржава структурно упориште у фолклорним лествицама, али губи призив народног напева. Слободна и додекафонским нормама неоптерећена артикулација дванаесттонског низа препуштена је „инвенцији и потребама унапред осмишљене драматуршке линије“ (Ђаковић, 1992:21).

Став *Ноктурно* симфонијске свите *Маскал* први пут доноси полихромну дистрибуцију мелодије – мигрирање делова интегралне мелодијске нарације из једне у другу оркестарску боју. У другом ставу *Синфоније лесте* полихромна дистрибуција мелодије одвија се бешавним разлагањем дуж линија тембралног спектра, док су у другом ставу *Треће симфоније* мелодијски фрагменти раздвајани цезурама. На почетку другог чина балета *Катарина Измаилова (Велика љубавна сцена Катарине и Сергеја)* инструментални ариозо прелази из једне у другу инструменталну боју попримајући техничка обележја појединих оркестарских група, због чега је кантабилнији у фаготу и виолончелу, а каприциознији у флаутама и кларинету.

Ако се изузму скерцозне интерполације које и надаље задржавају тематске профиле, појам теме у традиционалном значењу применљив је на Бручијеву музику закључно са *Синфонијом лестом*. Весна Рожић истиче да је у случају карактеристичних мотива „којима се остварује кохезијско јединство у *Петом гудачком квартету* и *Метаморфозама* можда боље говорити о 'специфичној конструкцијској функцији одређених интервалских садржаја који се као специфична кохезијска константа провлаче

крз цијелу складбу' или о тзв. 'интервалско звучним комплексима' (Рожић, 2000: 144).<sup>201</sup> Између *Синфоније лесте* и *Треће симфоније* долази до интензивније модернизације Бручијевог музичког језика у оквиру које се мелодијска компонента осамостаљује као конструктивни елемент форме, или потискује у други план потенцирањем ритма и текстурне организације материјала. Осамостаљена мелодија у Бручијевом стваралаштву егзистира на позадини додате плохе, без фактурних допуна, или у полифоном сучељењу са другом мелодијом сличног профила. Мелодијски садржај радикално модернистичких дела из осме деценије захвата распон од ритмички разуђених фраза испуњених великим интервалским скоковима, до медитативних линија карактерисаних поступним кретањем и сведеним амбитусом.

У Бручијевој радикалном модернистичкој фази фолклорна мелодија постаје крајње апстрактна, подржана хетерофоним вишегласјем и тембралним асоцијацијама на зурле и тапан (*Трећа симфонија*, *Дувачки квинтет*, *Катарина Измаилова*). Прожимање конструктивистичког и фолклорног принципа Бручи је остварио у *Варијацијама на мађарску тему*, концертантном делу чија је тема фолклорног порекла истовремено и дванаесттонски низ у којем се одређени тонови понављају као „продужена трајања“. Архаизам пентатонске лествице назначен је у деоници гласа песме *Asszony a fák alatt* из циклуса *Valami* у којем вокални стил развија изражајне могућности интонативно нефиксираног говора и умереног речитативног ариоза.

Почетком 80-их Бручијево стилско клатно поново се приближава транспарентним регионално-фолклорним идиомима, а удаљава од апстрактне експресионистичке линије. Други Бручијев вокално-лирски циклус – *Видик иза склопљених очију* – експлицитно афирмише пентатонику у оквиру мелизматичног ариоза, *giusto silabic* декламације и говорног певања. *Alla zingara* за соло виолину доноси обележја имагинарне музике мађарских Цигана као што су цигански мол, предудар, прекомерна секунда и „мађарска“ ритмичка фигура. Мелодијска грађа *Истарске елџије* укључује мотивске и тематске сублимације осмотонске лествице, њене карактеристичне интервале, фригијски трихорд и умањени тетрахорд. Дискретна фолклорна црта у *Чаробној фрули* назначена је осмотонским и целостепеним пасажним каскадама флауте. Целокупан мелодијски квантум опробан у различитим жанровским подручјима, стилским формацијама и стваралачким фазама рекреиран је у опери *Гилгамеш*. Синтетички музички језик Бручијеве велике опере апсорбовао је разнородне мелодијске елементе почев од кантабилног лиризма, маестетичног ораторијумског стила и експресионистичког ариоза у вокалним деоницама, па до импровизационих, дванаесттонских и имагинарно фолклорних линија у оркестарском парту, прилагодивши их оквирном контексту „исхафан“, хебрејске и арапске седамнаесттонске лествице.

---

<sup>201</sup> Појам *интервалско-звучног комплекса*, за који наводи да је „посве прикладан и примјењив на Бручијеве складатељске поступке“, ауторка проналази у дискурсу Марије Бергамо о симфонијама Милана Ристића.

### 2.9.3 РИТАМ И МЕТАР

Испољен на различите начине, ритам доминира целокупним стваралаштвом Рудолфа Бручија. Неразлучиви елемент мотивско-тематских јединица и традиционалних синтаксичких структура постаје осамостаљено материјално подручје у делима која традиционалну синтаксу и мотивско-тематску грађу одбацују. Широки спектар ритмичких идиома у Бручијевом стваралаштву укључује посмртни марш (други став *Концерта за тромбон и оркестар*, други став кантате *Човек је видик без краја*, четврти став *Треће симфоније*), валцер (*Демон злата*), фокстрот (*Дођи са мном просниват, Демон злата*), галоп (*Allegro* одсек у кантати Србија), гавоту (седма етида за хармонику), жигу (девета етида за хармонику), сарабанду (*Sinfonietta* за гудачки оркестар), шпанску плесну ритмику (*Концерт за тромбон и оркестар*), бајалицу (*Гилгамеш*), арапски ритам *Al thaquil al awwal* (*Гилгамеш*). Ритмичка фигура од четири репетирани осмине/шеснаестине, од којих је четврта акцентована и/или интонативно преусмерена у односу на прве три, остварује улогу примарне стилске црте, кохезивног панстилистичког мотива и композиторовог загонетног „музичког потписа“.

У композицијама написаним до прве половине седме деценије (до *Sinfonie leste*) јак ритмички импулс интегрисан је у стилизоване фолклорне игре, скерцозне и гротескне звучне слике, токатну/концертантну моторичност и етидну *perpetuum mobile* хоморитмију, док флуидно метроритмичко ткање и спороходно равномерно пулсирање одликују песмолике и ламентозне музичке слике. У раним оркестарским делима (*Rondo giocoso*, *Симфонијета*, *Прва симфонија*, *Мала југословенска свита*) Бручи показује склоност ка сложеним мешовитим тактовима карактеристичним за македонску плесну ритмику, при чему је ритмичка инерција у композиторовим фолклористичким делима реализована како стабилним, тако и променљивим пулсирањем музичког времена. Поједини ставови свитних циклуса, или одсеци унутар ставова,<sup>202</sup> карактерно су раздвојени управо метричком диференцијацијом ритма.<sup>203</sup> Понављање ритмичког модела без суспензије хармонске прогресије (нпр. „ес-там“ модел) среће се чешће него „опросторена“ хармонско-ритмичка остината (први став *Кончертина*).

Радикална трансформација вертикалних и хоризонталних фактурних слојева у *Концерту за кларинет и гудачки оркестар*, *Кончертину*, *Трећој симфонији*, *Метаморфозама Бе-А-Це-Ха* и другим делима амплификовала је улогу ритма. Ритам остаје стожер (и) неокласичних интерполација у скерцозном садејству са мелодијском компонентом израза. Под вертикалном пројекцијом ритма као централног формативног елемента подразумевају се једнолична понављања дисонантног/кластерског вертикалног склопа (често и хроматског тотала) са постепеним убрзавањем темпа, односно репетитивна размештања вертикалног склопа на различите добе такта у циљу постизања ефекта

<sup>202</sup> Тензија између метричке стабилности и нестабилности играчких карактера у *Свити* за клавир удвојена је у одсецима финалног шестог става.

<sup>203</sup> *Игра* из *Мале југословенске свите* ритмична је попут *Скерцина*, али уз мање метричких осцилација.



ритамског шока. Хоризонталну пројекцију ритма дефинише понављање флоскула са мелодијским садржајем од секундарног значаја, манифестовано у оквиру остинатног експонирања карактеристичних интервала (најчешће септима) или репетитивног/транспозиционог пулсирања лапидарних ћелија уског амбитуса у брзим нотним вредностима. Текстулна пројекција ритма резултат је аморфног ритмичког контрапункта удараљки са неодређеном висином звука или пунктуалистичких звучних поља. Експресионистичку разуђеност ритма неретко прати и суспензија пулса. Дифузан ток композиција из осме и девете деценије одликује слободан такт у којем тактне црте и/или стрелице (карактеристичне за временску нотацију) фигурирају као координатори вертикалних односа. Увођење/опозивање временске нотације указује на сударе метрички организованих и неорганизованих делова музичког тока у камерним, оркестарским и музичко-сценским делима (*Valami*, *Имагинације* за камерни састав, *Дувачки квинтет*, *Чаробна фрула*, *Alla zingara*, *Трећа симфонија* и *Концертино*, *Ноћ на пружи*, *Катарина Измаилова*, *Оковани Прометеј*, *Гилгамеш*).

#### 2.9.4 ХАРМОНИЈА

Центрифугалне силе стилских преображаја удаљавају „дијалекте“ Бручијевог хармонског језика до граница хетерогености какву не познају други параметри музичког израза. Еволуција Бручијевог хармонског мишљења одвијала се на путу од функционализованог акорда до кластерске плохе и назад, прошавши развојне етапе неокласичне додекатонике, а(нти)тоналности, текстулно организоване кластерске вертикале и неоромантичног тоналитета, укључивши различите тоналне, модалне и фолклорне лествичне основе. С обзиром на то да Бручи није стремио аналитичкој диференцијацији, већ синтетичком повезивању разнородних елемената, хармонски/вертикални квантум допушта само условну маркацију на традиционалне и модерне елементе.

У првим предратним композицијама (клавирска *Свита*, ране соло песме *Дођи са мном просниват* и *Вре так си ми тужна*) Бручијево хармонско мишљење ослања се на акордски фонд проширеног тоналитета и слободно третиране ванакордске тонове. Немодулирајући хармонски ток повремено иступа у плагално поље (*Вре так си ми тужна*), док дијатонска и хроматска модулативна кретања пролазе кроз паралелне, доминантне и медијантне тоналитете. Колористички елементи попут педалних квинти, секундно-квартних акорада, модалних веза и микстулног паралелизма окупљени су у хармонско-ритмичка остината или распршени у циљу звучног обогаћења вертикале. У четвртом ставу клавирске *Свите* – најраније датиране композиције Рудолфа Бручија – први пут се појављује осмотонска лествица као структурно упориште хоризонталног и вертикалног музичког слоја.

Слабљење (романтичарске) тензије између консонанце и дисонанце услед (експресионистичке) „еманципације“ и (неокласичног) „пригушења“ дисонанце у Бручијевим фолклористичким делима из студентског периода (*Rondo giocoso*, *Прва*

симфонија и Концерт за тромбон и оркестар) резултирало је пандијатоничким дванаестступањским тоналитетом у којем сваки ступањ хроматске лествице може да заснује лествични акорд терцне структуре. Експанзија хармонско-ритмичких остината и бикордске вертикале постепено је апсорбовала „ослобођену“ дисонанцу. Успоравање хармонског ритма допринело је дезинтеграцији тоналних функција и припремило прелазак на „тоналитетну боју“ чији ће експресивно-колористички потенцијал врхунити у Бручијевој другој симфонији (*Sinfonia lesta*). Употреба лидијског, миксолидијског и фригијског модуса редефинисала је постојећи хармонски фонд дура и мола, док је латенција осмотонске, целостепене и пентатонске лествица водила ка суспензији дуализма тонских родова и успостављању „архаичне атоналности“ (*Други концерт за тромбон*). У *Скерцу* за хармонику јављају се хибридне лествичне конструкције попут целостепеног вођичног дура са малом секстом и лидијског дура са миксолидијском септимом. Свепрожимајући интервал кварте повезује хармонске планове појединих ставова симфонијске свите *Маскал*, док осносиметрично пулсирање интервалског слога (прима – квинтдецима – прима) иницира полимодалну вертикалу у средишњем ставу *Другог концерта за тромбон*.

У хармонске поступке који прожимају дела из различитих стваралачких периода (нпр. *Rondo Giocoso*, *Вечерњу песму*, *Скерцо*, *Први гудачки квинтет*, *Етиде*, *Малу југословенску свиту*, *Концерт за фагот и оркестар*, *Варијације на мађарску тему*) убрајају се (1) осцилаторно/вертикално смењивање акорада/тоналних поља удаљених за полустепен и (2) осцилаторно/вертикално суперпонирање бикорада/битоналних поља са поларним односом компоненти. Антитетички напон између консонанце и дисонанце, измештен из романтичарског стилског контекста, партиципира у танкој линији континуитета Бручијевог хармонског мишљења. Тонални рецидиви територијализују (анти)кулминативне врхунце музичког тока у композицијама из седме деценије чију атоналну хармонску латенцију подржавају дванаесттонска мелодија и недостатак функционалних веза између терцних вертикалних склопова. Позивајући се на парадигматске примере у српској/хрватској музици (првенствено Милана Ристића), Весна Рожић је хармонски језик Бручијеве *Симфоније лесте* и *Кончертина за оркестар* описала појмом *антитоналитета* који у хрватском музиколошком дискурсу заступа „све складатељске интервенције које оспоравају тоналитетни систем“ (Глиго, 1996: 10), услед којих се „тонално-музичка конструкција у слушном смислу не руши“ (Бергамо, 1977: 150-151).

Дефинитиван раскид са елементима „тонално-музичке конструкције“ не доноси ни радикална модернизација Бручијевог музичког писма. Дијатонска острва стварају јак „консонантни шум“ у окружењу текстурних трансфигурација кластерске вертикале, преузимајући улогу дисонанце. У рудиментарном облику – као акорд – кластер се јавља од 60-их (кантата *Човек је видик без краја*, балет *Демон злата*), или раније (песма *Ноћас* није датирана, вероватно је настала током 50-их). Почетком 70-их кластер је пројектован у

статичне плохе, микрополифоне текстуре и алеаторичке блокове, поставши централно упориште вертикале у делима као што су *Концерт за кларинет и гудачки оркестар*, *Трећа симфонија*, *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха*, *Имагинације* за камерни састав, *Птице* за састав и магнетофонску траку, балетима *Ноћ на пружи* и *Катарина Измаилова*, опери *Оковани Прометеј*. Кластерске плохе и текстуре нису структурно и функционално једнообразне. У зависности од густине слога, регистарске позиције, динамичке снаге и артикулације јављају се суптилни, прозачни, „меки“, односно снажни, рески, „тврди“ кластери. Дијалектика консонанце и дисонанце мигрирала је у Бручијеву кластерску сонористику чије плохе/текстуре могу бити статичне/стабилне, или динамичне/нестабилне (траже „разрешење“, брзо се распадају). У фактурно разуђенијим одсецима кластерски појас уступа место атоналној вертикали као резултату пунктуалних кретања тонова/интервала или хармонске латентности осамостаљене мелодије (циклус песама *Valami*).

Повратак функционалној терцној акордици, предзнацима иза кључа и каденцирајућим обртима који заокружују формалне целине (постмодерном неокласицизму), односно удаљеним регистарским плановима, широким унисоним удвајањима (две и више октава), квартно-квинтним и микстурним акордима (постмодерном неоимпресионизму) могуће је пратити од средине 70-их на жанровским подручјима камерне музике и соло песме (*Међимурска* за кларинет/виолину и клавир, *Видик иза склопљених очију*). Премда нису ишчезле у делима из прве половине 70-их, фолклорне лествице реafirмисане су солистичким композицијама из 80-их као што су *Alla zingara* и *Elegia istriana*. Особена је *Чаробна фрула* у којој моцартовску мелодијску фразу хармонски сенче „меки“ и „тврди“ кластери и акорди по интервалском моделу. Опера *Гилгамеш* доноси синтезу свих опробаних хармонских процедура, почев од проширеног тоналитета и дијатонских трозвука ослоњених на вантоналне тонове у басу, преко модалне квартно-квинтне вертикале и педалних остината, до кластерске сонористике артикулисане кроз плохе и алеаторичке текстуре. У *Гилгамешу* су нове оријенталне лествице – арапска „исхафан“, хебрејска и арапска седамнаесттонска – уведене у неоромантичарски хармонски контекст.

### 2.9.5 ФАКТУРА

Хетерогеност грађе, екстензивна контрастна форма и синтеза као трајно поетичко опредељење условили су широк спектар фактурних нијанси унутар оквирне дистинкције између хомофоније и полифоније, с једне, односно текстурног блока, линеарне и пунктуалистичке фактуре, с друге стране, у опусу Рудолфа Бручија. Композиторовим умерено модернистичким делима (закључно са *Синфонијом лестом*) доминирају традиционална фактурна обличја – хомофонија, полифонија и тзв. „слободни стил“ (free-part style). Радикално модернистички искорак почетком 70-их доноси нова решења, али не и одбацивање старих фактурних образаца. Штавише, може се говорити о модернистичким трансфигурацијама традиционалне фактуре у светлу иманентних захтева новозвуковног

материјала (мелодија-пратња – линија-плоха, полифонија – микрополифонија, токатна моторика – ритмички блок). *Vice versa*, ретрадиционализација музичког језика у Бручијевим делима након 1974. године не значи потпуну суспензију фактурних артикулација „новог звука“, већ интензивнију пасивизацију њиховог естетског несагласја са затвореном формом.

Хомофону фактуру дефинише мелодијско издвајање водећег гласа у односу на пратеће гласове и/или ритмичка једнообразност деоница у вертикалном слогу. У Бручијевој музици и једна и друга врста хомофоније конституишу тематски материјал – мелодија-пратња у већини сонатно-симфонијских ставова Бручијевог раног стваралаштва, токатна моторичност и етидни *perpetuum mobile* у *Синфонији лести*, *Етидама* за хармонику и другим делима. Хомофона фактура „мелодија-пратња“ подразумева мелодију у горњем и пратњу у доњем гласу, уз повремене регистарске инверзије (завршни одсек пете етиде за хармонику). Токатну фактуру одликује одсуство хијарархијске диференцијације скандирајућих вертикалних слојева, а етидну, пасажно кретање у ситним нотним вредностима. Предратне композиције и оркестарска дела с краја 40-их (али и каснија) доносе мелодије фолклорног призвука, „ес-там“ фактурни образац на бази типске ритмичке фигуре и хармонско-ритмички остинато, док се кантабилна мелодија у раној концертантној музици развија над акордском пратњом у „слободном стилу“. Деоница гласа у раним соло песмама удвојена је мелодијском линијом акордске пратње, доследно (*Дођи*) или повремено (*Вре так си ми тужна*). Фундирање хармонске пратње мелодијском линијом у басу повремено образује трослојну фактуру (*Вечерња песма*). Карактерна диверсификација хомофоног хорског слога захвата распон од потресних динамичких антиклимакса у кантати *Човек је видик без краја*, преко полетних партизанских будница у ораторијуму *Сви смо ми једна партија*, до антифоног дијалога хорских група у трећој слици опере *Прометеј* и мајестетичне монументалности у првом чину опере *Гилгамеш*.

Полифоно музичко мишљење Бручи је исказивао техникама фуге, фугата, канона и контрапунктских варијација у својим инструменталним, вокално-инструменталним и музичко-сценским делима. Имитациона полифонија по правилу конституише поједине одсеке унутар затворене сложене форме, ређе читаве ставове (први став *Првог гудачког квартета*, шеста *Имагинација*). Пракса хомофоног експонирања и полифоног развијања тематског материјала врхуни у развојном делу првог става *Синфоније лесте*, конципираног као двострука фуга на дванаесттонску и токатну тему. Дванаесттонски низови у полифоној обради срећу се и у Бручијевој вокално-инструменталној (*Човек је видик без краја*) и камерној музици (*Први гудачки квартет*). Имитациона полифонија у Бручијевој инструменталној музици функционализована је кроз мотивско-тематски рад, фактурно контрастирање хомофонији/текстурном блоку/линији, ефектно заокружење музичког тока и небарокну стилску асоцијацију. Полифони хорски слог у Бручијевој музици узима обличја мотетских реперкусија чеоног мотива (*Човек је видик без краја*), хетерофоног вишегласја (*Катарина Измаилова*), хорског фугата ослоњеног на равномерну декламацију

текста (*Војводина*) или централни лајтмотив (*Прометеј*), полифоне обраде средњовековног напева у стилу високе ренесансе (*Гилгамеш*). Карактер Бручијевог имитационог слога одређује стилски *definiens* тематског материјала – архаизам средњовековног напева, непатвореност фолклорне хетерофоније, модернизам дванаесттонског низа – док композиторову слободну полифонију производе сусрети експресивних линија у истом звучном пољу (*Трећа симфонија*, *Демон злата*, *Катарина Измаилова*).

Динамични текстурни блок и статична плоха постају централне фактурне артикулације кластерског звучног поља у Бручијевим радикално модернистичким делима. Композиторове микрополифоне и алеаторичке текстуре засноване су на понављању/наслојавању изоритмичних или хетероритмичних ћелија уског или проширеног амбитуса, регулисаних тактним цртама или временском нотацијом. Статичне или унутрашње покренуте кластерске плохе (тремолирајуће, глисандирајуће) могу бити вертикално синхронизоване или реализоване по моделу графичко-дијагоналног записа, регистарски конгруентне или распршене. Густина кластерског поља варира од минималног секундног акорда, до вертикалне пројекције целостепене лествице и хроматског тотала. Умањени тетрачорд (градивни елемент истарске/осмотонске лествице), целостепена лествица и дванаесттонски низ остају структурни регулатори музичког тока кроз временски симултане и сукцесивне пројекције у кластерској фактури. У специфичне фактурне појаве убрајају се кластерска плоха која настаје „ширењем“ и „контракцијом“ око иницијалног тона (*Војводина*, *Катарина Измаилова*), мултифоне статичне плохе у дрвеним дувачким инструментима (*Дувачки квинтет*) и јукстапозиције статичног и динамичног текстурног плана (*Valami, Ég és föld*). Повремено се јављају вертикалне синхорнизације репетитивних фигура истог трајања, а различите ритмичке поделе (нпр. суперпонирања квинтола и секстола у временском трајању четвртине), односно репетитивних фигура различитог трајања, а исте ритмичке поделе (осмина, две, три, четири и пет шеснаестина; *Дувачки квинтет*). У Бручијевим музичко-сценским делима микрополифоне текстуре, алеаторички блокови и сукцесивно попуњене кластерске плохе добијају различите артикулационе, динамичке и регистарске конкретизације сходно потребама и могућностима новозвуковне карактеризације драмске радње.

Док линеарно музичко мишљење у вишегласју резултира тоталном полифонизацијом слога, усамљивање мелодије/тона редукује хомофонију на линеарну/пунктуалистичку фактуру. Опозиција између линије и плохе представља један од драматуршких ослонаца утемељених контрастним принципом форме у Бручијевој радикално модернистичкој фази, премда се и у ранијем периоду срећу линеарне дигресије – солистичке каденце и концертантне интерполације – покренуте традиционалистичким импулсима. Најопсежније и најразвијеније солистичке каденце садрже други и трећи став *Другог концерта за тромбон* и први став *Концерта за фагот*. У завршној сцени балета *Демон злата* музичка карактеризација девојчине катарзе поверена је сугестивној партији виолине, инструмента чије су кантабилне или импровизационо-гестуалне линије лишене

фактурних допуна чешће од деоница других инструмената. У композицијама за соло виолину и соло виолу (*Alla zingara*, *Гусларска*, *Elegia istriana*) линија претеже по диктату природе звучног медија, док се *Варијације на мађарску тему* ослањају на линеарну фактуру готово у половини од укупног броја варијација/одсека. „Аулетска“ линеарна фактура доминира инструменталним, а монодијска, хорским партом у опери *Оковани Прометеј*. Циклуси песама *Valami* и *Видик иза склопљених очију* доносе различите варијанте линеарне фактуре: први, кратка и силабична језгра у вокалној деоници раздвојена фигурама-групама у клавиру; други, уводне мелизматичне екстензије доминантне у односу на сведену клавирску пратњу.

Пунктуалистичка фактурна слика среће се, пре свега, у камерним ситуацијама Бручијевог умереног и радикалног модернистичког стваралаштва. Значајније је заступљена у кантати *Очи Сутјеске*, балету *Катарина Измаилова* и циклусу соло песама *Valami*, премда не у парадигматском, веберновском облику. Музичком пунктуализму у Бручијевом опусу недостаје фактурна самодовољност у виду потенцијала за конституисање диференцираних одсека и заокружења у музичком току. „Дисонантна“ нестабилност пунктуалистичке фактуре манифестује се, дакле, њеним транзитним и „везивним“ карактером. Резолутни карактер у опери *Оковани Прометеј* музика добија, на пример, степенованим преображајем аморфне пунктуалистичке фактуре у репетитивне ћелије. У балету *Демон злата* веберновска звучна слика стоји у функцији одраза унутрашњег немира девојке и младића током кратког састанка који прекидају проститутке и банда. Пунктуалистички потези некад заузимају један део фактурног спектра, паралелно егзистирајући са текстурама, плохама и линијама. Речитативна и ариозна вокална линија у циклусу *Valami* неретко добија оскудну, пунктуалистичку пратњу, баш као и ритмички разуђена деоница виолине у петој варијацији на мађарску тему, док комплементарна пунктуалистичка фактура интензивнијег текстурног напона, поверена удараљкама, карактерише музички ток балета *Катарина Измаилова*.

Неретко се у Бручијевој музици јавља сложена звучна слика добијена комбиновањем једноставнијих фактурних образаца. Прожимање хомофоне и полифоне фактуре среће се, између осталог, у првом ставу *Првог гудачког квартета* (диференцирање слога на ритмичке унутрашње и кантабилне спољашње гласове), трећем ставу *Концертна за оркестар* (шеснаестински пасажи постепено реafirмишу токатну стилску сферу потискујући полифони *scherzando*), *Међимурској за кларинет/виолину и клавир* (етидни материјал подвргнут техници обртајног контрапункта) и *Плесним метаморфозама са два интермеца* (хомофона, оргуљска фактура повлачи се пред полифоним ситуацијама камерне звучности). „Расцветавање“ линије у хетерофоно вишегласје карактерише четврти став *Треће симфоније* и завршне сцене *Катарине Измаилове*. Попут осамостаљених тонова и интервала Бручијеве статичне плохе често немају фактурну самосталност, остајући у другом плану као позадина на којој репетитивне ћелије или експресивне линије добијају рељефни одраз. Хомофону резултанту дају

комбинације линеарне и пунктуалистичке фактуре у *Имагинацијама*, односно осамостаљене линије и текстурног блока у *Птицама* за камерни састав.

### 2.9.6 БОЈА И ОРКЕСТРАЦИЈА

Опробавши се у разноврсним звучним медијима, од хармонике до великог оперског ансамбла, од оргуља од магнетофонске траке, Рудолф Бручи је био и остао уметник оркестрског звука. Дело овог југословенског композитора обогатило је литературу за виолину, кларинет и инструменте који се нешто ређе налазе у центру пажње музичких стваралаца – хармонику, тромбон и фагот. Евидентно је, са друге стране, слабије интересовање за звучне могућности клавира и виолончела у концертантном, камерном и солистичком контексту. Тембралне специфичности појединих инструмената у оркестру Бручи је истицао солистичким експонирањем боје и полихромном дистрибуцијом мелодије. Колористички спектар музичког израза/конструкције ширио је усвајајући шум, текстурно обликовање звучних маса, *extended techniques* и електронски медиј, не упуштајући се у тоталну супституцију тона подручјем звука. Боју гласа подредио је захтевима музичке експресије поетског/прозног текста, повремено се отискујући у правцу пропитивања хорске и солистичке боје у мелизматичним вокализацијама, хетерофоним инкантацијама и ефектима попут шапата, крика, нарицања, ритмичног или алеаторичког изговарања сугласника (*Катарина Измаилова, Прометеј, Видик иза затворених очију*).

Симфонијски оркестар главно је звучно упориште Бручијевог музичког мишљења већ у студентском периоду. У написима Перичића, Бингулца и Ђаковића о композиторским раним делима оркестрација је описана као „бујна“, „богата“, „јарка“, „реска“, „живописна“, „бљештава“ и „сонорна“. Детаљнију белешку о Бручијевој оркестрацији у раној стваралачкој фази оставља Душан Михалек, наводећи да у својој *Првој симфонији* „млади композитор са зачуђујућом лакоћом влада оркестарским апаратом, да користи инструменте у њиховим најизраженијим регистрима и међусобним тонским склоповима, да зналачки проводи теме кроз поједине оркестарске групе, при том понекад и претерује, тежећи масовном звуку, нарочито када то чини у контрапунктски сложеним епизодама“ (Михалек, 1987: 126). Идиоматски третман оркестарске боје прати еволутивни пут Бручијевог музичког језика из 40-их и 50-их до *Симфоније лесте* и *Треће симфоније* у којима дистрибуција музичког материјала остварује тембралне потенцијале у широком спектру од осамљене боје, преко колористичких комбинација камерног типа, до снажних оркестарских тутија. Беспрекорно „чисте“ оркестарске ситуације у *Симфонији лести* повезане су са осталим елементима музичког израза и третиране у складу са регистарским и техничким предиспозицијама инструмената. Изображавање оркестрационих правила, попут каквог „центрирања језика“, оличено је у хипертрофирању и диверсификовању перкусивног звука. Суптилно ткање виолина, ксилофона, харфе, клавира и звона у другом ставу *Симфоније лесте* (једно од Бручијевих особених решења „стомака“ у оркестарској фактури) представља парадигматски пример колористичке

употребе ударалки – оркестарске групе која задржава примат и у изразито ритмизованим деловима музичког тока.

Говорећи о „огромној љубави према оркестру“ свог ученика Петар Бингулац је истакао како је Бручи „већ за време студија почео да постепено одбацује формуле неке 'солидне' или добро звучеће' комбинације инструмената, наслеђене и препоручиване у уџбеницима, тражећи, наместо њих, и преко њих, разноврснији и модернији звук, нов за ново дело, или за нов став, увек друкчији – према Стравинскијевом примеру – према експресији коју ново дело има да добије“ (Бингулац, 1965). Експресионистичко заоштравање музичког језика почетком 60-их донело је разноврснији приступ оркестрацији и инструментацији. Трагање за особеним стилским писмом условило је индивидуализацију извођачког апарата као „бочни“ правац у односу на идиоматски третман *a tre* оркестра и стандардних камерних ансамбала (гудачки квартети, *Дувачки квинтет*). Дела попут *Другог концерта за тромбон, Србије, Камене поеме за град, Имагинација, Птица, Трећег гудачког квартета* и опере *Прометеј* писана су за нестандартни *ad hoc* извођачки састав. Алтернација инструмената у ставовима *Имагинација* за камерни ансамбл заступа праксу карактеристичну за послератну европску радикалну модерну. У Бручијевој радикално модернистичкој фази боја постаје конститутивни елемент форме. Колористичку функцију добијају тонални рецидиви, „мелодија тонских боја“ (*Klangfarbenmelodie*), перкусивни третман укупног оркестарског апарата или појединих инструмената, употреба ударалки у реализацији суптилних и прозачних структура, неконвенционални третман традиционалних инструмената и евокација фолклорног звука зурли и тапана (Рожић, 2000: 111). Панстилистичку синтезу колористичких поступака у распону од патине средњовековног напева и егзотике оријенталних лествица, преко „чистих“ боја и микстурног хроматизма, до кластерског тембралног интензитета и електронски синтетизованог звука, Бручи је реализовао у опери *Гилгамеш*.

### 2.9.7 ТРЕТМАН ТЕКСТА

У своје време првенствено цењен као симфоничар, Рудолф Бручи је оставио значајан корпус вокално-инструменталне музике у којој се, подједнако, ако не и више, хватао у коштац са светоназорним питањима. Жанровска подручја у којима је текст драматуршки ослонац музичког израза – кантата, соло песма, балет и опера – сведоче о Бручијевом интересовању за различите текстуалне форме и књижевне правце у распону од сентименталне лирике и партизанског фолклора, до руског реализма, авангардне графичке поезије и античке трагедије. Поред хрватског и српског, односно српскохрватског језика, у Бручијевом опусу срећу се и композиције на мађарском језику (циклус соло песама *Valami* и десетак хорских масовних песама). Бручијев избор вокалних стилова креће се од непеваног говора, неконвенционалних звучних ефеката и говорног певања (*Sprechgesang*), преко псалмодичне и изоритмичне декламације, силабичних речитатива, ариоза и „лепе



мелодије“, до мелизматичних вокализа и инструменталног третмана гласа. У хорској обради доминирају ритмизовано скандирање, мајстетична хомофонија и имитационо спровођење текста.

У кантатама и ораторијумима Бручи се определио за књижевност НОБ-а и социјално ангажовану литературу различитих стилских премиса: партизанску народну песму (*Сви смо ми једна партија, Човек је видик без краја*), ауторску револуционарну и ратну поезију (*Човек је видик без краја, Salut au monde*), „пригушени“ надреализам Оскара Давича (*Србија*) и Душана Матића (*Само пева тајни пламен*), елегични занос Мирослава Антића (*Војводина*), „модерни космогонијски мит“ Васка Попе (*Очи Сутјеске*), неосимболизам Ивана В. Лалића (*Камена поема за град*). Композиторов вокално-лирски опус инспирисан је сопственом поетском инвенцијом (*Дођи са мном просниват*), Десанкиним пасторално-исповедним лиризмом (*Вечерња песма*), Ујевићевим експресионистичким стиховима (*Ноћас*), лапидарном рефлексijом Јожефа Папа (*Valami*) и старокинеским поетским медитацијама (*Видик иза склопљених очију*). Хероизација ратног страдања (*Ноћ на прузи*), морализаторски наратив (*Демон злата*), критички реализам руске приповетке (*Катарина Измаилова*) и антички мит (*Кирка*) заокружују тематско разногласје Бручијеве балетске уметности, реализовано у сарадњи са либретистима Борисом Тонином, Иком Отрином и Димитријем Парлићем. Бручијеве опере актуелизују Есхилову трагедију (*Оковани Прометеј*) у преводу Милоша Ђурића и обради Душана Миладиновића, односно сумерски еп о Гилгамешу у преводу Станислава Препрека и обради Арсенија Милошевића.

Бручијева композициона решења потврђују/одлажу наративни план или поетске мотиве и слике у пределима унутрашњег и спољашњег, тривијалног и узвишеног, сензуалног и мисаоног, борбеног и резигнираног – пределима сливеним у дијалошки уодношене формације реализма и модернизма. Револуционарно врење, ужаснута затеченост ратом, слављење палих жртава (*Човек је видик без краја*), глорификација домовине (*Србија, Војводина*) и кључних догађаја у њеног прошлости (*Очи Сутјеске*), прожимање Ероса и Танатоса, срећа љубавног заноса и егзистенцијални немир (*Војводина, Дођи са мном просниват*), оптимизам и предосећај апокалипсе (*Гилгамеш, недовршена опера Фаустово проклетво*) укључени су у зазорне и напете слике, напитничке апотеозе, апострофична обраћања, потресна нарицања, херојску монументалност, интимистичку рефлексiju, меланхоличну тугу, драматизовани доживљај света, катарзичну спознају. Омузикаљење поетског текста у кантатама укључује стилске комплексе као што су *жалобни лиризам* („укочена“ мелодија, флуидни ритам, дисонантна вертикала, уздржана декламација, спор темпо), *фуриозна драма* (тремола у гудачким инструментима, пунктирани ритам, осцилаторност темпа, хармонска нестабилност, динамички контрасти, „узбуђени“ речитатив и променљив хорски слог), *химнична екстаза* (фанфарни мотиви, дијатонска мелодија са скоковима, консонантна вертикала, јача динамика, мајстетична и ариозна декламација, ораторијумски хорски стил) и *објективизована гротеска*

(механизована, изоритмична декламација, хармонско-ритмичка остината, дисонантна вертикала и тонско сликање). Критички однос према тексту у соло песмама и музичко-сценским делима Бручи је успостављао без естетских предрасуда, реализацијом афективних димензија сугерисаних поетским/прозним дискурсом, центрирањем семантичких средишта у пољу музичког језика и карактерном диференцијацијом формалних и смисаоних целина изражајним средствима традиционалног и новог звука.

## 2.10 ПЕРИОДИЗАЦИЈА

За сегментирање Бручијевог опуса важни су критеријуми места и кључних догађаја. Поделу на стваралачке фазе могуће је извршити на основу бројних и различитих критеријума. Будући да је Бручи од ране младости до дубоке старости компоновао у свим градовима у којима је живео, његово стваралаштво се може поделити на *загребачки/вараждински* (до 1945), *београдски* (од 1945. до 1950), *новосадски* (од 1950. до средине 90-их) и поново *загребачки* период (од средине 90-их до смрти). Уколико се акцентују друштвено-историјске прекретнице, Бручијево стваралаштво настаје пре и за време Другог светског рата, током Хладног рата, за време балканских ратова 90-их и после њих. Упркос томе што промене пребивалишта, друштвени системи и ратови представљају важне стратуме Бручијевог живота, главна динамика композиторовог креативног развоја одвијала се у најдужем и најзначајнијем новосадском/хладноратовском периоду. Ова етапа фокусирана је и у постојећим периодизацијама Богдана Ђаковића и Весне Рожић. Позивајући се на рад Душана Михалека о Бручијевим симфонијама, првопоменути музиколог Бручијево стваралаштво дели на три фазе, омеђене трима делима као „врхунцима пређеног пута“, констатујући да је „Бручи био такав аутор који је, с времена на време у току свог стваралаштва (...) правио одређена заокружења, односно тачке пресека стила дате кроз једно значајније дело“ (Ђаковић, 1992: 14). Весна Рожић у Бручијевом опусу налази фазе „наслеђа“, „катарзе и пута ка новој звуковности“, „нове звуковности“ и „постмодерне или повратка“. Ауторка коригује Ђаковићеву/Михалекову поделу утолико што прву стваралачку фазу дели на две, напомињући да „боравак у Бечу за Бручија значи изравну инфекцију новим које ће његову складатељску путању усмјерити потпуно новим смјеровима“.

Предлог нове периодизације узима у обзир постојеће, утврђујући да Бручијеве стилске фазе приближно конвергирају са периодима српске уметности друге половине 20. века установљеним историјско-естетичком анализом Јеше Денегрија, односно да се композиторова стваралачка пракса диференцира кроз *педесете*, *шездесете*, *седамдесете* и *осамдесете*, иако до заокрета не долази увек на међама декада. Референтни оквир за нову периодизацију представља и историјско-стилски оквир Мелите Милин према којем музика настала након Другог светског рата у Србији припада *трећем* (1951–1970) и *четвртном* (1956–1980) периоду модернизма. Трећи период ауторка дели на три струје: неокласицизам, неоекспресинизам и поетску архаизацију, док су у четврти укључени композитори различитих генерација и поетичких опредељења који су се „приближавали најактуелнијим тенденцијама (европског, прим. Н.С) музичког мишљења, понекад остварујући и синхроност“ (Милин, 1997: 112).<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> У најактуелније тенденције Мелита Милин убраја технике рада са звучним масама, серијализам, електронску музику, алеаторику, рад с магнетофонском траком и минимализам.

### 2.10.1 ПЕРИОДИЗАЦИЈЕ БОГДАНА ЂАКОВИЋА И ВЕСНЕ РОЖИЋ

У периодизацији Богдана Ђаковића прва фаза обухвата време од Бручијевих студија (1947–52) до стварања „првог врхунца“ *Симфоније лесте* (1965). Обиље материјала, афинитет према великим инструменталним формама и музичкој сцени,<sup>205</sup> интересовање за удаљени свет егзотике, музички фолклор и полифоне технике карактеришу рана дела прве фазе (*Rondo giocoso*, *Симфонијета*, *Прва симфонија*). До краја 50-их година Бручи не показује жељу да буде модеран у смислу „хипертрофирања формално-конструктивистичких додекафоно-мелодијских, супердисонантних или контрапунктских елемената“ (Ђаковић, 1993: 19), да би почетком 60-их композитор почео да профилише „звучну слику модерних карактеристика“. Упознавање са делима Веберна (Webern), Берга (Berg), Кшенека (Kshenek), Штокхаузена (Stockhausen) и других савремених композитора за време студијског боравка у Бечу (1953/54) утицало је, наглашава новосадски музиколог, на Бручијево схватање уметности и допринело развоју његовог музичког језика. Друга стваралачка фаза, засвођена *Трећом симфонијом*, обухвата период од 1965. до 1974. Обележена је „радикалном изменом Бручијевих композиционо техничких поступака“ у композиторским инструменталним композицијама. Бручијево стваралачко понашање у другој фази дефинишу „праћење актуелних збивања у европској музици“, „пробирање оног што би његовом личном изразу могло највише да одговара“ и „у извесном смислу занемаривање фолклорних елемената“.<sup>206</sup> Другу фазу одликује употреба додекафонских низова, контролисане алеаторике и кластерске сонористике с једне, односно традиционалне жанровске и формалне концепције и симулације барокних поступака, с друге стране. Трећом стваралачком фазом Ђаковић обележава период између настанка *Треће симфоније* (1974) и опере *Гилгамеш* (1986), уочавајући две доминантне тенденције: „даље увођење савремених елемената у сопствени музички језик (заједно са специфичним продубљеним третманом фолклорног материјала), у претежно инструменталним композицијама“ и „достизање високих вредности у новим музичко-сценским делима, балету *Катарина Измаилова* и операма *Прометеј* и *Гилгамеш*“.<sup>207</sup>

Фаза „наслеђа“ у периодизацији Весне Рожић укључује композиције из касних 40-их и 50-их година, настале у периоду у којем се „идеологија националног смера“ као „главна струја“ раздобља између два рата помирљиво стапа са соцреалистичком доктрином (Рожић: 2000: 51). Стога „не чуди што су најраније Бручијеве складбе обиљежене колебањем између касног романтизма, новокласицизма и необарока с изразитим нагласком на националном идиому у смислу манипулирања с фолклорним материјалом“, наводи Рожић. На другу стваралачку фазу пресудно су утицале Бручијеве

<sup>205</sup> Афинитет према музичкој сцени, у периоду у којем Бручи није компоновао музичкосценска дела, Ђаковић изводи из поднасловa *Ronda giocosa* „предигра замишљеном балету“.

<sup>206</sup> Најзначајнија дела из овог периода јесу *Концерт за кларинет*, *Имагинације за камерни састав*, *Метаморфозе „Бе-А-Це-Ха“* и *Трећа симфонија*.

<sup>207</sup> Композиције које репрезентују трећу фазу јесу *Птице* за камерни ансамбл и магнетофонску траку (1974), *Дувачки квинтет* (1977), *Варијације за виолину и оркестар* (1976), *Катарина Измаилова* (1977), опера *Прометеј или о неумишљивости људске наде* (1982) и сам *Гилгамеш*.

постдипломске студије у Бечу. Бечке године имају значај прекретнице јер су композитора довеле у „директан контакт са најсвежијим информацијама“ и усмериле га ка „космополитској оријентацији“. Ауторка сумира: „шездесете године су раздобље катарзе, разрачунавања с касноромантичарском естетиком, године преиспитивања старих, постојећих и новоутврђених вредности, вагања и промишљања, мијењања и промишљања, колебања и ризирања“ (Рожић, 2000: 53). Другу фазу, поред наведеног, обележавају „мењање и проширивање односа према фолклору“ и настанак готово свих кантата и балета. Период „нове звуковности“ запоседа деценију у којој се „авангарда устоличује као нова идеологија, као нова 'главна струја' и нови реалитет у овим предјелима“. Схватајући авангарду као радикално модернистичку афирмацију новог звука, ауторка уочава да репрезентативна дела Бручијеве треће фазе<sup>208</sup> „узимају за исходишта новоглазбене проблеме и усредоточују се на афирмацију новог звука“, али и да постоји одређен број композиција, насталих током ове деценије, које „дестабилизују чистоћу главне 'новозвуковне' групације“<sup>209</sup> (Рожић, 2000: 55). „Постмодерна или повратак“ наступа током 80-их, када настају углавном дела мањег опсега и камерног типа и наступа еклектично-синтезијско стваралачко понашање композитора, најизразитије испољено у опери *Гилгамеш* чије је „звукоче одређено свим карактеристичним поступцима и елементима које је могуће детектирати у претходно насталим складбама, али и неким новим“ (Рожић, 2000: 58).

Сегментирање Бручијевог стваралаштва на основу критеријума успостављеног „врхунцима пређеног пута“ резултира арбитрарном периодизацијом као унутарсветским питањем ауторског опуса. Композиције *Синфонија леста*, *Трећа симфонија* и *Гилгамеш* настале су средином седме, осме и девете деценије, што ове декаде пресеца напола и занемарује чињеницу да су 60-е интегрисане кантатама и балетима, а 70-е доминацијом новозвуковног материјала. Трећа стваралачка фаза у Ђаковићевој подели дефинисана је синтагмом „даље увођење савремених елемената у сопствени музички језик“, премда је реч о маргиналној појави у односу на централну, антимодалистичку тенденцију овог периода. Док Ђаковић периодизацији приступа као *sui generis* проблему Бручијевог опуса, Весна Рожић композиторове стваралачке фазе смешта у оквире деценијског хода југословенске/српске/хрватске уметности и музике. Укључујући поједине биографске околности у ритмизацију композиторовог опуса ауторка не занемарује иманенте тенденције стилског развоја. Закључак да њена подела „описује параболичну путању коју прати већина овостолетних складатељских физиогномија“, будући да „координатне тачке оваквих путања описују релације од традицијских концепата великим дијелом увјетованих

<sup>208</sup> У такве ауторка убраја *Трећу симфонију* (1971–74), *Concertino* за оркестар (1970), *Концерт за оркестар* (1970), *Концерт за кларинет и гудачки оркестар* (1970), *Имагинације* (1971), *Metamorphoses B-A-C-H* (1972), *Птице* (1974), *Дувачки квинтет* (1977), *Valami* (1972), *Варијације за виолину и окестар* (1976), балет *Катарина Измаилова* (1977).

<sup>209</sup> Реч је о делима у којима Бручи користи цитате народних песама: *Међимурска за виолину и клавир* (1974) „Међимурје моје мало, зелено“ и „Раца плива по Дунаву“, кантата *Звездани брод* за соло бас, хор и симфонијски оркестар, ораторијум *Сви смо ми једна партија* (1979) и кантата *Војводина* (1971).

наслеђем које складатељу оставља повјесни тренутак, преко удаљавања или одбацивања и негирања истог, до различитих манифестација тзв. повратка“ (Рожић, 2000: 52), представља латентну критику стваралачке фазе као теоријске алатке за концептуализацију и индивидуализацију ауторског опуса. Поставља се, међутим, питање због чега је „разрачунавање са касноромантичарском естетиком“ Весна Рожић окарактерисала као „катарзично преиспитивање старих вредности“, ако се оно одиграло у жанровима кантате, ораторијума и балета на литерарне теме које остају у домену „политички подобног“. Уочава се и да је ауторкина промодернистичка перспектива инфериоризовала естетске домете социјалистичког реализма и постмодерне, због чега је Бручијева умерено модернистичка артикулација овог првог перципирана као „катарзичан отклон“, а приближавање другом конотирано као „рестаурација“.

### **2.10.2 КАСНЕ ЧЕТРДЕСЕТЕ И ПЕДЕСЕТЕ: НАЦИОНАЛНИ КЛАСИЦИЗАМ**

Бручијево стилско писмо из студентског и постстудентског периода одликују хетерогеност грађе, традиционални жанрови и форме, симфонизиран музички ток, стилизација балканског фолклора, сложени мешовити тактови, хармонско-ритмичка остината, пандијатонички тоналитет, модалност, хомофона фактура „мелодија-пратња“, имитациона полифонија, токатна и етидна моторичност, идиоматски третман инструмената, „јарка“, „живописна“ и „бљештава“ оркестрација. У питању је, дакле, стилски оквир позног романтизма и „неокласицизма са елементима необарокног усмерења“ (Веселиновић-Хофман, 2007: 114), али не неокласицизма, попут Ристићевог и Радићевог, који је у тумачењу савремене музиколошке мисли означен као умерени модернизам са субверзивном компонентом, већ оног који је, како наводи Мирјана Веселиновић Хофман, „најмлађа генерација српских композитора усвајала са својим школским обавезама“ (2007: 112). Између 1947. и 1958. године Бручи је написао већи број масовних песама чија је функција захтевала упрошћена музичка средства. Естетичка, поетичка и стилска оријентација из 40-их и 50-их сврстава, дакле, Бручија у композиторе који су следили премисе националног класицизма у метастилском диспозитиву социјалистичког реализма. Сам Бручи у касније вођеним разговорима није се катарзично одрицао свог соцреалистичког корпуса, већ је наглашавао да је „у времену одушевљења обновом и изградњом ратом порушене земље, као и многи други, писао масовне песме и да нема због тога чега да се стиди“ (Домети, 1989: 74).

### **2.10.3 ШЕЗДЕСЕТЕ: УМЕРЕНИ (СОЦИЈАЛИСТИЧКИ) МОДЕРНИЗАМ**

Кључну улогу у првом преображају композиторовог стваралачког лика одиграо је студијски боравак у Бечу 1953/54. године. Креативна пауза која је уследила припремила је умерено модернистичку трансформацију Бручијевог музичког језика спроведену у кантатама и балетима. Премда је седму деценију у Бручијевом опусу и југословенској музици обележила награђена *Синфонија леста*, композитор је у овом периоду већу пажњу поклањао вокално-инструменталном и музичко-сценском подручју. Између 1961. и 1971.

године настаје девет од дванаест кантата/ораторијума и четири од пет композиторских балета, као и мањи број инструменталних остварења сабраних у плодној 1961,<sup>210</sup> односно 1965. години.<sup>211</sup> Жанровску релокацију композиторских стваралачких интенција пратило је измењено стилско писмо. У делима из 60-их констатује се дисонантнији хармонски језик (и даље) заснован на терцној и секундно-квартној вертикали, али све више и на кластерским текстурама. Инструментална мелодија диференцира се на фолклорну, дванаесттонску и импровизациону, а вокална, на експресивни ариозо, химничну декламацију и ламентозну вокализу. Све чешће се јављају линеарни и пунктуалистички отклони од традиционалне фактуре. Током шездесетих Бручи још увек тежи романтичарски схваћеној органичности форме, па је у сонатним ставовима конзистентност облика постигнута мотивским радом или полифоним развојем на бази антитетичке тензије тема. Дела из шесте деценије резонирају се стилским одредницама додељеним Бручијевом стваралаштву у *Историје српске музике* (2007: 186). У поглављу о експресионизму, Бручи је, заједно са Логаром, Чолићем, Душаном Костићем, Александром Обрадовићем и Василијем Мокрањцом, сврстан у групу композитора чији експресионизам треба схватити као „неокласицизам који и са становишта израза и са становишта композиционо-техничких средстава носи експресионистичку доминанту“, при чему „као неокласично/необарокно/неоромантично тежиште фигурирају формална диспозиција материјала, па чак и могућа тонална централизација“.<sup>212</sup> Ако се као референтни оквир узме историзација Мелите Милин констатује се да Бручијева дела из шесте деценије припадају трећем периоду модернизма у српској музици, као и да је њихово доминантно стилско обележје неоекспресионизам. Композиторова стилска и композиционо-техничка оријентација, експонирана у кантатама и балетима чији су текстуални предлошци тематизовали рат, народноослободилачку борбу и изазове социјалистичке стварности, тумачи се као модернистичка реартикулација социјалистичког реализма.

#### 2.10.4 СЕДАМДЕСЕТЕ: РАДИКАЛНИ МОДЕРНИЗАМ

Почетком 70-их Бручи усваја/артикулише подстицаје југословенске културне сцене и укључује се у четврту фазу модернизма у српској музици. Након деценијског фокуса на кантатама и балетима поново се окреће инструменталном подручју, симфонијско-концертантним и камерним музичким жанровима. Радикално модернистичка трансформација музичког језика прелази са музичког материјала на форму. Метафоризоване категорије мелодије, хармоније, динамике и боје приближавају се физикализованим параметрима звука: висини, трајању, густини и интензитету кластерских плоха, линеарних и микрополифоних текстура, вертикалних и хоризонталних склопова. Формална конзистентност облика постигнута је унапред задатим традиционалним оквиром

<sup>210</sup> 1961. настају кантате *Човек је видик без краја* и *Само пева тајни пламен*, затим *Други концерт за тромбон и оркестар* и *Концерт за оркестар*.

<sup>211</sup> 1965. Бручи пише кантату *Камена поема за град*, другу верзију балета *Демон злата*, другу *Синфонијету* за гудачки оркестар и *Синфонију лесту*,

<sup>212</sup> У питању је формулација Мирјане Веселиновић Хофман, коју цитира Марија Масникова.

(„идејом о врсти“) или индивидуалном формом затвореног типа. Мотив и тема повлаче се пред интервалско-звучним комплексом. Бручијева дела из 70-их упориште налазе у конструктивном потенцијалу осамостаљеног ритма, кластерској плохи и контрастном сапостављању детематизованих одсека без развојног импетуса. Контролисана алеаторика и рационализовани поступци учествују у организацији текстурних блокова, параметара висине, трајања и боје. Међутим, третман „авангардног“ музичког материјала показује композиторову тежњу за балансом унутрашњих пропорција. Музичко дело као *opus magnum et perfectum* остаје циљно естетско хтење. Рационални поступци инвестирани су у проверене естетске феномене (дванаесттонске низове, микрополифоне текстуре, материјалне и трансцендентне пројекције ћелије „бе-а-це-ха“), док алеаторичке ситуације не доводе у питање композиторову контролу над укупним звучним резултатом и протоком форме. Имагинарни музички фолклор, скерцозни карактер појединих делова музичког тока, имитациона полифонија и традиционални жанрови остају Бручијева поетичка упоришта, због чега Весна Рожић композиторов стваралачки приступ и дефинише као „адаптацију новоглазбених техника на традиционални слог“. У светлу прилика које су владале на српској музичкој сцени констатује се да *differentia specifica* београдског круга композитора, лоцирана у прилагођавању радикалних искорака традиционалном појму музике/музикалности током 60-их,<sup>213</sup> карактерише и Бручијево стваралаштво.

### 2.10.5 ОСАМДЕСЕТЕ: ПОСТМОДЕРНА

Година 1977. представља једну од прекретница у Бручијевом стваралашту, јер је у њој композитор заокружио свој модернистички опус (балетом *Катарина Измаилова* и *Дувачким квинтетом*) и артикулисао полемичну позицију у односу на европску авангарду. У ауторским текстовима *Улога музичког ствараоца у самоуправном социјалистичком друштву* и *Манифест Треће авангарде* Бручи је позвао југословенске композиторе да стварају хумана и разумљива дела, те избегну тенденцију отуђења уметности. Консеквентно, новозвуковни материјал и радикално модернистичке процедуре од тада не доминирају Бручијевим музичким писмом, премда нису ни сасвим потиснути. Осамдесете обележавају опере и камерна дела у жанровском, односно антика и Далеки Исток, у тематском погледу. Интимистички предзнак камерне музике у контексту опуса сачињеног од *large scale* оркестарских, кантатско-ораторијумских и музичко-сценских дела додатно је акцентован поетичким конкретизацијама као што су интровертна субјективност у циклусу *Видик иза склопљених очију*, егзистенцијална несигурност у *Четвртим гудачком квартету*,<sup>214</sup> те локални/регионални звучни идиоми у *Прелудијуму* за тамбурашки оркестар и поеме *Велики господин Дунав* за глас и ансамбл (на текст Васка Попе). Последња три Бручијева гудачка квартета настала у периоду од 1988. до 1990.

<sup>213</sup> Упореди са: Тијана Поповић Млађеновић, *Differentia specifica – Prolegomena* (1); *Genus proximum. Intentio* (2); *Differentia specifica. Музички језик* (3), Музички талас, 1995, II, 4–6, 28–40; 1996, III, 1–3, 36–52; 1996, III, 4, 18–49.

<sup>214</sup> Квартет носи поднаслов „Кардиограми“ и симболички се осврће на болничко искуство срчаног болесника.



представљају композиторову музичку исповест упоредиву са Шостаковичевим остварењима у оквиру истог жанра. Распршени фрагменти Бручијевог стваралачког субјекта сумирани су у претпоследњој деценији 20. века опером *Гилгамеш*, монументалним делом чије спољашње нарастање и унутрашње диференцирање евоцирају повесно зрење достојно Малерове симфонијске концепције. Синтагме *постмодерна нова осећајност* (Богдан Ђаковић) и *постмодерна или повратак* (Весна Рожић) стога су прикладне у мери у којој се појам постмодерне може редуковати на стилски означитељ.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Постмодерна изворно указује на слом грађанске самосвести евидентиран/иронизиран у култури/уметности Запада. Са друге стране, слом модернистичких утопија у систему државног социјализма праћен је естетизованим распадом јединственог стаљинског субјекта соцреализма у уметности „соц-арта“. Према је Бручијева стваралачка позиција парадигматска колико и изузетна, специфичност југословенског контекста усложњава поимање стваралачке фазе у којој је Бручи понудио заједници у стању тоталне дезинтеграције епитафно уметничко дело као исходиште потраге за изгубљеном целовитошћу друштвеног субјекта.

## 2.11 ДОМЕТИ СТИЛСКЕ АНАЛИЗЕ

У другој половини 20. века формулисан је став да је појам стила широк и непрецизан (Rosen, 1972: 19–20, према Marković, 2009: 13).<sup>216</sup> Полисемија стила угрозила је научни дискурс музикологије, због чега се јављају рedefиниције и предлози да се појам напусти. Још је антика појму стила завештала вишеслојност чија је кодификација постала императив и немогућа мисија научног приступа уметности. Стил је био и остао противречан појам, а од тренутка када га је запосела романтичарска идеологија постао је дијалектичко средство којим се показује и сакрива оно уметничко. Аксиолошко-нормативно наслеђе, разобручена дисеминација, дуга традиција произвољних и редуктивних употреба термина и кружна логика учинили су стил одбојним модернистичком музиколошком мишљењу и његовим најважнијим „чедом“. Разапета између тежњи да стил одбаци и сачува, наука о музици прибегла је компромисном решењу задржавајући стил као историјски оквир за прошле епохе и суспендујући га из „продуженог“ садашњег тренутка. Техничком и морфолошком плурализму музике 20. века остало је да снагом своје иманенције одбаци стилска јединства и задржи правце и покрете који имају нестилско назначење. Да је, међутим, теоријска неконзистентност стила све мање оптерећујућа, показали су семиотички и постструктуралистички доприноси теорији стила. Бинарне опозиције старо – ново, традиционално – модерног, конзервативно – прогресивно, налазе у теорији стила питања и одговоре који најефектније „одлажу“ дијалектичко разрешење, паралелно егзистирајући са радикалним уметничким праксама које концепт стила непоколебљиво одбацују.

У теорији стил фигурира као мера разлике између актера/чинилаца музичке историје и скуп сличности који их повезује у раздобља. Настојање да се стилем означи и слично и различито, и појединачно и опште, и норма и одступање, и језик и његова употреба, погодује синтетичкој амбицији стилске епистемологије, али не и аналитичкој. Услов анализе као такве јесте конзистентан механизам који разлаже феномене/објекте/идеје на саставне делове и њихове релације. Претпоставка стилске анализе у музици је аналитичко-теоријски апарат који допушта диференцирање, класификовање и систематизовање музичких феномена на основу јасних критеријума као што су, на пример, *стилске црте*. Лоцирање стилских црта подразумева селекцију елемената музичког језика који задовољавају критеријуме дистинктивности и учесталости, а на позадини укупне суме материјалних момената музичког тока, односно стилских чињеница.<sup>217</sup> Дистинктивне и фреквентне конкретизације музичког израза/конструкције

<sup>216</sup> „Готово да и не постоји реч која је у садашњем речнику музичке критике толико деградирана да не само да је практично изгубила своје оригинално значење, већ било какво значење уопште“ (Truscott, 211, према Marković, 2009: 13)

<sup>217</sup> У разлику између стилске црте и стилске чињенице уписана је дијалектичка иманенција самог појма стила, који „одбија“ да обухвати одвећ контингентне и подразумевајуће појаве у музичком току, већ тражи одмерен однос између њих. Стилске црте успешно врше аналитичку функцију, „сецирајући ткиво“ дела како би издвојиле његове значајне и значењске елементе, обнављајући неухватљивост стила само на „једном

одређују меру индивидуализације појединих дела, стваралачких опуса и периода музичке историје груписањем у стилска јединства више или мање саобразна апстрактним стилским моделима епоха, периода, праваца, жанрова.

Док традиција налаже да се ауторска позиција композитора прочита као стилско јединство његовог опуса, савремена мисао о музици нагласак ставља на поетичке, естетичке, идеолошке и политичке реалности музике у чијем светлу композиторова стваралачка инспирација постаје резултанта свесних и несвесних покретача његовог дела. Као један од разлога за преиспитивање стилске парадигме може се навести отворено или пригушено привилеговање грађанског концепта аутономије уметности у теоријама стила, односно оцењивање трансцендирајућих уметничких феномена на основу принципа из којих сами не полазе.

Дискурс стила би требало да рационализује питања о уметности, будући да тај дискурс није поетски говор, већ говор о поетском и уметничком који настоји да ствари појасни, лоцира, измери, зброји и раздвоји. Ритмизовање историје уметности на стилске епохе, периоде и правце могуће је управо захваљујући рационалистичком лицу стила. Упркос томе, стилска епистемологија нема кохерентан низ критеријума помоћу којих анализира, класификује и систематизује уметничке појаве, већ заједно фокусира „опречне силе“ као што су слично и различито, појединачно и опште, норма и одступање, језик и његова употреба. Услови спознаје уметности, извори њеног дејства и њена иманентна логика тако остају с ону страну рационалног, неухватљиви изван света уметности, а неодредиви у њему самом. Осим што мистификује уметност и удваја њену аутоперцепцију, дискурс стила репродукује неухватљиво и неодредииво уметности у рационалистичко-просветитељском диспозитиву непротивречног говора, јединства света и појма.

Дискурс стила прихвата праксу традиционалне теорије (у Хоркхајмеровом смислу) да путем малог броја принципа карактерише велики број феномена, али нове и хетерогене уметничке појаве најчешће не третира као позив на нова концептуална и дисциплинарна решења, већ тражи само оно што потврђује категоријални апарат стилске анализе. Примером речено, да би се сазнало нешто о Бручијевом музичком стилу потребно је његова дела подвргнути стилској анализи, која их увек доводи у компаративну равн са апстрактним и деисторизованим моделима стилских категорија. На местима где долази до *препознавања*, пресека између анализираних предмета (Бручијевог дела) и аналитичког средства (стилског модела), идентификују се елементи барокне, класичарске, романтичарске или модернистичке формације, драмски, лирски или пасторални комплекси, и слично. Приговор критичке теорије о рестриктивном дејству појма на мисаоно ситуирање света, који Хоркхајмер упућује традиционалној теорији, аналитичко-

---

месту“ и укидајући могућност да се свака морфолошка одлика/естетски феномен припише равни стила која асимптотски измиче ближе теоријском одређењу.

дескриптивни концепт музичког стила погађа као мало коју другу музиколошку алатку. Први пут казујући оно што је већ речено, стилска анализа инклинира ка техници *коментара* (упореди са Фуко, *Поредак дискурса*, 20). Док научном уму приказује своје рационалистичко лице, концепт стила демонстрира да описивачки, објашњавалачки и разјашњавалачки приступ питањима о музици/уметности остаје „на површини“. Идеолошки нуспродукт ове „двоструке игре“ је натурализација грађанског концепта аутономије уметности. Стилски метајезик понаша се идентично језику уметности – својом кружном логиком одбија да демистификује, рашчара, обзнани, покаже уметничко. Можда једино што стилска анализа научно говори о музици јесте да је научно-теоријски говор о музици немогућ. Музикологији оријентисаној према позитивној научности стил је обећавао методологију верификовану традицијом, а подметао „тројанског коња“ (пост)теолошке егзегезе.

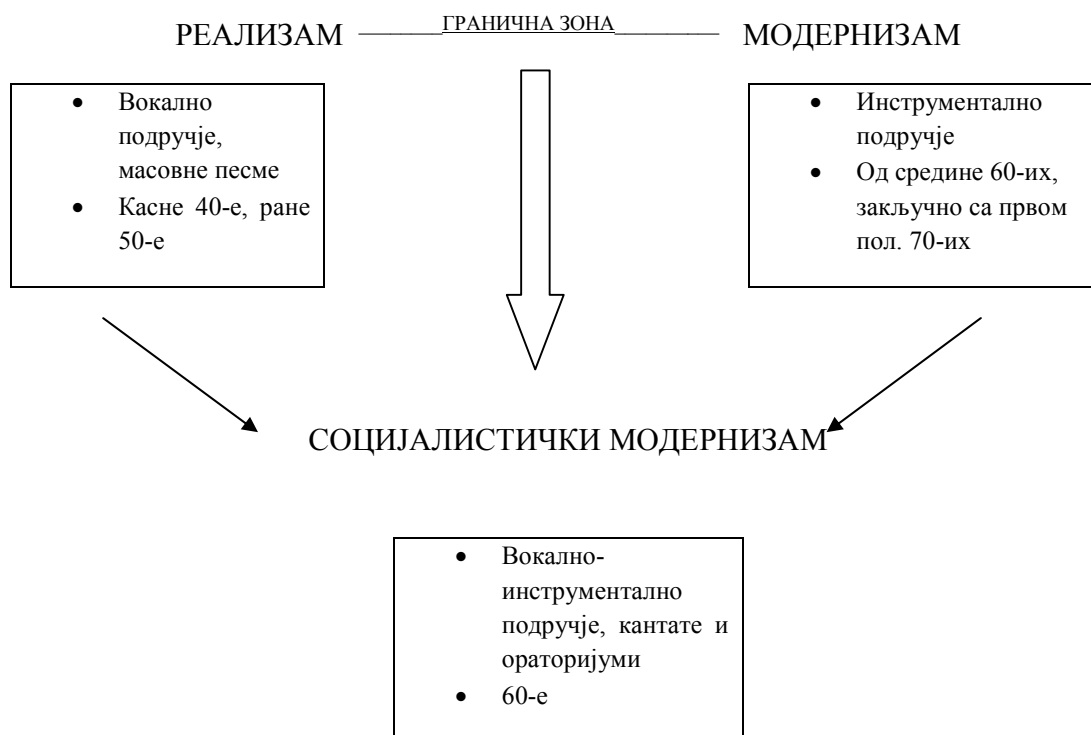
Стилску епистемологију, међутим, не оспоравају више неутемељене позитивистичке аспирације, већ критика идеологије као критика грађанског концепта аутономије уметности. У оквиру тог концепта се (квази)позитивистичко и идеолошко лице стила одмењују у функцији дисоцијације уметности и живота. С обзиром да је у интересу теорије стила да што више прошири своје поље компетенције, позитивистичка стилска анализа, редукована „на проучавање основних и незаобилазних одлика уметничког дела“ (Марковић, 2009: 67), нуди се свеколикој уметности као епистемолошка универзалија, „кријумчарећи“ грађанску норму по којој „се стил може идентификовати само уколико је испуњен услов постојања избора (...) између алтернативних форми изражавања“. (Ullmann, према Марковић, 2009: 16)

Да ли је, ако се прихвати да појам стила *a priori* има „неспоразум“ са политички ангажованом уметношћу, која не испуњава поменути услов, уопште могуће реализовати емпатичан приступ целокупном Бручијевом стваралаштву путем стилске анализе?

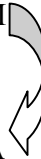
Чини се да Бручијевој музици која доследно следи премисе социјалистичког реализма стилска оптика не може приступити без негативне оцене. Чак и да се ограничи на таксономију „основних и незаобилазних одлика“ музичког тока једне Бручијеве масовне песме, стилска анализа намеће закључак о инфериорном начину изражавања и ако га прећути. Стилски опојмити Бручијеву партизанску уметност неминовно значи поновити вредносне судове о њој, а тиме и изгубити позицију наклоњене дистанце. У рестриктивним границама грађанског концепта уметности пракса социјалистичког реализма може бити конотирана само као симплификована, неслободна и тоталитарна, док би правилније било рећи да се ова уметност, која се због своје партијности одрекла императива „избора између алтернативних форми изражавања“ (Марковић: 2009: 16), појављује на хоризонту стилске анализе као стилски дефицитарна, односно нестилска.

Да је Бручи на свом стваралачком путу следио само премисе социјалистичког реализма, говор о стилу његове музике био би „промашена тема“. С друге стране, усиљено

је негирати историјско-стилску самосвест и модернистичку оријентацију у светлу композиторовог вишедеценијског пропитивања новог звука. Потпуна суспензија концепта стила игнорисала би и важну контекстуалну чињеницу да је конфронтација између политичких потреба Партије и самобитности уметничке логике у социјалистичкој Југославији ублажена од тренутка у којем је самобитност уметничке логике постала једна од политичких потреба Партије (што не значи да је естетичко-идеолошки заокрет према модернизму почетком 50-их значио обустављање свих соцреалистичких стремљења југословенске културне политике). Стога је, чини се, исто толико оправдано поставити питање о стилском усмерењу Бручијевог музичког модернизма, колико и прећутати га када је реч о композиторовом партијском ангажману кроз музику. Методолошки расцеп произашао из одбијања концептуалне доминације стилске епистемологије функционише ако се на једну страну ставе хорска песма „Митровчанка“ и ораторијум „Сви смо ми једна Партија“, а на другу *Трећа симфонија* и *Имагинације за глас и камерни ансамбл*, али не и када се упореде кантата „Човек је видик без краја“ и *Синфонија леста* – дела чију модерност на плану музичке грађе не оспоравају ни идеолошки ангажман („Човек је видик без краја“) ни компилација „оног најбољег“ из традиције што се може „научити од класика“ (*Синфонија леста*). Покушај да се домен стила ограничи на продукте Бручијевог модернистичког сензибилитета стога конструише диференцијалну линију између репрезентативних форми (социјалистичког) реализма и (радикалног) модернизма, али је и укида кроз граничну зону у којој су кантатско-ораторијумска сведочанства Бручијевог југосоцијалистичког патриотизма изражена умереним и/или радикално модернистичким музичким језиком. Бручијев опус у хијатусу између стила и његове суспензије, на следећи начин заступају категорије реализма и модернизма:



Додатну недоумицу, међутим, уносе наводи који сугеришу да су за Бручија социјалистички реализам и социјалистички модернизам биле паралелне, чак и супротстављене праксе. Ако, за Бручија, соцреалистички корпус укључује његове масовне песме написане у младалачким данима и поједина каснија дела<sup>218</sup> оцењена као „занатски успеле руковети партизанских песама“ и „громогласне фанфаре за какве масовне партијске скупове“, то није случај са делима инспирисаним револуцијом, попут кантата *Човек је видик без краја*, *Поздрав свету* и *Очи Сутјеске*, за која је композитор навео да су „дубоко проживљена, хумана, дела трајне вредности, као Шенбергов *Преживели из Варшаве*“ (Ђаковић, 1992: 22).<sup>219</sup> Негативни предзнак соцреализма Бручи је стављао испред Ждановљевог декретско-традиционалистичког концепта, а не политичко-идеолошког ангажмана као таквог, на страни Партије. Међутим, подела на „прву“ и „другу праксу“ занемарује чињеницу да су реализам, модернизам и њихове постмодерне модификације доминирали у различитим периодима композиторовог стваралаштва, те да се линија Бручијевог уметничког развоја пре може представити као еволутивна парабола (типична за композиторе 20. века), него као монтевердијевска „двојезичност“.

СОЦРЕАЛИЗАМ  $\rightleftharpoons$  СОЦМОДЕРНИЗАМ  $\rightleftharpoons$  РАДИКАЛНИ МОДЕРНИЗАМ 

МОДИФИКАЦИЈЕ ЕЛЕМЕНАТА РЕАЛИЗМА И МОДЕРНИЗМА – ПОСТМОДЕРНА

Поглед на композиторов опус из дијахроне перспективе оспорава логику „прве“ и „друге праксе“ упркос томе што Бручијеве стваралачке фазе не карактерише стилска хомогеност. Стилски меридијани Бручијевог стваралаштва поларизовани на оси реализам–модернизам стоје, дакле, у супротности са развојном линијом композиторовог опуса. Немогућност да се стваралаштво Рудолфа Бручија непротивречно представи у теорији стила захтева даљу потрагу за аутором као фактором „који омогућује да се превазиђу противречности које се у неким текстовима могу појавити“, јер, како истиче Фуко, „ту свакако мора постојати (...) тачка полазећи од које се противречности разрешавају, а инкомпатибилни елементи везују једни иза других, или се окупљају око изворне фундаменталне противречности“ (Фуко, 2012: 107). Разрешавање постојећих противречности, или ближе одређење фундаменталне противречности око које се везују инкомпатибилни елементи могуће је само кроз повезивање унутрашње стваралачке имагинације и спољашњих егзистенцијалних околности композиторовог деловања, а под

<sup>218</sup> У питању су ораторијуми *Звездани брод* из 1978. и *Сви смо ми једна партија* из 1979. године.

<sup>219</sup> Композиторов исказ наведен у целини гласи: „И ја сам као многи композитори после ослобођења, у одушевљењу за изградњу и обнову наше ратом порушене земље (док траје обнова, нема одмора), компоновао масовне песме. Зашто да се тога онда стидим. Али нипошто не мислим да је извесан број дела наших композитора инспирисаних револуцијом соцреалистички: на пример, Обрадовићева *Кадњиња*, Хорватова *Јама* или моја кантата *Човек је видик без краја* ... Напротив, то су дела дубоко проживљена, хумана, дела трајне вредности, као Шенбергов *Преживели из Варшаве*.“ (према Ђаковић, 1992: 22)

претпоставком деконструкције антиномијског односа између спољашњег и унутршњег, те на основу конкретних материјалних веза између уметника и културне климе (интертекстуалног поља). Питање о Бручију-аутору постаје питање постављено времену и месту на којем је композиторов опус настао, а одговор се налази у пределу између стваралачких недоумица и „друштвеног бића“ Рудолфа Бручија.

Равнотежно центриран између опречних сила саморедукције и пролиферације, концепт стила представља подстицајно полазиште за музиколошки наратив о аутору. Ако се неодређеност појма стила стави у заграду, третман материјалне и концептуалне димензије музике традиционално дефинише индивидуални стил композитора у мрежи сталних и променљивих елемената његовог музичког језика. Странпутице у које води саморазумљивост стила могу се избећи ако стилска анализа постане један методолошки избор, ситуиран у пољу традиционалне теорије. Аналитички увид у параметре музичког израза (форму, мелодију, хармонију, ритам и метар, боју и оркестрацију, фактуру и третман текста) генерише позитивно знање „у таквом облику који то знање чини употребљивим за што подробније карактерисање чињеница“ захваљујући „мањем броју највиших принципа (...) који су тако повезани да се из њих неколико могу извести остали“ (Хоркхајмер, 1972: 217). Како дедукција жанровских подручја и стилских фаза тежи селекцији елемената који могу да се поопште, сегментирање стилског континуума подложног развоју, сазревању и утицајима резултира индивидуализованим стваралачким путањама више или мање типичним за уметничку „климу“ свог времена. Способност традиционалне теорије да повеже релевантне уметнике омогућује концептуализацију и индивидуализацију појединачних ауторских опуса у кружној логици стила. Због тога елементи традиционалног музиколошког мишљења не представљају довољан основ за теоријско описивање Бручијевог стваралачког субјекта, већ захтевају проверу у контекстуалној равни аутопоетичког дискурса и друштвено-историјског окружења.

### 3. АУТОР КАО ПОЉЕ ПОЈМОВНЕ/ТЕОРИЈСКЕ КОХЕРЕНЦИЈЕ

Музиколошка пракса третира поетичка и естетичка питања као пожељну, ако не и неопходну допуну стилској анализи једног стваралачког опуса. Ауторско поље појмовне и/или теоријске кохеренције пресеца поље стилског јединства у распону од подударности, преко комплементарности, до дивергентности, остављајући простор интерпретацији за откривање/конструисање њихових унутрашњих веза. Поетичко-естетички дискурс Рудолфа Бручија прва је адреса на којој треба тражити композиторову мисао, упркос томе (или баш зато) што се беспојмовној тонској уметности – музици – не може одрећи рефлексивни потенцијал. Та мисао закупљена је различитим темама. Питања стваралачког поступка, његових заостајања/сустизања/престизања, критичког и пројективног хуманизма, научно-техничких достигнућа и изазова, комуникације између ствараоца и публике, премештана су у Бручијевом вербалном/теоријском дискурсу са маргине у центар и обратно, баш као и однос између старог и новог звука, локалног и националног, аутохтоног и универзалног, трајног и променљивог. Композиторови партикуларни искази и интегрални текстови потврђују дејство вертикалне дијалектичке напетости између традиционалног и модерног, уочене приликом разматрања Бручијевог стилског писма, али наговештавају и експликативни значај хоризонталне осе Исток–Запад за композиторову (музичку) мисао. Фрагменти о сећањима на детињство и младост, с једне, односно проблеми организације, педагогије и културне политике, с друге стране, контрапунктирају доминантном поетичко-естетичком комплексу. Њихова вредност сагледана је у контексту асоцијативних веза са елементима композиторовог музичког језика и обухватнијег погледа на његов живот и дело.

#### 3.1 СЕЋАЊА НА ДЕТИЊСТВО И МЛАДОСТ

Разговоре за дневну штампу и периодичку Рудолф Бручи је често започињао у пријатном тону сећања на детињство и младост. Различити интервјуи доносе различите фрагменте о подстицајима који су композитора определили за музику, док сећања на зрело доба показују већу уједначеност. Бручијева казивања о раним годинама садрже мозаичну, калеидоскопску структуру са елементима „варирања на тему“ и асимптотског приближавања средишту материје. Њихова афективна димензија креће се у регистрима безазлености, удобности, сигурности и непатворености. Евоцирање актера, ситуација и догађаја прожето је носталгичним и меланхоличним валерима, а лишено критичке рефлексивности и подозривости садашњег тренутка, због чега се стиче утисак да период пре Другог светског рата представља имагинарну „слободну зону“ која не структурира екстензивну актуелност. Рекло би се да Бручијеви аутобиографски фрагменти конкретизују „нулти час“ (*Zero Hour*) више од стваралаштва у којем линије континуитета нису прекидане.<sup>220</sup> Измештен с ону страну борбеног поља субјективације, дискурс о

<sup>220</sup> Својеврсни „прекид“ на подручју стваралачке праксе представља Бручијева одлука да спали дела која је приложио на пријемном испиту из композиције, између осталог и кантату на поему *Јама* Ивана Горана



дечаштву и младих данима рефлектује извесну егзистенцијалну тескобу, упркос рустичном, пасторалном и скерцозном изразу карактеристичном (и) за композиторову стваралачку праксу.

Један од најранијих текстова чија се важност за разумевање Бручијевог живота и дела не може преценити – интервју са Мирославом Антићем објављен у новосадском „Дневнику“ (*Да се победи ћутање*, 27. фебруар 1966.) – не доноси биографски податак у пасторалном и скерцозном штимунгу, већ штуро и таксативно: „син загребачког радника Мирка Бручија и Данице, рођене Посарић“. Десет година касније у разговору са Милошем Јевтићем<sup>221</sup> Бручи говори о безбрижном и веселом детињству проведеном у Крижевцима. Место поред Загеба композитору је остајало у лепом сећању – све лепшем што је бивао старији.<sup>222</sup> У радничкој породици са четворо деце радо се певало. „Кад се тога присећам, мислим да смо сви били музички надарени и моја браћа и моји другови и грађани који су музицирали у својим домовима, или они који су свирали у градској лименој гласби.“ (*Домети*, 1989: 72) Боље сведочанство о идеализацији предмета сећања није потребно.

Бручијева казивања о детињству своде главне протагонисте на детаљ и утисак, односно везу са композиторовом професионалном и идејном оријентацијом у будућности. Галерију живописних ликова отвара учитељ Цимпершак који је „необично волео музику“ и чија је настава „увек почињала и завршавала се песмом“ (*Музика између нас*, 1979: 237). Оргуљаш Вјекослав Храниловић, „звани Пипица (због малог раста)“, свирао је Букстехудеа и Баха и организовао оркестарска извођења Хајднових и Моцартових миса о божићним и ускршњим празницима. Код композитора и адвоката Алфреда Шварца, Бручи је почео „разликовати дур од мола“, док је Чех Резак поменут као Бручијев први професор виолине. Подробније је описана тек заслуга Ђуре Бошчака за развој композиторове (музичке) личности.

Маштао сам о свему и свачему, али ме је највише привлачила једна радионица инструмената у сутерену Хрватског дома. Често сам стајао пред излогом док ме једног дана власник радионице, Ђуро Бошчак, један племенити и образован човек, није позвао да уђем. Убрзо је склопљено пријатељство и ја сам почео да учим мандолину. Добро сам напредовао и убрзо постао члан његовог тамбурашког оркестра. Сећам се да смо често наступали на синдикалним

---

Ковачића. Међутим, овом чину не треба приписивати превелик значај јер Бручи није био доследан у уништавању својих раних дела.

<sup>221</sup> Разговори које је Милош Јевтић водио са југословенским композиторима објављени су у збирци текстова *Музика између нас*.

<sup>222</sup> Милошу Јевтићу композитор је описао Крижевце као „град са веома развијеним друштвеним и културним животом“ у којем је „увек било разних, приредаба, концерата, а и забава по чувеним 'крижевачким штатутима“ (*Музика између нас*, 1979: 237), док је деценију касније у разговору са Љубисавом Андрићем нагласио да је детињство провео „не у градићу него у 'слободном и краљевском граду' који је тај наслов стекао још у тринаестом веку Златном булом Беле IV“ (*Домет*, 1989: 72). Нади Савковић за „Дневник“ Бручи описује Крижевце као „живу и интересантну средину“ у којој се „много музицирало: у школама, црквама, приватним становима, на друштвеним забавама, а било је и доста концерата домаћих и страних уметника“ (*Отворени хоризонти*, 30. март 1992).

приредбама, а највише у Радничком дому у Бјеловару. Те приредбе нису, наравно, биле по вољи полицији, растериване су, а ја сам, иако мали дечко, заједно са одраслим члановима оркестра и радницима, често извлачио батине. Бошчак је у својој радионици имао једну скривену слику, коју је звао „Капиталистичка пирамида“. Радници су на својој грбачи држали чиновнике – бирократију, ова попове, на следећој тераси били су капиталисти, а на врху пирамиде седео је краљ. Касније сам сазнао да је Бошчак био члан КП, чак високи партијски функционер. И тако сам, већ од детињства, почео да свирам помало, по забавама, чајанкама... образовао сам се тако... (*Музика између нас*, исто).

Сукоби с полицијом и „извлачење батина“ морали су бити трауматична искуства за дечака, ма колико пркосног. Евоцирање без узбуђења – „те приредбе нису, *наравно*, биле по вољи полицији“ – говори о помиреношћу с временом у којем је државна репресија у ретроспективи представљала нормализовану димензију динамичних друштвених односа. Са друге стране, виолинисти Бранислав Хуберман и Ваша Пшихода оставили су траг у композитором бићу који је много година касније инспирисао надахнуту оцену о улози чешких уметника у стварању музичке културе на овим просторима.

Чаробни звуци њихових виолина изазивали су у мени неописива осећања. Сваки концерт био је феноменалан, незабораван доживљај, приређивао ми је велика узбуђења и увек сам после био као у некој грозници. Могу слободно да кажем да су управо ти сусрети с врхунским уметницима онога доба утицали на мене да заволим пре свега, виолину и да се на крају посветим музици. Кад данас о томе размишљам морао бих да будем захвалан свим оним дивним музикалним Чесима који су трбухом за крухом дошли из своје домовине да би музички образовали овај мали лепи град, као и многе друге градове старе Југославије. Сетимо се само пијанисте и професора Београдске музичке академије Емила Хајека или Вацлава Хумла у Загребу. Код њих су учили многи наши познати уметници који су стварали основе нашег каснијег музичког развоја. („Отворени хоризонти“, *Дневник*, 30. март 1992)

„Стицајем околности“, како наводи у једном интервјуу, Бручи је прекинуо школовање у гимназији и уписао приватну музичку школу „Лисински“ у Загребу. Своју будућност тада је видео у виолини: „Желео сам да постанем виолински виртуоз, да много путујем и наступам у што више концертних дворана света“, говори Бручи касније за *Дневник* („Музика блиска човеку“, 25. 10. 1987). Посвећен, самопрегоран рад („вежбао сам осам сати дневно“) и педагошки надзор Ренате Шенстајн и Маријане Шен у „Лисинском“ били су оптерећени касним почетком и споријим развојем. „Био сам у великом заостатку“, говори Бручи, „(...) учење виолине се мора почети веома рано, у седмој години“ (*Музика између нас*, 1979: 238). Није немогуће да се фрустрација због (пре)касног узимања виолине у руке одразила кроз појачану осетљивост на колективно кашњење испољену у каснијим погледима на питања друштвеног развоја и културне политике. Бручијеву предиспозицију за модернизацију, припремљену микроповесним искуством кашњења, озбиљио је

самоуправни социјалистички *praxis* артикулацијом императива сустизања на идеолошком нивоу.

Прекретнична сила Другог светског рата Бручију је помогла да се одрекне првобитног опредељења без стигме неоствареног извођача. Не мањи значај за исту ствар имала су и шира интересовања испољена у току школовања. Поред виолине, у „Лисинском“ је свирао фагот и саксофон. Практичне вештине подупирали су часови музичке теорије код Марка Тајчевића и Златка Гргошевића, професора који су „знали да одушеве човека“ (*Музика између нас*, 1979: 238). Музичирање у „Академском гудачком квартету“ Прукнер–Бручи–Сикошек–Шимунић композитор памти по вредним уметничким резултатима, а ђачки цез оркестар у вези са чајанкама, игранкама и хотелским терасама на мору. Прве стваралачке подстицаје Бручи је добио управо у школском оркестру, ако се изузме одсуство дисциплине у вежбању виолинских етида манифестовано као импровизовање на задату тему/материјал.<sup>223</sup> Композиторски деби Бручи је имао на подручју забавне музике, компоњујући и аранжирајући шлагере за школски оркестар: „Било је то популарно и ја сам тада био 'много важан композитор', поготово кад сам написао и једну оперету“ („Између логоса и звука“, *Домети*, 1989). Реч је о оперети *Прва љубав*, „веселој комедији из ђачког живота“<sup>224</sup> у чијем извођењу су учествовали студенти Академије, између осталих и Нада Штерле, будућа првакиња Београдске опере. Једна улога била је поверена „талентованој певачици и глумици Олги Игрец, која ће постати Олга Бручи (...). Тако се ово бављење забавном музиком, ова ведре епизода у мом стваралаштву и оперета *Прва љубав* преобразила у озбиљну 'оперу'“ (исто), приповеда са топлином југословенски композитор. Сериозне афинитете младог Бручија обликовала је, са друге стране, културна понуда међуратног Загреба. У поштованим годинама композитор се не једном осврнуо на висок уметнички ниво Загребачке филхармоније и Опере под вођством Барановића, Матачића, Јозефовића и Сакса. Снажан утисак оставили су и солисти загребачке Опере, Вилма Ножић, Зинка Кунц, Шименец и Гостић, затим Загребачки гудачки квартет у саставу Миранов–Граф–Арањи–Фабри, те већ поменути виолинисти Хуберман, Пшихода и Сигети. „Све су то били догађаји који су веома утицали на мој музички рзавој“, свестан је Бручи.

Избијање Другог светског рата Бручија је дочекало у Вараждину. О рату композитор даје сведена обавештења, лишена не само детаља, већ и кључних података. Ако распричаност сведочи о „архивирању“, односно деактуелизацији предмета сећања, штурост указује на прошле догађаје који и даље обавезују. Непроверено сазнање да је

<sup>223</sup> „Често сам себе ухватио како приликом вежбања задане етиде одлутам у неки ненаписан текст, у импровизацију. Одједном почињем да импровизујем, да етиду 'надграђујем' дајући јој, како сам тада уображено мислио, нови виртуозни сјај. Ову своју вештину приказао сам једног дана професору виолине (на његов ужас). Није ми признао задатак, али ми је открио да поседујем једну драгоцену способност које сам нисам био свестан, способност импровизације – толико важне у компоновању“ („Музика блиска човеку“, *Дневник*, 25. 10. 1987)

<sup>224</sup> Један шлагер из ове оперете почињао је стиховима: „Дјево мораш само знати ставит љубав на квадрат, пусе дивидират, љубав потенцират“.

композитор у Вараждину уживао заштиту једног чиновника док се није прикључио Народно-ослободилачком покрету није поткрепљено и Бручијевим исказима. Једини композиторов пасус о рату индукован је питањем Милоша Јевтића о идејама, надама, идеалима, одрицањима и настојањима који су га обузимали у време ослободилачког рата и у годинама окупације.

По природи сам велики оптимиста, па сам и у тешким тренуцима окупације веровао у будућност. Управо од те будућности очекивао сам испуњење својих идеала. Наравно, нисам седео скрштених руку. Колико год сам могао, илегално сам радио и доприносио остваривању циљева народноослободилачког рата. Било је, наравно, одрицања, можете замислити. Налазио сам се у великим опасностима, али на крају сам срећно дочекао ослобођење. (*Музика између нас*, 1979: 238)

Послератни период осветљен је подробнијим излагањем, другачије организованим од казивања о предратним годинама. Расуте мозаичне фрагменте, живописне и искричаве, смењује центриран текст, варирано понављан у апотеозном и „химничном“ стилу. Лаудативна пажња указана је оркестру Централног Дома ЈНА (у којем је Бручи свирао виолину и виолу),<sup>225</sup> великанима на београдској Музичкој академији (Петру Коњовићу, Јосипу Славенском, Миленку Живковићу, Станојлу Рајичићу, Михаилу Вукдраговићу, Марку Тајчевићу),<sup>226</sup> обнови земље, организовању културног живота<sup>227</sup> и стварању климе у којој је музика постала „велика друштвена потреба“. С поштовањем је поменут уметнички ниво београдске Опере достигнут под Оскаром Даномом. Прва извођења „великих, раније написаних дела“ – *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског, *Коштана* и *Кнеза од Зете* Петра Коњовића и *Охридске легенде* Стевана Христића – била су, условно речено, сензационални догађаји за Бручија.<sup>228</sup> Његова генерација демантовала је утисак да „стваралачки потенцијал композитора у Србији није у то време (...) велики“ (*Музика између нас*, 1979: 240).<sup>229</sup> „Веома сам ценио Милана Ристића“, додаје наш музички стваралац, „а касније су дошли млади“. (Исто)

<sup>225</sup> „То је тај будући славни ансамбл Југословенске армије који је по својој програмској оријентацији био велики подстицај југословенском музичком стваралаштву“. (*Музика између нас*, 1979: 239)

<sup>226</sup> „Све су то били одлични зналци од којих се могло много научити.“ (исто)

<sup>227</sup> „Обновљен је рад Филхармоније и Београдске опере, која је касније, под Оскаром Даномом, стекла светску репутацију. Музичари, композитори и извођачи почели су да се организују.“ (исто)

<sup>228</sup> Ипак, сензационалних музичких догађаја није било, уколико се тада сваки догађај није чинио сензационалним, после тако тешких година рата. Било је великих, раније написаних дела, која су у то време била први пут извођена. Мислим пре свега на „Симфонију оријента“ Јосипа Славенског, изврсне опере „Коштана“ и „Кнез од Зете“ Петра Коњовића, па Христићеву „Охридску легенду“.

<sup>229</sup> „Ја припадам првој послератној генерацији наших музичара, која је, иначе, оцењена као способна. То су: Василије Мокрањац, Витомир Трифуновић, Енрико Јосиф, Душан Радић, Властимир Перичић, Дарко Обрадовић – имена која много значе нашој савременој музици (...)“ (*Војвођански разговори*, 1981: 45).

Нарочиту захвалност Бручи је исказао професорима Петру Бингулцу<sup>230</sup> и Крешимиру Барановићу.<sup>231</sup> Бингулац је знао да „упозори и упути на праве ствари. Утицај који је он (...) извршио (...) био је веома значајан за мој каснији развој.“ (*Домети*, 1989: 73) Барановић је извео Бручијеву *Синфонијету* са Београдском филхармонијом, што је било прво јавно извођење једног Бручијевог симфонијског дела, свакако и велики подстрек за младог композитора. Ако се узме у обзир да је недуго потом Даворин Жупанић уврстио *Rondo Giocoso* у програм оркестра Дома ЈНА, јасно је због чега Бручи касније говори: „Београд ме је изванредно примио и то нећу заборавити“ (*Музика између нас*, 1979: 239). Ипак, студентске године донеле су и прве „ожилке“. Премда су Бручијеву професионалну каријеру пратиле одмерене и уравнотежене критике, прва је условила трајно неповерење према музичкој критици као таквој. О надражајној снази осврта неименованог критичара на Бручијев симфонијски првенац сведочи композиторово сећање пласирано у више различитих интервјуа:

(...) тада ми критике нису биле благонаклоне. Један критичар је написао: „Боље да нам је Бручи показао да уме да напише симфонију у класичном смислу, него да исцрпљује циклични облик у једном ставу.“ Ја сам још онда започео експерименте за које није било разумевања. (*Војвођански разговори*, 1981: 50)

Прва критика коју сам добио поводом извођења „Синфонијете“ гласила је отприлике: „...Било би нам много драже да је Б., уместо да експериментира са обликом, показао да уме да напише симфонију...“. А ја сам тада био студент који је имао огромну привилегију да му дело буде јавно изведено – и то од једне Филхармоније. Овакву обесхрабрујућу критику, која није допуштала било какво трагање за новим, једноствано нисам узео у обзир. Ипак, написао сам, касније, и једну „праву“ симфонију – награђену. Отада, као композитор, не дајем сувише значаја критици. (*Музика између нас*, 1979: 245/246)

Друго изведено дело *Синфонијета* (Београдска филхармонија, дир. Крешимир Барановић, 1949), у којој сам експериментисао са обликом, изазвала је у критичком приказу прилично дилема у стилу „да ли Бручи уме да напише симфонију“? а био сам још студент на Музичкој академији. (*Домети*, 1989: 73)

Изнети наводи се могу посматрати као симптом претеране осетљивости. Тешко је утврдити да ли су Бручијеви осврти на негативну критику *Синфонијете* произашли из непредочених темељних оспоравања, или је реч о интериоризацији марксистичког идејног света чији самокритички рефлекс одбија критику са спољних позиција. Тек, Бручија је

---

<sup>230</sup> „Професор Бингулац је знао да води свог студента. Уз много анализа и врло строге захтеве у изради обавезних задатака допуштао је слободан стваралачки развој, подстицао истраживање, ослобођење маште. Није ме ничим спутавао.“ (исто) Бингулац је за Бручија био и остао „(...) велики ерудита, естета, речју, светски човек“. („Између логоса и звука“, *Домети*, 1989: 73)

<sup>231</sup> „Оркестрацију сам студирао код Крешимира Барановића. Изванредно смо сарађивали. Након извесног времена, рекао ми је: 'Ти знаш принципе, нема потребе да те више учим'. Међутим, било је и те како потребно учити од тако сјајног оркестратора, као што је Крешимир Барановић.“ (*Музика између нас*, 1979: 239)

управо критичка самосвест усмерила према наредној етапи личног и професионалног развоја о којој је говорио својим саговорницима – студијском боравку у Бечу.

У Беч ме одвело незадовољство самим собом, али и општим стањем у музичком животу код нас. Тада 1954. године, ми смо још много заостајали за европском и светском музиком и њеним критеријумима: мислим пре свега, на композиторско стваралаштво. Тек после појаве загребачких Бијенала, суочени са новим збивањима и могућностима новог звука, југословенски композитори, а такође и интерпретатори, почели су да размишљају о месту на коме се стварно налази наша музика у односу на друге средине. (*Музика између нас*, 1979: 240)

Уписавши постдипломске студије на бечкој Академији за музику и позоришне уметности (*Akademie für Musik und darstellende Kunst*) Бручи је добио прилику да усавршава композицију са Алфредом Улом и технику фуге са Јоханом Непомуком Давидом. У интервјуима се, међутим, мање осврће на формално образовање, а више на музички живот града Беча. Разговор са Милошем Јевтићем доноси став да је „Беч највећи музички центар“, уз опаску да „то што се тамо догађало 1954. и можда још неколике године, ни касније није превазиђено“ (*Музика између нас*, 1979: 240). Питање компаративног хоризонта у односу на који Бручи оцењује музичку културу Беча (припадају му и каснији увиди у домете совјетске, западноевропске и америчке музичке сцене) није централно. Ипак, треба нагласити да композиторов вредносни суд није арбитражан, већ образложен друштвено-економским околностима: „Европско музичко тржиште још није било отворено, па се у Бечу нашла изванредна концентрација великих уметника, од Елизабете Шварцкопф, Сене Јуринац и сестара Конечи, до Дермоте, Виндгасена и Ханса Хотера“ (*Музика између нас*, 1979: 240). За диригентским пултом Бечке филхармоније и Државне опере били су Фуртвенглер,<sup>232</sup> Карајан,<sup>233</sup> Бем, Клемперер, Кнапертбуш, Кубелик<sup>234</sup> и други, остварујући убедљиве интерпретације великих симфонијских и музичко-сценских дела. „Чуо се ту цео Вагнер, Р. Штраус и Моцарт“, сећа се Бручи.

Док су бечким улицама још кружила *Четворица у миту*, у Оперу и на концертним подијумима били су стално или у гостима најзначајнији уметници порушене Европе (...) Посебна посланица било је извођење малих Моцартових опера у *Reduten* дворани у Бургу са Бемом и најбољим солистима (...) Памтим Штраусове опере које нисам уопште познавао. Знао сам нешто Вагнера, јер се

<sup>232</sup> „Сећам се и снимања „Валкире“ са Фуртвенглером – као једног великог и заиста узбудљивог уметничког доживљаја. Након дана по завршетку снимања, једног јутра прочитам у „Wiener kurier“-у огромна слова на насловној страни „Furtwengler ist nicht mehr...“ (Фуртвенглер је умро!) Све у свему, била је то за мене једна велика и права школа.“

<sup>233</sup> „Још се сећам сјајног концертног извођења опере *Кармен*, коју је припремио Карајан. У жељи да конкурише Државној опери (пошто није прошао на избору за директора) изводио је опере концертно, па је тако припремио и *Кармен* за коју је ангажовао најбоље европске певаче.“

<sup>234</sup> „Био је, рецимо, један концерт с Кубеликом који је дириговао *Пету симфонију* Чајковског. После завршеног првог става у дворани се проломио снажан пљесак, што није уобичајено у Бечу, јер Бечлије знају шта је симфонија и да се после првог става не аплаудира. Међутим, извођење је било такво да ни хладне Аустријанце није могло оставити равнодушним. Били су фрапирани.“

пре рата у Загребу изводио, на пример, његов *Холанђанин луталица*. Међутим, Штраус је био за мене непознаница. На мене је огроман утисак оставила *Салома, Електра*, па сам постао заљубљеник Штраусове музике. (*Домети*, 1989: 73).

Између студија у Београду и Бечу композитор је засновао радни однос у Српском народном позоришту у Новом Саду као корепетитор оперског хора (22. фебруара 1951) и члан оркестра (20. маја 1952). Диригент Опере и директор музичке школе „Исидор Бајић“ Бручи постаје по повратку из Беча (22. августа/1. септембра 1955), капитализујући стечено образовање и поверење руководећих структура у друштву. О вишедеценијском управљању просветним и културним ресурсима Новог Сада, Војводине и Југославије, Бручи је ређе говорио кроз призму пријатних и непријатних сећања на прошлост,<sup>235</sup> а више кроз апелативне смернице актуелном тренутку и непосредној будућности.

### 3.2 ОРГАНИЗАЦИЈА, ПЕДАГОГИЈА И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА

Поред Крижеваца, студентских и бечких година, незаобилазну тему у разговорима са Бручијем чинила су питања организације, педагогије и културне политике у социјалистичкој Југославији. Штавише, рекло би се да је друштвени значај Бручијевог руководилачког рада превазилазио значај његовог стваралачког доприноса, због чега је композитор био дубоко потиштен. У разговору са Надом Савковић вођеном 30. марта 1992. експлицитно је формулисао своје незадовољство: „Због апсолутно нерешеног статуса композитора који би им обезбеђивао барем минималне егзистенцијалне услове и тако им омогућио несметано бављење стваралаштвом, мој живот и рад кретао се непрестано на два колосека: запослењу и стваралаштву. Увек два радна времена.“ („Отворени хоризонти“, *Дневник*) О сопственом положају Бручи је редовно говорио у контексту укупног односа према домаћем музичком стваралаштву, пледирајући за централизован и „извозно“ оријентисан институционални оквир, а критикујући распарчану и „увозно“ опредељену културну политику. Током три деценије Бручијев дискурс о организацији и културној политици задржао је структуру чија је виталистичка димензија постепено уступила место скепси, али не и дефетизму.

Ако су сећања на детињство и младост евоцирана у пасторално-скерцозном тону, расправа о стању у култури подсећа на драмске и жалобне регистре композиторовог

---

<sup>235</sup> „У Опери сам радио све. Био сам корепетитор, шеф хора, свирао виолу у оркестру, а најзад постао и директор Опере. Као што видите, прошао сам све фазе – од шегрта до мајстора. Израстао сам из Опере, но своје замисли нисам могао да остварим. Моје идеје и критеријуми, нарочито после боравка у Бечу, нису били у складу са критеријумима већине, па сам морао да одем. Време је показало да сам, ипак, био у праву, да се једино дисциплином и систематским радом може изграђивати једна млада оперска кућа и обезбедити потребан квалитет. Публику не интересују никакве тешкоће ансамбла, она жели добру представу. Данас, петнаест година касније, у још већим тешкоћама, поново сам у ситуацији да, припремајући ансамбле Опере и Балета за улазак у нову зграду, говорим исте ствари. У школи сам урадио, чини ми се, више. Било је напорно, али било је и резултата: оснивање Филхармоније младих, прва појава девојака на дувачким такмичењима; дакле, рад који се исплатио и које је музичку школу „Исидор Бајић“ сврстао у ред најпознатијих уметничких школа у нашој земљи. Логично је да је из такве школе израсла и Академија уметности.“ (*Музика између нас*, 1979: 241)

музичког језика. Говорећи о положају домаћег стваралаштва Бручи је отворено ламентирао, употребљавајући реторичке фигуре које појачавају апелативни ефекат („на жалост“,<sup>236</sup> „мало је тужно“,<sup>237</sup> „жалосно је“,<sup>238</sup> итд.). Са друге стране, овај новосадски композитор није потцењивао урађено, нити је пропуштао да сугерише начелне и конкретне кораке које треба предузети. Напетост између оствареног и неоствареног на плану организације, педагогије и културне политике драматизована је у контексту стварности која се опирала теоријско-практичним детерминантама, што је отварао простор за егзистенцијалистичку концептуализацију света као сукобишта, односно субјективизацију усамљеног и несхваћеног појединца.<sup>239</sup> Конфликтни потенцијал између оног што јесте и оног што треба да буде највећи је у разговору са Радованом Поповићем (вођеном 1973, у Бручијевој радикално модерничкој фази), након чега је композиторова саморефлексија мигрирала из савезништва са актуелним поретком у невољно сапутништво. Ова тенденција, мотивисана асиметријом између датог и добијеног, манифестно је исказана у последњем интервјуу за један српски лист:

Често се питам какав сам ја то заправо композитор, како сам допустио да скоро читав свој радни век будем окупиран неким другим пословима, а да ми стваралаштво буде тек нешто као хоби. Од мене се тражило да радим послове од општег интереса, као да стваралаштво није општи интерес. И када сам после светског успеха с Наградом краљице Елизабете могао, као у свакој културној земљи, очекивати синекуру која би ми омогућила свакодневни континуирани стваралачки рад, она је изостала и ја сам наставио компоновати само у слободно време, ноћу и за време годишњих одмора. (...) Ја сам од људи који су у Новом Саду градили мостове, булеваре, Српско народно позориште, Универзитет, и уопште: културу достојну имена *Српска Атина*. Онда су дошли неки други људи који су све то срушили и „грађевинаре“ деградирани. Ја сам од оних Новосађана који су свом граду дали више, много више него што су од њега добили. (*Грађански лист*, 13. 11. 2002)

Упркос разочарењу које је постепено „сазревало“, Бручи није постао опонент поретка у који је уградио сопствени поглед на свет. Композиторова размишљања на тему прилика у култури дијалектички су сучељавала позитивне и негативне оцене, трагајући за

<sup>236</sup> „Дневна штампа и критика посвећују, на жалост, мало простора музичким збивањима.“ (*Политика*, јануар 1966). „На жалост, свака република или покрајина имају своја удружења, своје композиторе, своје оркестре и, наравно, притисак на 'своје' оркестре да изводе дела из 'своје', властите средине.“ (*Домети*, 1989: 75/76)

<sup>237</sup> „Иначе, дело које је освојило највишу музичку награду која данас у свету постоји – живи и данас. Оно није створено и бачено у фиоку. *Мало је тужно* да веће интересовање за његово упознавање постоји изван наше земље.“ (*Војвођански разговори*, 1981: 47)

<sup>238</sup> На питање да ли смо и досад „извозили“ сопствену оперску и осталу озбиљну музику, Бручи одговара: „Жалосно је што практично нисмо 'извозили' баш ништа.“ (*Интервју*, 10. 06. 1988)

<sup>239</sup> У разговору са Бручијем вођеним 1989. године Љубисав Андрић је приметио на столу књигу *Галеб Џонатан Ливингстон* од Ричарда Баха (Richard Bach). Споменуо је свом саговорнику, на шта је Бручи одвратио: „ја сам вам, у неку руку, Џонатан Ливингстон“. (*Домети*, 1989: 78)



усмерењем. Позитиван биланс временом је растао не приближавајући се жељеном циљу. Мањкавости система нису отклањане, што ипак није обесмишљавало даље покушаје.

У интервјуу за дневни лист *Политика* (јануар 1966) Бручи је истакао да југословенска радиодифузија снима готово све, да хор и оркестар Дома ЈНА изводе искључиво домаћу музику, као и да филхармоније у програм стављају једно домаће дело. На свим подручјима југословенске музике постоје „прави и велики таленти који заслужују већу бригу и повољније услове рада и стварања“, додаје новосадски композитор. Радиостанице и уметнички ансамбл Дома ЈНА поменути су и доцније као институције које се залажу за југословенску музику, док је школски план и програм оцењен као задовољавајући спрам потребе за проучавањем дела великих мајстора прошлости у оквиру музичког образовања. (*Војвођански разговори*, 1981: 47) Напомињући да су композитори Југославије повезани кроз републичка и покрајинска удружења, односно Савез организација композитора Југославије (СОКОЈ), Бручи открива да управо покрене „акцију за оживљавање и бољу организацију музичког стваралаштва“ (*Музика између нас*, 1979: 244).<sup>240</sup> У разговору са Милошем Јевтићем новосадски музички стваралац оцењује да институције делимично испуњавају обавезе у развијању музичког живота и констатује да су основане бројне стручне музичке школе, да има много музички надарене деце у нижим и средњим музичким школама, да у свакој радној организацији постоји „неко ко се брине о сарадњи са уметношћу“, да су мале средине заинтересоване за озбиљну музику, те да постоје примери друштвеног ангажмана у уметностима и међу уметницима. Афирмативну вредност Бручи налази и у томе што је „наша заједница верификовала музичко стваралаштво као важну друштвену делатност и неодољиви део друштвеног развоја“ (*Интервју*, 25. 10. 1988), односно у томе што „републике и покрајине имају своја удружења, композиторе и оркестре“ (*Домети*, 1989: 75).

У организациона достигнућа убрајају се и она која су директно везана за композиторов стваралачки рад. Као последицу награде на конкурс краљице Елизабете белгијске „дело које је освојило највишу музички награду живи и данас“, обавештава Бручи. „Оно је извођено готово у целом свету и још данас се изводи. Компанија 'Филипс' снимала је 1966. године и плочу, у извођењу Београдске филхармоније.“ (*Војвођански разговори*, 1981: 47) Бручијева опера *Гилгамеш* и балет *Вечити младожења* Зорана Мулића обележили су јубилеј Српског народног позоришта као „допринос аутохтоној музичкој култури заснованој на властитим стваралачким вредностима“ (*Дневник*, 25. 10. 1987). Дужи репертоарски живот опере *Гилгамеш* (неостварен) захтевао је темељну инфраструктуру чије су основе постављене Бручијевим залагањем.<sup>241</sup> Сумирајући свој рад

<sup>240</sup> Реч је о Музичком центру Војводине, установи намењеној координацији рада Опере, Филхармоније и савременог стваралаштва у Војводини.

<sup>241</sup> „Клавирски извод опере *Гилгамеш*, грамафонска плоча и видео-касета су у припреми, што представља огроман успех који отвара могућност за промоцију опере у светским оквирима. Опера Српског народног позоришта гостовала је с *Гилгамешом* у Ираку, на првом бабилонском међународном фестивалу. Постоји позив из Туниса, а заинтересовали су се и Руси.“ (*Домети*, 1989: 76)

у разговору са Надом Савковић (*Дневник*, 30. 03. 1992) Бручи је подсетио да је највише времена посвећивао организацији музичког живота у Новом Саду и Војводини. Међу резултатима од посебног значаја издвојио је оснивање и концертну делатност Филхармоније младих, истакавши, с тим у вези, заслуге професора музичке школе „Исидор Бајић“ Илије Врсајкова, Хранислава Ђурића, Владимира Зубанова и Матије Пајора.<sup>242</sup> Крајем педесетих, додаје Бручи, „била је права сензација видети младе девојке с дувачким инструментима у рукама, али ми смо их тада на то (уз много суза) натерали“ (исто). У важна достигнућа композитор је убројао оснивање Војвођанске филхармоније и Академије уметности, а понос је исказао због бивших студената „који успешно преузимају штафетну палицу, обогаћујући културни и уметнички живот наше средине“ (исто).

Паралелно са позитивним оценама стања у југословенској култури Бручи је давао и негативне. У интервјуу под насловом „Трајање уметничког дела је највећа награда његовом творцу“ композитор оцењује да југословенско стваралаштво није довољно стимулисано, јер се најбоља дела ретко изводе више од једном. Извођења у иностранству такође су ретка, а дневна штампа посвећује мало простора музичким збивањима, додаје Бручи (*Политика*, јануар 1966). Седам година касније композитор саопштава Радовану Поповићу да у оквирима радио-станица долази до првих, у највећем броју случајева и последњих извођења једног домаћег дела. Осврнувши се на стање у музичком образовању Бручи констатује да „наша школа учења базира искључиво на традицији, не водећи много рачуна о савременим музичким кретањима“ (*Војвођански разговори*, 1981: 50). Милошу Јевтићу новосадски музички стваралац невољно признаје да стање у музичком животу Војводине није добро, тачније, да северна српска покрајина заостаје за другим срединама, као и да институције на државном нивоу у чијој се надлежности налази развијање музичког живота, неправедно запостављају домаће музичко стваралаштво. Значај придаје чињеници да студенти и дипломирани музичари не пролазе добро на међународним такмичењима, примећујући да се надарена деца „касније (...) негде изгубе“ и позивајући на одговорност музичке педагоге и средину у којој се таленат појављује (*Музика између нас*, 1979: 245). Издавање грамафонских плоча, касета, музикалија, стручних радова и периодике Бручи оцењује као стихијско, неповезано и примерено недостатку културне политике у музичком стваралаштву. Проблем не мањи од других за Бручија представља то што композитори, репродуктивни уметници и концертне агенције не посвећују довољно пажње мањим срединама, радним организацијама и месним заједницама (исто). У разговору са Владом Мићуновићем за *Интервју* Бручи наглашава да музичко дело настаје захваљујући ангажовању усамљене личности чији труд није адекватно награђен, односно да композитор није интегрисан у удружени рад. На саговорничково питање везано за извођење опере *Гилгамеш* у Ираку – да ли смо и досад „извозили“ сопствену оперску и осталу озбиљну музику? – Бручи одговара:

---

<sup>242</sup> „Филхармонија младих постала је права школа будућих музичких професионалаца и ми смо тада били веома подстицајни за све сличне установе у земљи.“ (*Дневник*, 30. 03. 1992)

Жалосно је што практично нисмо „извозили“ баш ништа. Све се сводило на повремене позиве југословенским ансамблима да гостују у појединим градовима Западне Европе, али они ни тада не изводе наша дела већ углавном она из руског или талијанског репертоара. (...) Тешко се код нас и у локалним границама једно музичког дело пробије до неке шире афирмације. То кад се и догоди најчешће не бива услед његове вредности него захваљујући вануметничким везама појединца. (*Интервју*, 10. 06. 1988)

Отежавајуће околности за извођење једног симфонијског дела, објашњава новосадски музички стваралац Љубисаву Андрићу, представљају републичко-покрајинске подељености, јер републике и покрајине врше притисак на „своје“ оркестре да изводе дела из „своје“, властите средине. „Нови Сад, да невоља буде већа, нема те ансамбле, нема своју продукцију и наша остварења се тешко изводе у другим срединама“ (*Домети*, 1989: 76), ламентира Бручи. Недостатак пожељне оријентације у културној политици генерисао је организационе пропусте који су Бручија, дакле, и лично погађали. У разговору са Радованом Поповићем композитор је ироничан, а пред Милошем Јевтићем разочаран:

Да се не стекне погрешан утисак – да се диригенти грабе за моја дела... Изненадићете се кад Вам кажем да Београдска филхармонија већ седам година није извела ни једно моје дело, а да загребачка, љубљанска, сарајевска и скопска уопште нису имале ни једну моју композицију на програму за јавно извођење. (*Војвођански разговори*, 1981: 47)

Шта бисте, на пример, рекли на то да *Синфоија леста*, дело награђено првом наградом на највећем међународном конкурс, осим у Београду, нигде више није јавно изведено у Југославији?! Југословенски оркестри нису нашли интерес да јавности прикажу дело које је, бар у једном тренутку, значило светски хит. Чак ни Нови Сад, град у коме живим, није чуо ово дело. (*Музика између нас*, 1979: 243)

Приметна горчина одјек је неспоразума између наградама овећаног уметника<sup>243</sup> и индиферентне заједнице, амплификован у турбулентним друштвеним околностима касних

---

<sup>243</sup> Значај и улогу награда које је добио, Бручи посматра на следећи начин: „Постоје две врсте награда. Награде на музичким конкурсима са делима под шифром и награде као знак друштвеног признања за врхунски стваралачки рад. На конкурсима увек сам се високо пласирао. То је, барем за мене, био један од начина стицања уметничке афирмације. (...) Награде као знак друштвеног признања (награда АВНОЈ, републичке, покрајинске и градске награде) додељују се уметничким ствараоцима – или за животно дело или за врхунско уметничко остварење у текућој години. Такве награде, барем оне врхунске, сигурно се додељују према строгим критеријумима и значе велико друштвено признање уметнику. Међутим, осим слављеничког тренутка и прекрасне плакете у витрини, не носе са собом и ширу јавну заинтересованост – барем је тако у музици. (...) Веома сам почашћен Наградом Ослобођења Војводине и она ми много значи. Међутим, висока награда требало би да омогући, пре свега, извођење дела награђеног ствараоца, – ако је у питању животно дело, или награђеног дела – ако се ради о најбољем делу створеном у току једне године. И то не само једно извођење, оно на основу којег је дело награђено, већ и извођење у свим нашим срединама. У књижевности награда значи бољу продају књиге. Човек уђе у књижару и једноставно купи награђену књигу. Његов је интерес задовољен – успостављена је комуникација са ствараоцем. Грамафонску плочу награђеног музичког дела не може да купи. Нема је.“ (*Музика између нас*, 1979: 243/244)

шездесетих и раних седамдесетих. Клима у којој су модернистички наноси постепено седиментирали друштвену критику „слева“ и „здесна“ за Бручија је била (стваралачки) подстицајна и (организационо) фрустрирајућа, све док два проблема није повезао у један. Организационе тешкоће у пласирању стваралачких резултата и несигуран положај југословенских композитора Бручи је појмио као реакцију друштва на савремено музичко дело. У индикативно насловљеном интервјуу „Музика мора да је блиска човеку и за човека“ ова реакција постаје поетички и естетички коректив стваралачке праксе:

Ако је судити по многим нерешеним питањима, а пре свега по нерешеном статусу композитора и његовог дела, онда наш јавни утицај није велики. Због тога се често жалимо на свој положај у друштву. Ево, ја се Вама жалим. Жалимо се на запостављеност, на одбијање нашег дела од стране слушалаца, на радиостанице, на ансамбле, индиферентност штампе, музичке критике. Стање збиља није добро, али ми композитори заборављамо да погледамо мало сами себе и наше стваралаштво и да потражимо одговоре на питања – каква је свест и слика коју пружа наша музика, колико је она хумана и хуманизирајућа, колико је она судионик у борби за слободу, истину, људско достојанство? Уместо о томе да размишљамо, често смо опседнути авангардним и некритичким прихватањем и идолатријом свега онога што долази извана. Тако остајемо у једном раскораку са духовним потребама, поготово шире музичке публике. (*Музика између нас*, 1979: 244)

О разрешењу напетости између продукције и рецепције у корист ове друге Бручи подробније говори и пише бавећи се поетичким принципима и естетичким претпоставкама у засебним одељцима интервјуа, реферата и ауторских текстова. Треба, међутим, уочити да су импулси за поетичка и естетичка преиспитивања стигли из организационе сфере, у којој је југословенски композитор непрестано ослушкивао однос између оствареног и неоствареног, довршеног и недокршеног.

На питање шта треба урадити да би се поправило стање у култури Бручи даје сличне одговоре у различитим периодима. Тако у јануару 1966. говори да бригу о систематској пропаганди и пласману југословенске музике треба да преузме специјализована институција придружена Југословенској музичкој трибини. „Најпре афирмација у домовини, а затим подршка целокупне јавности у продору правога талента у свет“, сугерише Бручи („Трајање уметничког дела највећа је награда његовом творцу“, *Политика*). Радовану Поповићу композитор износи став према којем музичко образовање треба да омогући стицање знања/техника од практичне користи у стварању/извођењу музике нашег времена (*Војвођански разговори*, 1981: 50). Највише начелних и конкретних препорука Бручи износи у разговору са Милошем Јевтићем (*Музика између нас*, 1979: 245). Према овом музичком ствараоцу потребно је:

- југословенску музичку културу афирмисати „по фонду властитих вредности“, како у земљи, тако и иностранству

- више изводити домаћу озбиљну музику
- основати издавачку кућу која би бринула о издавању, пропаганди, пласману музичког дела
- реформисати музичко школство („од дна до врха“) и више пажње посвећивати естетском, посебно музичком образовању младих
- васпитавати и организовати младе кроз рад Музичке омладине
- неговати конструктивну и афирмативну критику која не хвали без основа, већ подстиче<sup>244</sup>
- у спровођење плодноне културне политике укључити социјалистички савез радног народа
- средства намењена фестивалима у мањим срединама повремено преусмеравати у концертне сезоне и културну забаву
- не делити музику на озбиљну, народну и забавну, већ на ону која доприноси процесу демократизације и подруштвљења музичке културе, пуноћи људског бића и људске личности, односно на ону која се придружује „разорним и дехуманизујућим тенденцијама“
- одговорити реалним потребама најширих друштвених слојева
- радити на усклађивању стваралаштва са принципима социјалистичког самоуправљања
- понудити самоуправном друштву продубљење и обогаћење свести

Из корпуса набројаних смерница Бручи је потом пробирао оне које су погађале акутне потребе. Деценију касније поновио је у разговору за *Дневник* да иза једног правог уметника треба да стоје штампана партитура, плоча, смишљена пропаганда, извођачи и остали композитори („Музика блиска човеку“, 25. 10. 1987). За *Интервју* је још једном нагласио да домаћем делу треба обезбедити равноправан третман са страним делима на репертоарима извођачких ансамбала („Музика је универзална“, 10. 06. 1988). „Варијацију“ на познату „тему“ доноси и последњи интервју за најпознатији новосадски лист у којем Бручи констатује да се у данашњем, све глобализованијем свету и времену, композитор не може пробити само снагом свог талента, због чега средина у којој живи и делује мора да стане иза њега („Отворени хоризонти“, 30. 03. 1992).

### 3.3 ЕСТЕТИЧКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ И ПОЕТИЧКИ ПРИНЦИПИ

Ако су Бручијева сећања на младост рапсодична и живописна, а размишљања о образовању и култури оптерећена бригама, естетичке и поетичке теме доносе миран и одлучан тон у расправном оквиру од утопијских до дистопијских пројекција. Бручијева промишљања музике као комплексног феномена одликује доследност. У потоњим интервјуима композитор је развијао мотиве из претходних, (измењено) понављајући

<sup>244</sup> „Таква критика може много допринети стварању праве музичке климе и неговању укуса“ (исто), сматра Бручи.

одређене формулације, попуњавајући празнине и отклањајући слаба места. С обзиром на „сада и овде“ природу интервјуа као текстуалне форме, изненађује степен систематичности у разматрању општих питања музике, савременог стваралачког поступка, хуманизма, модернизације и депровинцијализације у мрежи локалних, националних, патриотских и универзалних координата. Пажња покљоњена естетичким претпоставкама и поетичким принципима сведочи о денатурализацији стваралачког чина и несагласју између друштвених и (музичко)историјских „притисака“ који приморавају на прецизну калибрацију естетичке равни. По аналогiji са претходним „осветљењима“ наративних линија у контексту музичког језика, Бручијев естетичко-поетички дискурс асоцира на бикорд са поларним односом вертикалних компоненти. Суперпозиција „дисонантних“ и „консонантних“ сила структурно одговара консеквентном мишљењу које паралелно развија (анти)модернистичке и (анти)традиционалистичке/(анти)романтичарске мотиве.

### 3.3.1 О МУЗИЦИ И СТВАРАЛАЧКОМ ПОСТУПКУ

Прве филозофске погледе на музику Бручи је упутио из онтолошке перспективе, па тако у разговору са Миком Антићем композитор наводи да (његова) „музика извире из ћутања“ (*Дневник*, 27. 02. 1966).

Имао сам пред собом нотну хартију. Имао сам ћутање. Претворио сам га у преко тридесет дела, оркестарских, вокално-инструменталних, камерних, вокалних, музичко-сценских, дела сценске музике и масовних песама. (...) Ја сам људски горд, јер сам открио начин да се из ћутања изиђе корисно, пријатно, али и неопходно човеку. (исто)

Као појава одређена и омеђена ћутањем, музика остаје у дослуху са силама свог поништења, постављајући се према њима као *тенденција* у романтичарском смислу.<sup>245</sup> Романтичарско наслеђе у Бручијевом схватању музике сусреће се са рационалистичком рефлексijом интонираном полемички у односу на симплификоване категорије генија и талента: „Музика је начин мишљења и ја вас уверавам – она је према томе мање од било које друге уметности само реализација неког богомданог талента, одзвук осећајности или чин људске воље“ (*Дневник*, 27. 02. 1966). Рекло би се да је Бручијев обрачун са романтичарском трансценденталном идејом мотивисан потребом да се тенденција између ћутања и музике преведе у антропоцентричну повесну дијалектику. Према Бручију, атрибути које романтизам приписује креативном субјекту нису довољни за стваралачки чин у савременом добу:

<sup>245</sup> „По својој природи, појам тенденције је својеврсни против-појам, јер усмерење добрим делом дугује и креирању разлике. Конкретизовани говор о некој тенденцији почива на нужном разграничењу, јер незаобилазну *differentia specifica* она стиче тек захваљујући дистанци, разговетно се уобличавајући у негирању неких других тенденција. Из ове изворне супротстављености у негације појам тенденције црпи снажну, незауостављиву унутрашњу динамику.“ (Проле, 2013: 233/234)

Шта се збива у стваралачком поступку композитора? Питање формулације – у тренутку кад таленат, инспирација и стваралачка имагинација, нису више саме по себи довољне – проблем је који мучи многе ствараоце. Савремена сазнања у сфери музике немилосредно руше традицију и потребно је велико ангажовање духа у проналажењу нових вредности, нових средстава музичког изражавања.“ (Музика између нас, 1979: 240)

Изгон оностраног из подручја у којем је дуго било одомаћено није, дакле, спроведен зарад уметности као концептуалне/материјалне праксе, јер музика за Бручија остаје „стање духа“, „начин мишљења“ и „формулација композиторове спознаје о свету и животу“ (Домети, 1989: 74). Рефлективна природа и спознајна функција, међутим, проширују компетенције уметности/музике у интерсубјективном пољу, а претпоставке разумљивости и комуникативности постају тежишта у дискурсима о хуманизму и равнотежи у научно-техничкој цивилизацији.

Трансцендентним одређењима Бручи није жртвовао иманентну музичку логику. У више наврата представљао је свој стваралачки поступак као (условно речено) аутономну праксу која се налази у дијалошком односу са спољашњим оквирима.<sup>246</sup> Стваралачки импулс Бручи ситуира у *идеји*, а реализацију у техничким поступцима од предсређења грађе до дистрибуције форме у времену. У разговору са Радованом Поповићем композитор говори да је „неопходно припремити до танчина звучни матријал и начин његовог диспонирања у циљу остварења идеје. А потом њу пласирати у временској димензији. То значи облик, структуру, па онда време испунити идејом...“ (Војвођански разговори, 1981: 48). Остаје, међутим, нејасно шта тачно представља *идеја* као фундамент Бручијевог музичког дела. Ако се поетике узорних фигура музике 20. века узму као апроксимативна мрежа која детектује асоцијативну вредност Бручијевих исказа, композиторова *идеја* призива Хиндемитову, Вебернову и Шенбергову мисао о музици:

Идеја може доћи изненада. Било када. (...) па се често догађа да и у сну чујете непознату музику (коју наравно после редовно заборавите). (Домети, 1989: 74).

Продор идеје у Бручијеву стваралачку свест подсећа на слику предела који је „у ноћи осветљен севом муње“ (Веселиновић-Хофман, 2007: 57). Управо тако Хиндемит описује своју *музичку визију*. Као што је за творца концепта употребне музике компоновање „пут којим се постиже конгруенца између (...) визије и њене материјализације“ (исто: 57/58), тако је за Бручија „идеја само почетни импулс после којег следе детаљне техничке припреме, од избора музичког материјала до потпуно разрађене драматургије предвиђеног дела“ (Домети, 1989: 74). На питање Љубисава Андрића да ли му је од зачетка идеје јасно каква ће се форма композиције развити, Бручи одговара: „Сигурно, због тога што ми сама идеја предвиди шта ће се касније догађати“ (Домети, 1989: 75). Похрањена информација о

<sup>246</sup> „(...) остаје неокрњено наше увјерење о онтолошкој и аутономно-аутентичној суштини уметничког дјела, где дело живи својим властитом унутарњом егзистенцијом, па оно не само што естетски постоји него, разумије се, може тиме и мијењати свијет у којем бивствује.“ (Поставке радне групе)

целини дела није довољна за поређење са Шенберговом *унутрашњом представом целине*, јер је Бручијева идеја ближа Веберном иницијалном музичком језгру које разраста до целине комада (Веселиновић-Хофман, 2007: 57). Премда Бручи није придавао велики значај акустици, нити се директно позивао на биологистичко-органистичке референце, интертекстуална релација са Веберном витална је (и) у области рефлексije о прожимању уметности и науке.<sup>247</sup> Са друге стране, Далхаусово тумачење порекла Шенбергове *Gedanke* „из јединства експресивног и структуралног“ (исто: 61) резонира са укрштањем „рационално-конструктивистичке“ и „емоционално-поетске“ компоненте у Бручијевој стваралачкој имагинацији.

Музичка идеја, мотив, тема која у стваралачком поступку доминира јесте почетни импулс. Затим следи припрема звучног материјала, детаљне техничке припреме и разрада композиционо-техничког поступка стварања властитог система. То је рационално-конструктивистичка компонента компоновања. Сам акт стваралаштва – мисао која повезује све нити дела је емоционално-поетска компонента. То су кратки временски интервали у којима стваралац доживљава најетеричније тренутке. То се не може објаснити.“ (*Интервју*, 10. 06. 1988)

Будући да Шенберг тврди како оно што осећа „није мелодија, мотив, такт, већ једино целина дела“ (према Веселиновић-Хофман, 2007: 61), док Бручи своју музичку идеју доводи у еквивалентан однос са мотивом и темом,<sup>248</sup> значај пресечних тачака између фаустовске фигуре музике 20. века и овог новосадског композитора не треба преувеличавати. Ауторефлексивне паралеле између Бручија и композитора Друге бечке школе условно су подржане (стилистичким) изјашњењем о музичком језику:

Кажу да је близак експресионизму. Међутим, ја користим многа изражајна и техничка средства и поступке уобичајене у музици данашњег времена. Стварајући синтезу различитих елемената настојим да у сваком делу изразим властити начин мишљења и сопствени израз у складу с личним уметничким сензибилитетом. (*Интервју*, 10. 06. 1988)

Синкретични и синергични третман хетерогене грађе супротстављен је „канону забране“ као регулатору музичког израза, што Бручија удаљава од експресионистичке

---

<sup>247</sup> Треба истаћи да Веберн, за разлику од Бручија, првенствено мисли на природне науке. „Ослоњен на мисао Ј. В. фон Гетеа (J. V. von Goethe) изложеном у уводном делу његове *Теорије боје*, Веберн формира уверење о томе да 'нема суштинског контраста између продукта природе и уметности'. Он сматра да, попут научника који тежи да открије правила поретка који је у основи механизма природе, уметници морају да се боре за то да открију законе према којима је природа (природа у својој посебној форми 'Човек') продуктивна. 'То нас води становишту да ствари којима се уметност бави нису 'естетичке' већ су ствар природних закона“ (Веселиновић-Хофман, 2007: 55).

<sup>248</sup> У претходно размотреном наводу пише да изненадну појаву идеје наслеђује *избор* музичког материјала, што значи да између идеје и музичког материјала не стоји релација идентитета, већ транспозиције. Неконзистентни моменти у Бручијевим одговорима о стваралачком поступку ипак не ремете утисак о, укупно гледано, систематичном приступу.



„доминанте“ и приближава (нео)класичној „тоници“ у поетичко-естетичком „тоналитету“. На питање о теоријским претпоставкама своје естетике, Бручи одговара:

Знате, то је дилема пред којом се налази сваки стваралац у данашњем комешању вредности. Идеал би био доћи до синтезе у складу са начелима класичне, хеленски реалистичне уметности. (*Домети*, 1989: 74)

Идеал би био наћи пут до коначног циља, до нове класичне и хеленистичке реалистичне уметности која ће бити израз снаге и моћи наше цивилизације. (*Дневник*, 25. 10. 1987)

Под „синтезом у складу са начелима класичне, хеленски реалистичне уметности“ Бручи мисли на уметност која није у друштвеном противставу, већ трага за помирењем. Естетичко окриље социјалистичког реализма Бручи је напустио пред налетом *новог звука* чију је „бујицу“ требало обуздати ојачавањем граничних „насипа“ музичког дела схваћеног као *opus perfectum et absolutum*. Музичком делу способном да апсорбује екстремну хетерогеност композитор је стремио као магијском микрокосмосу и животном интересу заједнице, због чега је експресионистички поезис и неокласични естезис подредио синтетичком мимезису који мигрира између адорновског „седимента духа“ и соцреалистичке оптималне пројекције. Кроз разрачунавање-у-себи са ванмузичким силама, Бручијева естетичка интенција осцилује између одраза друштва које је прошло и најаве друштва које ће доћи. Реалистичну уметност композитор инвестира у обнову света на темељима визуализације и ослушкивања, односно васпитно-дидактичких коректива патентираних у Старој Грчкој.<sup>249</sup>

Тежити моделу класичне, хеленски реалистичне уметности у последњим деценијама 20. века на југословенском простору значило је суочавати се са бројним дилемама, недоумицама и конфузијама. Штавише, чини се да је Бручијево апстинирање од опере до позног стваралачког доба израз немогућности да се естетско хтење преведе у стваралачки поступак.

Питање је, пре свега, како и којим музичким језиком уопште компоновати оперу данас? Опера је форма која, ако се данас пише, с једне стране треба да поштује постулате савремене уметности, док с друге, треба да задовољи и буде прихватљива једнако стручној критици и обичном слушаоцу.“ (*Домети*, 1989: 74)

Маргинализација, слабљење стилског компаса и конфликт између друштвене и историјске обавезе музике навели су Бручија да потражи „сигурна уточишта“ за своју композициону

---

<sup>249</sup> У *Поставкама радне групе композитора редакције програма Југословенске музичке трибине* Бручи цитира речи једног писца (не наводећи којег): „...дјело не може постојати ако не постоји човјек који верује у реалност свијета, у стварност (људски) другог (упркос свих промена у данашњој научној спознаји)“. Потом додаје: „Када би, на нашем ступњу цивилизације и културе, човјек стварно престао вјеровати у реалност свијета, као и у стварност људски другог, био би мртав. И ту би био прави крај умјетности.“

праксу. Као „унутрашње“ прибежиште композиторовог стваралачког чина фигурирао је (регресивни?) критеријум занатске успелости,<sup>250</sup> за чији су успон заслужни „комешање вредности“ и масонска идеологија у оквиру које „мајсторско“ и „мануелно“<sup>251</sup> имају позитиван предзнак, док „спољашње“ ослонце Бручи налази у концептима хуманизма и равнотеже у научно-техничкој цивилизацији.

### 3.3.2 ХУМАНО ДЕЛО И РАВНОТЕЖА У НАУЧНО-ТЕХНИЧКОЈ ЦИВИЛИЗАЦИЈИ

Уобличавање Бручијеве естетике *ангажованог израза савремености* одвија се од средине 60-их до краја 80-их. У разговору са Миком Антићем композитор врши укључиво раздвајање појетичког и миметичког принципа када тврди: „Треба пронаћи, <sup>252</sup> али треба и нешто рећи.“ (*Дневник*, 27. 02. 1966). Закључак да је „савремена стваралачка мисао уметнички вредна само ако у себи носи хуману, разумљиву поруку“ (исто) Бручи подвргава реторичкој разради у каснијим интервјуима.

Музика мора да буде блиска човеку и за човека. Племенита осећања, прави дијалог и истинску комуникацију може да успостави само дело дубоко хумано опредељено. (*Музика између нас*, 1979: 241)

Желео бих да стварам музику блиску човеку и за човека. Мислим да истинску људску комуникацију може да успостави само оно дело које је дубоко хумано опредељено, које развија осећање заједништва, а не отуђености и разједињености. (*Дневник*, 25. 10. 1987)

Музика је повезана с политиком (у позитивном смислу) ако је, као уметност, на страни хуманог, ако доприноси изграђивању односа припадности међу људима, осећању њиховог заједништва, а не разједињености и деградације. (*Домети*, 1989: 77)

Сматрајући да велику уметност не треба одбацити ма где и у којим околностима да је настала, композитор подсећа Милоша Јевтића на „дубоко хумана“ дела Шостаковича и Прокофјева „која је прихватило цело човечанство“ (*Музика између нас*, 1979: 240). Успутна оцена да „ми из тог времена немамо таквих великих дела“ (исто) указује на хуманистичку мисао која не стоји на позицијама социјалистичког реализма, већ ослонце тражи у „великим и вечним питањима људске егзистенције“ (*Дневник*, 25. 10. 1987). Поглед на таква питања артикулисан је у Бручијевим операма, написаним, као и

<sup>250</sup> На питање Љубисава Андрића шта је то композиторска техника, Бручи одговара: „Добро изучен занат. Умеће да у партитуру, нотним знацима, запишете своју мисао, одсликате своју имагинацију, удахнете своје емоције. *И стални, непрекидни, мукотрпни рад.*“ (*Домети*, 1989: 75)

<sup>251</sup> „Обично се заборавља на то да је компоновање, такође, обиман и дуготрајан технички, готово *мануелни посао* (...)“ (исто: 74).

<sup>252</sup> Игор Стравински је једном приликом себе декларисао као „проналазача музике“. Увођење термина „проналазач“ у естетичко-музички дискурс указује на конструисану музику чија идеја настаје у процесу структурисања дела, док у ширем смислу индексира аутономну музичку логику руковођену прагматично оријентисаном дијалектиком. (упореди са: Мирјана Веселиновић-Хофман, 2007: 62/63)

недовршеној (*Фаустовој жељи*, на либрето Ненада Туркаља), у којима хуманистичка мисао развија утопијске и дистопијске елементе одбијајући да се препусти егзистенцијалистичком осећању апсурдности или античкој слици трагичне судбине.<sup>253</sup> Јадиковка у Бручијевом мишљењу и певању не произлази из разбијених илузија, већ из предосећаја апокалипсе: призори атомске печурке у *Окованом Прометеју* и *Гилгамешу* представљају узредне сценске мотиве, док нуклеарна експлозија у *Фаустовој жељи* окончава људско постојање. Иако је радикална консеквенца повучена тек на крају стваралачког пута, Бручијева слутња датира од првих поетичких и естетичких концептуализација. Посебну пажњу композитор је поклањао равнотежи у научно-техничкој цивилизацији као услову/контексту универзалности, рационалности и етичности уметности/музике.

Музика је универзална. Тако је данас, а тако ће бити и сутра. Својим језиком, који разумеју сви народи света, она треба да допринесе прогресу и хуманизирању, а тиме и ослобођењу од осећања пропасти и деморализације, које са собом носи фантастични развој технике и све моћнијих разорних средстава. Духовна снага – култура и уметност, једино могу да одрже равнотежу. (*Музика између нас*, 1979: 249)

Наука и техника у нашем времену обарају све постављене премисе, немилосрдно руше традицију и траже потпуно ангажовање духа у проналажењу нових средстава уметничког изражавања. Инстинкт, инспирација и уметничка видовитост били су главни ослонци ствараоца новог у прошлости. Ове племените особине, међутим, нису довољне савременом ствараоцу. Он није више у могућности да на основу инстинкта ствара ново. Он размишља. Сматра се обавезним да да човечанству макар скроман прилог ослобађању од осећања пропасти и деморализације које се са фантастичним развојем технике, заједно са атомским разорним средствима, стоји људима над главом. Он у свом лабораторијуму све више постаје и научник. Он се бори за равнотежу у данашњем времену. (*Војвођански разговори*, 1981: 46)

Излишно је напомињати да „осећање пропасти и деморализације“ пред „фантастичним развојем технике и све моћнијих разорних средстава“ није довело до фобије од научно-техничких достигнућа. Бручи није посезао за једноставним одговорима на сложена питања у ситуацији у којој су наука и техника генератори друштвеног прогреса и модернизације.<sup>254</sup> Фрагмент рукописне верзије текста *Манифест треће авангарде*

<sup>253</sup> На питање Љубисава Андрића шта повезује његове опере, Бручи одговара *Прометеј*, инспирисан истоименом хеленском трагедијом као симболом људског отпора против тираније, насиља и сваке самовоље. *Гилгамеш*, прапочетак људске цивилизације, филозофија живота и смрти, вековно трагање за неизменљивим законима вечности. *Фауст*, симбол тражења смисла живота и људских стремљења. То их повезује. (*Домети*, 1989: 78)

<sup>254</sup> На сугестивно питање Љубисава Андрића да ли прети опасност од новотарија као што су авангардна, електронска музика, Бручи одговара: „Поштујем свако трагање за изразом, па и она у, како кажете, тзв. електронској музици. Зашто би претила опасност од експеримента. Без тога нема кретања напред. Истина,

(избачен у штампаној верзији) доноси композиторов став о односу између „свремене технике, знаности, нове умјетности и њихове нужне равнотеже“ у виду презентистичко-футуристичке алегорије:

Планирајући козмичке градове који би на орбити кружили око Земље, свемирски инжењери предвиђају изградњу великих зелених површина и вртова у таквом металном свемирском граду, како би сузбили отуђеност људског биолошког организма од своје исконске природне средине. Градитељи великих двосмјерних аутострада засађују између аутострада широк појас зеленила, из истих разлога. Аутострада је технологија, умјетност је зеленило између њих. (...) Умјетност није пропала нити ће пропасти. Она ће пронаћи нове форме и одговорати на нове изазове. Музика такођер. (Бручи, 1977/3)

Деценију касније композитор понавља да не треба говорити о крају уметности, јер „култура и уметности морају и даље да се развијају (...) као протутежа разорним тенденцијама толико присутним у данашњем времену“ (*Домети*, 1989: 1977). Средином шездесетих година Бручи је дефинисао правац развоја музике (као културе и уметности) формулом *двоструког захтева*, што говори да је логика равнотеже закупила композиторову рефлексiju о музици у распону од иманентних питања до друштвене одговорности. „У музици, са њеним двоструким захтевом (рационално-конструктивистички лево и емоционално поетски десно) долази до највећих изражаја читава човекова личност са свим њеним индивидуалним компонентама, али и са свим оним одређењима што их на њу оставља културна средина у којој уметник живи и ствара“, преноси перо Мике Антића (*Дневник*, 27. 02. 1966). Одреднице „лево“ и „десно“ изостављене су у разговору са Радованом Поповићем, што отвара простор за мит и/или теоретизацију. Изгнане политичке маркације сведоче да Бручи у музици није тражио равнотежу између „самосталности (аутохтоности) и зависности (условљености) њеног бића“, попут Павла Стефановића у есеју под насловом *Ка равнотежи опречних сила у савременој музици* (Стефановић, 1981: 26). За Бручија равнотежа између опречних сила зависи од политичких територијализација пристиглих из друштвене реалности.

Хумано музичко дело засновано на равнотежи између рационално-конструктивистичког и емоционално-поетског захтева може бити инвестирано у равнотежно стање друштвеног поља ако је способно да оствари комуникацију и пренесе поруку. Уметничка вредност за Бручија стоји у релацији са разумљивошћу, доступношћу и непосредношћу као условима преноса хумане поруке. У *Поставкама радне групе композитора редакције програма Југословенске музичке трибине*, текста чији је Бручи (ко)аутор, комуникација подразумева освешћење, потрагу за идентитом, дијалог на темељу

---

понекад се морамо вратити, ако пренаглимо, и два корака назад, али важно је, у целини, ићи напред. Откривати ново.“ (*Домети*, 1989: 75)

уметничког доживљаја, повратну спрегу између ствараоца и примаоца, разумевање дела и његове уметничке суштине, али не и симплификовану подуку или подилажење укусу.<sup>255</sup>

Средином 70-их двоструки захтев добија парадоксалну форму у оквиру које се императиви сустизања<sup>256</sup> и комуникативности искључују. Како не би један сегмент двоструког захтева жртвовао другом, Бручи прибегава флексибилизацији *стила*, а фиксирању *идеје*. Равнодушност публике према савременој музици Бручи приписује фетишизацији композиционо-техничког, односно занемаривању идејног аспекта стваралаштва, оставши у убеђењу да *нови звук* није одговоран за отежану комуникацију са слушаоцем. Од југословенских музичких стваралаца стога захтева дело које није херметично, солипсистичко, конформистичко, епигонско, еклектично,<sup>257</sup> наивно, романтично, проповедно и филантропско,<sup>258</sup> већ реално, космополитско, модерно и тотално,<sup>259</sup> набијено афектом,<sup>260</sup> аутохотно и повезано с заједницом,<sup>261</sup> урођено у

---

<sup>255</sup> „(...) ми осећамо истинску потребу да са својим слушаоцем, с конкретним човјеком, комуницирамо, да судјелујемо у освјештавању његове људске личности, трагајући тако и за његовим и за нашим идентитетом. Јер, када је ријеч о комуникацији, ми ону комуникацију не схваћамо тако као да ми нашем слушаоцу, путем умјетничке поруке, шаљемо једну вишу, нашу, умјетничку свијест његовој нижој свијести, с којом ми иначе немамо нити желимо имати никаква додира. Напротив. Ми желимо с примаоцем којег сматрамо саставним дијелом умјетничког чина у чанцу дјело – комуникација – прималац, комуницирати на истој разини с њим, то јест ми желимо ступити с њим у дијалог на темељу умјетничке доживљајности. То значи, ми настојимо ангажирати пажњу примаоца онима чиме смо и сами ангажирани, нашим естетским преокупацијама, као што он, не као прималачка институција већ као слободан човјек са слободним одлукама, ангажира нашу пажњу својом стваралачком потребом као људско биће. (...) На тај начин се између дјела и примаоца, боље рећи између ствараоца и примаоца, појављује нека врста повратне спреге (у умјетничкој теорији информација још недовољно истражена), успоставља један повратни импулс који непрестано осцилира, потпуно слободно, без икакве вањске принуде, између умјетничког остварења и примаоца, примаоца и умјетничког остварења. (...) Уз све то истичемо и наше одистинско схваћање да повратна спрега дјело – слушалац – дјело нипошто, и ни под којим увјетима, не постулира снижавање умјетничког нивоа и умјетничке тензије дјела, спуштање дјела на често, из многих разлога, умјетнички мање вриједни укус и подилажење том укусу, када се ради о неком конкретном слушаоцу. Напротив, јасно је да само умјетнички вриједно дјело (о томе је већ било ријечи) може заиста кореспондирати са слушаоцем. Укључујући тако примаоца као трећу датост стваралачког чина у опћи стваралачки умјетнички процес, значи, са становишта укуса, обогаћивање тог прималачког укуса, дакле потицај да прималац учини напор у приближавању и разумјевању дјела и његове умјетничке суштине.“ (*Поставке радне групе*, рукопис)

<sup>256</sup> У јануару 1966. Бручи запажа да је „међу (југословенским, прим. Н. С.) композиторима, поготово оним из млађе генерације, очита тежња да се изразе начином који произлази из општег мењања света и после нових сазнања о egzистенцији човека у простору и времену.“ („Трајање уметничког дела највећа је награда његовом творцу“, *Политика*)

<sup>257</sup> „(...) ми сматрамо нашим најнепосреднијим циљем враћање музичког дјела хуманизму и хуманизирајућој комуникацији између дјела и човјека, насупротив херметизма и солипсизма (...)“ (*Манифест треће авангарде*)

<sup>258</sup> „Наш хуманизам, који захтјевамо за наше музичко дјело, није наивни хуманизам, ни романтика, нити проповјед, а најмање филантропија. Он је реалне посљедица постојања човјека, који је 'conditio sine qua non' сваке данашње музике.“ (*Манифест треће авангарде*)

<sup>259</sup> „Али тај наш хуманизам као незаобилазница музичког израза, могућ је само као модерно схваћен и изражен хуманизам сувременог тоталног човјека, баш као што је и комуникација умјетничког дјела могућа само као модерна комуникација на бази повратне спреге: умјетничко дјело – човјек – друштво – космос – умјетничко дјело.“ (исто)

<sup>260</sup> „Уз онтолошку суштину умјетничког чина, гносеолошку вриједност умјетности треба тражити у њеном спознавању путем доживљаја, доживљајности, у густој набијености афектом и у непосредном зору свијета преко афекта, у спонтаној слободи осјећања.“ (исто)

егзистенцијалну стварност, ослобођено лимита класног друштва, независно од тржишта и нетолерантних центара „светске музичке моћи“<sup>262</sup> способно да се одупре искушењима и засновано на „властитом мисаоном усмерењу“<sup>263</sup>. Европска авангарда за Бручија постаје парадигма појетичке хипертрофије и дерогирања хуманости, а југословенска културна сцена пример провинцијалне окованости за њену кризу смисла и вредности. Критику европске авангарде и естетичку концептуализацију хуманог музичког дела Бручи спроводи у три текста написана током 1977. који се могу сматрати деловима једне целине.

### 3.3.3 ТРИ ТЕКСТА ИЗ '77; КРИТИКА ЕВРОПСКЕ АВАНГАРДЕ

Упркос томе што је био човек од пера, Бручи је ретко писао. Радије се у живом разговору изјашњавао о претпоставкама свог стваралаштва. Премда свестан да је уметност његовог времена изгубила привилегију саморазумљивости, Бручи је и даље сматрао да лични став о светоназорним питањима боље исказује музичким изражајним средствима. Своја уверења подробније је описао тек када је почео да преиспитује модернизам са његовим захтевом за концептуализацијом стваралачке праксе, односно тек након што је свој музички језик модернизовао до тачке у којој се он растварио у немушности новог звука. Прекид са радикално модернистичким/авангардистичким европским узорима, спроведен на иманентном нивоу музичког дискурса у другој половини 70-их, Бручи је образложио у текстовима *Улога музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва*,<sup>264</sup> *Поставке радне групе композитора редакције програма Југословенске музичке трибине*<sup>265</sup> и *Манифест „Треће авангарде“*.<sup>266</sup> Критика европске авангарде део је обухватнијег, самокритичког преиспитивања у првом и другом напису,

---

<sup>261</sup> „Хумано музичко дело било би 'својеврсни и по умјетничком језику аутохтони, али с човјеком и заједницом најуже повезан 'катализатор новог односа човјека са собом, са својом свијешћу и са свијетом'. /М. Netter“<sup>261</sup>. (*Манифест треће авангарде*)

<sup>262</sup> Хуманизам и комуникација ослобођена лимита класног друштва, права комуникација на нивоу пунине, а не парцијалности људског бића и људске личности, оно што данас највише мањка савременој музици, која игра игру „pars pro toto“ могло би бити оно највредније што би једна музика могла унијети у кризну ситуацију савремене музике, у којој је умртвљена и истрошена свака иницијатива, откивајући узроке те кризе и рјешавајући је према својим могућностима. Уз увјет, да биће те музике буде до краја укотвљено у егзистенцијалну и друштвено аутохтону стварност њене земље, према томе да не буде у данашњој ситуацији стваралачки овисно о процесима свјетског потрошачког музичког тржишта, како би се на тој разини могло успјешно одупријети критеријумима центара свјетске музичке моћи и супротставити се њиховом антагонизму према сваком, од њихових премиса, различитом умјетничком увјерењу. (*Манифест треће авангарде*)

<sup>263</sup> „Но она умјетност која има довољно снаге да се одупре искушењу, која пронађе у себи довољно критичког духа, која проистече, уосталом, из друкчије друштвене ситуације, она може – не затварајући се у уске националне границе и не изолирајући се ни од кога – сачувати свој идентитет, критички асимилирати вањске утјецаје (у оној мјери у којој се чини да би они могли бити корисни), а прије свега изградити своје властито мисаоно усмјерење које тада може предати свијету као двој дар и прилог.“

<sup>264</sup> Текст је објављен у часопису *Звук* (4) 1977. године.

<sup>265</sup> Рукопис овог текста пронађен је у Бручијевој личној архиви. Текст није објављен, према сазнању аутора ових редова.

<sup>266</sup> Текст је објављен у часопису *Око*, год. 5, 15–29. децембра 1977. Наслов шире верзије која је остала у рукопису гласи *О потреби хуманизирајуће тенденције у музици; дезалијенација умјетности за коју се боримо*

док у трећем ова критика представља централну тему. У сва три текста се Бручијев упосебљени поглед на свет ослања на премисе „духа времена“. Добро познате тезе о конформизму, некомуникативности и дехуманизованости европске авангарде композитору су послужиле за оптимално пројектовање самоуправне, несврстане и депровинцијализоване југословенске музичке културе која би требало да одбацује евроцентрични модернички културни модел.

У тексту *Улога музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва* (1977/1)<sup>267</sup> Бручи констатује да југословенска музика у „последњих двадесет година све више долази у раскорак с духовним потребама и погледима (...) ширих кругова југословенске музичке публике“, упркос томе што је „управо демократски развој југословенског друштва“ омогућио југословенским композиторима „епохални развој њихова стваралаштва“. Обрушавајући се на „уметничко-мисаоно сивило“ југословенске музике, њену „неодређеност“ и „изолованост од друштвених и животних токова“, Бручи упира прстом у „академска, а у бити идеалистичка схватања“ већине музичких стваралаца и других посленика, пребацујући им да занемарују културне потребе југословенског друштва. „Опседнутост авангардом“, сматра Бручи, југословенске композиторе води ка „прикривеном или отвореном епигонству туђој – нама и непотребној и сувишној, често штетној – мисаоности“. Полазећи од става да се „нека култура, па тако и наша, може афирмисати у свету и у својој земљи само по фонду властитих вредности“, Бручи закључује да „уметност и музика у култури могу досећи пунину свог уметничког бића (...) само ако (...) не одбацујући ни један плодни утицај са стране (...) чувају властиту физиономију и индивидуалност“. Уместо преузимања „туђих модела и узора“ Бручи предлаже „пут инспирисан епохом“ који води преко „револуционарних кретања у музици“. Укључивање „у токове 'нове светске културе““ засновано „на нашим властитим елементима сензибилитета и поимања“ за Бручија је завршна етапа на том путу. „Нову светску културу“ овај композитор перципира „као нову, глобалну културу (...) којој су велики допринос дали народи новоослобођеног света несврстаних“.

Нешто ближе одређење нове, глобалне културе доноси *Поставке радне групе композитора редакције програма Југословенске музичке трибине* (1977/2). Критички однос према евроцентричној авангарди и у овом тексту представља важан *definiens* југословенске културне политике за коју Бручи и други композитори пледирају. Потписници<sup>268</sup> се питају зашто би „у (...) вријеме када се свијет мења, преокреће и улази у једну нову епоху људске историје“ они морали сматрати „досадашњу европску и евроцентричну умјетност као и једино могућу будућу умјетност свијета (...) у вријеме када се на видiku помаља једна

<sup>267</sup> Процена аутора овог рада јесте да би, с обзиром на то да се мозаично цитирање Бручијевих написа у овом и наредна два пасуса позива увек на исте изворе, редундандне парентезе са рефернцама знатно оптеретиле читање текста.

<sup>268</sup> У питању су композитори Даријан Божич, Рудолф Бручи, Акил Коци, Војин Комадина, Игор Куљерић, Тома Прошев, Бранимир Сакач, Витомир Трифуновић и Иво Вуљевић.

нова, готово још несвјесна, али готово већ и планетарна, умјетничка култура – од досадашње културе изражајно много шира и богатија – која ће нужно, како се може претпоставити, синтетизирати у себи досадашњу грчко-европску традицију с новопробуђеним утјецајима са свих страна и континената и тако постати нешто посве друго него што је до сада била.“ (Бручи, 1977/2: 5) Опредељеност за „планетарну умјетничку културу“, уместо за „сувремену музику која носи у себи (...) деструкцију и дехуманизацију“, за чланове редакције ЈМТ није значила рестаурацију старих композиционо-техничких средстава. Не одричући се „искуства нових звуковних могућности и нових звуковних димензија“, односно сматрајући да је „повратак на тоналну музику и на велику, али мртву, европску традицију креативно немогућ“, потписници текста се изјашњавају за „такву сувремену музику, која би – базирајући се (...) на најрецентнијем начину музичког мишљења – била окренута према човјеку, према пунини његова бића и његове људске личности“. С тим у вези ови композитори истичу да се „за њих (...) не поставља више дилема: старо или модерно, традиционално или сувременно, тонално или атонално“, већ се зрење свих дилема одвија „на тлу саме сувремене музике, у њеној хуманој или антихуманој, па чак и ахуманој оријентацији“. Неопходан услов за хуманост музике јесте комуникација са слушаоцем, сматрају Бручи и његови истомишљеници. Тек ако постоји „један повратни импулс који непрестано осцилира, потпуно слободно, без икакве вањске принуде, између умјетничког остварења и примаоца, примаоца и умјетничког остварења“ уметничко дело може извршити своју друштвену функцију, и то „само ако посједује умјетничку квалитету, креативни ниво и снагу инспирације“. То што „емпиријски корелат“ стављају испред „уметничке саморегулације“ која оставља „умјетничко дјело у простору отуђења и изолације“ не значи да ови југословенски аутори имају „намјеру било коме намјетнути своја стваралачка увјерења и свој умјетнички начин мишљења“. Наглашавајући да „сваки умјетник изабира сам свој стваралачки пут“ и да је „у нашем друштву свакоме остављена слобода компоновати тонално или атонално, са звуком или без звука, свирати клавир или по поклопцу клавира, стварати са слушаоцем или се потпуно одрећи слушаоца“, аутори текста наводе да „у тој алтернативи могућности“ њихово досадашње искуство говори „да је повратни однос 'умјетничко дјело – друштво – историја – свијет – цјелокупност', дакле однос дјела и тоталитета неопходан“. Одбацујући „умјетнички мање вриједни укус и подилажење том укусу“ и залажући се за подстицање слушаоца да „учини напор у приближавању и разумјевању дјела и његове умјетничке суштине“, потписници текста указују да је „не једном у историји био (...) истакнут захтјев за једноставношћу“, као и да се „тај (...) захтјев обично јавља када умјетност западне у преоптерећеност и кризно нагомилавање празних изражајних средстава“. Приметивши да „једноставност није (...) синоним за симплификацију“ југословенски композитори подсећају да, у поређењу са старим холандским полифоничарима „крајње једноставна музика Палестрине није представљала сиромаштво, него напротив велико богатство музичке изражајности“, као и да за „тумородино нагомилавање“ изражајних средстава „често (...) није крива умјетност него лажна мисаоност која њоме управља“.



Најжешћи Бручијев осврт на европску авангарду доноси чланак *Манифест „Треће авангарде“*. У овом тексту послератна музичка авангарда центрирана је као супротност хуманизма за који се Бручи залаже. Своје излагање композитор започиње признањем да је „тешко говорити о хуманизму, а посебно у 20. стољећу након два светска рата и крвавих епопеја које још трају, с могућношћу трећег свјетског рата који би донио разарање без премца, можда чак и коначну катастрофу човечанства. У таквој ситуацији“, сматра Бручи, „хуманизам може звучати шупље, испразно и лажно“, нарочито на Западу где је „премало духовне снаге да се (...) ријечи хуманизам врати њен првобитни, непосредни смисао“, будући да „центрима моћи западног потрошачког друштва није у интересу довођење стварног хуманизма у први план, јер би то могло угрозити привилегије“. Док „Запад не прихваћа, него чак и одбија умјетничко дјело с поруком хуманости“, Бручи констатује да је „неупоредиво највећи део онога што се данас догађа у сувременој музици застарјело, преживјело (...). Сувремена музика тапка данас у мраку“, сматра композитор, „њезина филозофија и идеологија, ма колико да су у једном периоду придонијеле новим музичким сазнањима, доживјеле су крах.“ Признавши да су у почетку „херметизам, отуђеност и апсурдитет код многих авангардиста значили својеврсну побуну“, Бручи закључује да је „данас (...) узевши генерално, западна авангарда већ потпуно конформна, неопасна, интегрисана у систем, канализирана“, да она „ништа не оспорава“, да „своју кризу додаје опћој кризи“ при чему „није у могућности да ту кризу разријеша“, али и да она „с великом упорношћу, веома различитим путевима, често с врло добром стратегијом намеће – са свог европоцентричног стајалишта – свој мисаони и психолошки модел 'периферним' културама. Уколико таква периферна култура преузимајући од авангарде оно у чему је она напредна и прогресивна, а то је продор у нову звуковну димензију (...) није довољно јака да се одупре и садржајној страни увезеног модела, то јест дехуманизацији и празнини (...), неминовно јој се догађа да буде психички заробљена, подвргнута идеологији страног модела, да постане овисна, лишена своје бити, епигонска, еклектична, а с тим у вези, и осуђена на даље вегетирање на рубу свјетске културе, будући да нема тој култури свијета што дати или рећи, а још мање унијети измјену у свјетску кризну ситуацију“. Констатујући да је у „двадесетом стољећу Европа доживјела двије авангарде: око првог и из другог свјетског рата“, Бручи оглашава „час када треба да наступи трећа авангарда, на бази новог искуства човјека. Та трећа авангарда“, сматра композитор, „бит ће могућа не ако буде и даље растакала музику и тражила музичке димензије и мисаоност на истом путу гдје је друга авангарда у грчу застала: у антимузици – у тишини, него, ако синтетизујући цијелокупно историјско музичко искуство, музичка лингвистичка средства и оперативне акустичке захвате, остајући пред Новом звуку, буде значила оно дубоко враћање људском, ону исконску потребу умјетничког да тражи и испита свијет, и да сазна истину“.

Данас више није вријеме да се нијече човек“, резимира Бручи, „умјетник треба да води бригу на који начин би га у свом дјелу успоставио“.

У корену Бручијевих погледа на европску авангарду налазе се његова лична стваралачка преиспитивања. То, међутим, не обесмишљава питање о оквиру тумачења унутар којег се ови погледи манифестују као артикулација шире дискурзивне формације. Уочава се да Бручи свој критички став о европској авангарди формулише у време постмодерног заокрета, као и да одређени композиторови предлози припадају идејном кругу нове, постмодерне уметности. Комуникативност и једноставност за које се Бручи залаже кореспондирају са критиком радикалног модернизма као самореферентне праксе која се одриче естетских хтења у име појетичке рационалности. Међутим, ако се постмодерна дефинише шире, у односу на Лиотарову тезу о „паду великих наратива“, Бручи остаје изразито модеран, односно доследан „великом наративу“ хуманизма и политичким дискурсима који га присвајају. Бручи инсистира на питању друштвене одговорности уметничког стваралаштва у време када га постмодернизам релативизује,<sup>269</sup> због чега би оцена да композиторови написи сведоче о индивидуализованом зрењу постмодерног стања била непотпуна, ако не и погрешна. С обзиром на то да Бручијева музика настала око/након текстова из 1977. стилски припада постмодерној „новој осећајности“, може се констатовати да композиторово дело посматрано у целини, акцентује разлику између постмодернизма као уметничког/музичког стила и постмодернизма као метастилске културне формације.

Ако Бручијев апел није (само) обзнана новог правца, да ли се он може тумачити (и) као нормативно-естетички рецидив? Треба ли хуману обавезу уметности о којој Бручи говори ипак посматрати као модификацију васпитно-дидактичких захтева *одсутног* социјалистичког реализма? Наслеђе социјалистичког реализма у Бручијевом поимању није занемарљиво, али га не треба ни прецењивати.<sup>270</sup> Завршним препорукама из реферата *Улога музичког ствараоца (...)* Бручи као да је подсетио, премда више реториком него садржајем, на закључке са чувеног *Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца* одржаног у Прагу, у мају 1948. године, на којем је разматрано усклађивање стваралачких поетика источноевропских композитора са естетиком соцреализма. У

---

<sup>269</sup> Док конформизам послератне авангарде представља крајњи резултат непрестаног измештања уметности из комодификоване „удобне зоне“, постмодерна се одриче чак и привидног несагласја са потрошачким западњачким друштвом, због чега је композиторов прекор погађа исто колико, ако не и више него авангарду.

<sup>270</sup> У свом *Манифесту „треће авангарде“* Бручи донекле подсећа на гест апропријације авангардног хтења од стране социјалистичког реализма, о којем пише Борис Гројс. Естетичка идеологија социјалистичког реализма почива на политичкој амбицији руске авангардне уметности, која је имала сувише малу комуникативну моћ са свакодневицом коју је желела да мења. Социјалистички реализам је преузео и радикализовао сам принцип естетизације свакодневног, а постисторијска логика ове нормативне естетике је делатну моћ уметности изводила, не из критичког односа према друштвеној стварности, већ из синтезе свих елемената који су током историје антиципирани пут друштва ка његовом утопијском циљу. Социјалистички реализам је, дакле, апсорбовао начин на који је руска авангарда опојмљавала уметност, а затим њене циљеве реализовао другим средствима. Нешто слично Бручи предлаже у свом *Манифесту „треће авангарде“* када прихвата „продор у нову звуковну димензију“ послератне европске авангарде, али не и њено (не)естетско хтење.

*Прашком манифесту* – прогласу са овог конгреса – наведено је да „успешно савлађивање савремене музичке кризе изгледа (...) могуће“<sup>271</sup>

1. ако се композитори одрекну у свом стваралаштву тенденција крајњег субјективизма, а њихова музика буде изражавала велике, нове напредне идеје и осећања народних маса, прогресивне савремене ликове;
2. ако се уметници одлучно обрате народној култури своје земље и стварно је заштите од лажних космополитских савремених тенденција, јер прави интернационализам музике рађа се само на основу утврђивања своје сопствене националне културе;
3. ако се пажња композитора у првом реду упуту на музичке форме најконкретније по садржају, нарочито на опере, ораторијуме, кантате, соло песме, масовне песме и др.
4. ако композитори и музички критичари постану активни практични трудбеници на пољу музичког васпитања свога народа.

У тексту *Улога музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва* Бручи наводи да музика треба:

1. да буде комуникативна, на бази повратне спреге дело-слушалац-дело, и то да буде активно комуникативна, што значи
2. да је хумано ангажована и хуманизирајућа, тако да допринеси пунини људског бића и људске личности, одупирући се разорним и дехуманизујућим тенденцијама
3. да ради на освештавању људске личности и на осећању припадности и заједништва међу људима, а не одвојености и солипсизма,
4. да ради на процесу демократизације, као врхунској вредности ослобођеног човека,
5. да буде позитивно, али и критички, друштвено функционална
6. те да се, потпуно свесна потребе светског протока информација и погубности културне изолације у данашњем, све глобалнијем свету и времену, одупре одлучно сваком епигонству и имитацији туђих уметничких модела и сваком прецењивању увожених уметничких вредности.

Упркос асоцијативним везама између критике „крајњег субјективизма“, афирмације „напредне идеје“ и „музичког васпитања народа“, с једне, и критике „одвојености и солипсизма“, афирмације „хумане поруке“ и „хуманизирања људске личности“, с друге стране, било би тенденциозно тврдити да Бручи у свом тексту „преводи“ транскултуралне норме социјалистичког реализма у интеркултурална правила југословенског социјалистичког (пост)модернизма. Премда Бручи јесте прибегао декретском прописивању

---

<sup>271</sup> „Проглас Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца“, *Музика: Зборник удружења композитора Србије*, 1, 1948, стр. 103–104 (цит. према Микић, 2012: 325).

карактеристичном за ждановизам, његова рефлексивна се садржајно удаљила од соцреалистичке доктрине. Препоруке из *Прашког манифеста* позивају на националну културу као на извор „јединог правога интернационализма“ и осмишљене су као стурктурни модел који се може применити на сваку националну културу понаособ. Бручи, насупрот томе, разрађује самоидентификациони оквир југословенске музичке културе унутар којег оперише дихотомни пар „наше-туђе“. Док синтагме „народна маса“, „народна култура“ и „музичко васпитање народа“ из *Прашког манифеста* узимају у обзир само колективни друштвени субјект, Бручи се фокусира на појединца – људску личност – као на самоуправну јединицу солидарне, али интересно диверсификоване заједнице.

Прагматична позиција са које су теоретичари социјалистичког реализма мислили васпитно-дидактичку функцију уметности, код Бручија је замењена модернистичком фигуром уметника-хероја обавезаног готово идеалистички схваћеном мисијом просвећивања. Композиторов став према којем уметност треба „да испита свијет, и да сазна истину“ (1977/2: 4) резонира са погледима на друштвену функцију уметности Франкфуртске школе, али се, тек им се приближивши, од њих знатно и удаљује. Док Теодор Адорно прихвата и развија тезу Климента Гринберга о цепању уметности на кич и авангарду, налазећи лаж прве у „пактирању са лошим друштвом“, а истину друге у томе што „организованом смисаоном празником демантује смисао организованог друштва“ (Адорно, 1968: 49), Бручијево схватање „великог дела пуног хуманих речи“ указује на оптимистичко поверење у пројективну моћ уметности у самоуправном социјалистичком друштву. За Адорна, филозофа „у опозицији“, уметност нема разлога да буде оптимистична и хуманизујућа јер нема друштва са којим би била у сагласју, због чега њена критичка функција никад не прелази у позитивно-пројективну, већ убрзава у преузимању кривце света на себе до тренутка занемелости пред ужасом. Авангардистичка хтења су, са друге стране, лош трансмитер хумане поруке за Бручија, композитора „на позицији“, чије поверење у позитивну моћ уметности произлази из уверења да је самоуправни социјализам пут ка преласку из света нужности у свет слободе.

Да ли појава национализма у тоталитарним државама<sup>272</sup> даје више одговора на интертекстуална питања која Бручијева критика европске авангарде поставља, ако се узме у обзир да су пресечне тачке између композиторових написа и дискурзивних формација постмодерне, социјалистичког реализма и критичке теорије релативно малобројне? Може се рећи да је Бручијев позив на одбацивање „туђих модела и узора“ у име „властите физиономије и индивидуалности“ (1977/1: 31) карактеристичан за националну политику идентитета.<sup>273</sup> Познато је, међутим, да се национализам у социјалистичкој Југославији

<sup>272</sup> Социјалистичку Југославију би пре требало окарактерисати као ауторитарну, него као тоталитарну државу. Таква термилошка корекција би довољно узела у обзир југословенску друштвено-историјску специфичност.

<sup>273</sup> У Бручијевим интервјуима за *Дневник* и *Политику* из 1966. однос између националног и интернационалног је постављан дијалектички: „Права уметност мора бити лишена граница, али мора имати на свом челу и печат света из ког смо никли и кренули.“ (*Дневник*, 27. 02. 1966); „Изгледа да је постало јасно

везивао првенствено за етничко и конфесионално самоозначавање друштвених група, док Бручијеви написи, посматрано у целини, немају етнонационалистичку позадину. Премда се искази јачег ексклузивистичког напона могу третирали као идеолошке примесе југословенског национализма,<sup>274</sup> Рудолф Бручи као композитор, музички писац и члан СКЈ првенствено заступа/изводи/разрађује стајалишта наднационалног социјалистичког патриотизма на подручју музичке културе/уметности. Треба, међутим, истаћи да југословенски социјалистички патриотизам није искључивао „демократску националну свест“ (Петричевић/Зечевић, 1988: 1074), већ се дијалектички везивао за социјалистички интернационализам. Програм СКЈ из 1958. о југословенском социјалистичком патриотизму говори следеће:

Заједнички интерес се већ испољио и све више се испољава у општој друштвеној и културној свести радних маса. На тој основи се развија социјалистичка југословенска свест, југословенски социјалистички патриотизам, који није супротност, већ нужна интернационалистичка допуна демократске националне свијести, у условима демократске заједнице народа. Није ту реч о стварању неке нове „југословенске нације“ уместо постојећих нација, већ о органском растењу и јачању социјалистичке заједнице произвођача, односно радних људи свих народа Југославије, о афирмацији њихових заједничких интереса на бази социјалистичких односа. Такво југословенство не само да не смета слободан развој националних језика и култура, већ га оно, напротив, претпоставља. У томе смислу социјалистичко југословенство, као облик социјалистичког интернационализма, и демократска национална свест, која је прожета духом интернационализма, нису одвојене појаве, већ две стране јединственог процеса. Свако апсолутизовање једног или другог нужно би морало довести до скретања било ка реакционарном национализму и шовинизму, било ка исто толико реакционарном великодржавном хегемонизму и негацији принципа самоопредељења и равноправности народа. (Петрановић/Зечевић, 1988: 1074/1075)

---

да уврстити се равноправно у светска музичка кретања значи постићи такав композиционо-технички ниво који ће омогућити стварање дела беспрекорног са занатске стране, али и дела која ће одразити властити начин мишљења, властити израз и сензибилитет. Но, лична или национална специфичност морају се уклапати у опште токове музичког развоја, јер у противном случају постоји опасност да остане вредност локалног карактера.“ (*Политика*, јануар 1966) Више од двадесет година касније, у разговору са Владом Мићуновићем, Бручи наводи да су „југословенски композитори (...) изванредно обдарени... Само кад би им се поклонили неопходна пажња и кад би иза њих стојала осмишљена пропаганда могли би да преузму водећу улогу у свету – улогу какву је својевремено, шездесетих до седамдесетих година, имала, рецимо, пољска музичка авангарда.“ (*Интервју*, 10. 06. 1988)

<sup>274</sup> Љубица Спасовска наводи да је „од 1974. године надаље могуће говорити о југословенском супранационализму, поред југословенског федерализма (...) Иако је овај осећај над-етничке припадности био конципиран, интернализован, преношен и пропагиран на много различитих начина, у бити представљао је додатни слој идентитета, као и додатну сферу интеракције и конвергенције. Од тога да буде чисто политички, 'југословенски' идентитет је постепено постао културни и национални, упркос често нејасној државној политици да се југословенство не промовише као категорија националне припадности те да се и сама ознака Југословена третира као 'национално неодређени'.“ (Спасовска, 2012)

Уверење југословенских комуниста да ће се национална култура дијалектички преобразити у интернационалну ако се укључи у дијалог са универзалним, просветитељским истинама сведочи о сложеној интеракцији између националне и класне парадигме у теорији југословенског дијалектичког материјализма и самоуправној социјалистичкој пракси. Сам модел југословенског социјалистичког федерализма био је замишљен као решење националног питања које мири неспојиве етничке наративе из прошлости и обезбеђује етничку и друштвено-економску једнакост. „*Raison d'etre* Југославије“ како наводи Љубица Спасовска, „револвирао је око множине државних идентитета и више аутоперцепција, од којих су сви имали готово једнаку важност и институционалну заштиту: етнонационални, наднационални, социјалистички, антифашистички, федерални, несврстани, анти-стаљинистички, прозападни“ (Спасовска, 2012). У Југославији је временом створен непрозирни идеолошки галиматијас чије се тумачење поверавало истакнутим друштвеним делатницима који су били способни да га ускладе са потребама за кохерентном политиком у различитим друштвеним сферама. Један од таквих делатника био је и Рудолф Бручи. Средином 70-их овом композитору почиње да смета дезоријентисаност југословенске музике, растрзане између традиционалног и модерног, националног и интернационалног, Запада и Истока, естетске аутономије и идеолошког ангажмана. У парадигми југословенског социјалистичког патриотизма поменуте бинарне опозиције су (де)легитимизоване кроз дијалектичко разрешење њихових крајносних перспектива, а један сегмент у дискурзивном ланцу који артикулише Бручијеву соцпатриотску ауторекфлексију јесте и критика европске авангарде.

Апстрактни југословенски стваралачки субјект конституисан унутар Бручијевог дискурса упознаје лице и наличје европске авангарде/радикалног модернизма (за Бручија авангарда и модернизам остају неиздиференциране категорије) најпре кроз културолошки комплекс заостајања. Констатујући да је „демократски развој југословенског друштва“ омогућио да „у релативно кратком раздобљу“ буде „превлдан педесетогодишњи заостатак за светском музиком и њеним кретањима“<sup>275</sup> (1977/1: 30) Бручи препознаје кашњење као једну од „неуралгичних тачака“ националних музичких култура на југословенском простору. Временски (пре)скок који је југословенско друштво извело у условима самоуправног социјализма Бручи захтева и од југословенских музичких стваралаца, указујући на „неопходност револуционарних кретања у музици, нужност трагања, мењања, корачања с епохом и њеним захтевима“ (1977/1: 32). Премда је за Бручија императив модернизације неупитан, будући да представља интегрални део социјалистичког погледа на свет и коректив наслеђене алохронијске инфериорности, упитни (п)остају многи њени учинци. Подозрење према динамичној научно-техничкој цивилизацији композитор исказује у околностима хладноратовске поделе света, када се појавио страх да ће необуздане тековине модерности окончати човеково постојање. Дијалектичко

<sup>275</sup> „Данас можемо констатовати“ каже даље Бручи „да је наше музичко стваралаштво, у композиционо-техничком погледу, а и иначе, заиста достигло европски ниво и да се данашњи високи просек наше музике може равноправно мерити с једнако високим просеком светске музике“. (1977/1: 30)

преиспитивање модерности се у дискурзивном пољу Бручијевих текстова одразило кроз егзистенцијалну бригу за човека опојмљеног као есенцијална антрополошка константа која се налази у напетом односу спрам променљивог света живота. У складу са личним доживљајем расцепа између човекове „прве“ и „друге природе“, драматично представљеним у распону од утопијских потенцијала несврстаног покрета и деколонизације до апокалиптичног нуклеарног фантазма, Бручи је савременој уметности наменио улогу „скромног прилога ослобађању од осећања пропасти и деморализације које (...) стоји људима над главом”.<sup>276</sup> За Бручија је уметност, метафорично речено, „острво“ људскости у „брзацима“ научно-техничког прогреса. Зазор од ефеката модернизације ојачао је Бручијево уверење да између уметности и друштва мора постојати однос узајмне запитаности и међудејства. Уметност друштву, сматра Бручи, треба да понуди авангардно искуство савремености као акцидентални *израз* трајне човекове природе. Латенција Марксове поруке да свет не треба описивати, већ мењати, код Бручија је артикулисана у контексту феноменолошког подвајања на свет и његово искуство. Задатак савремене уметности није, дакле, да констатује и опише спољну принуду света који се модернизује, већ да у свом медију покаже како је могуће модернизацију саобразити изворном човековом бићу. Авангардно дејство уметности условљено је синтетичким односом према сопственом медију, закључује се на основу Бручијевих написа, док послератна авангардна уметност, која доприноси *забораву битка* тиме што сопствени медиј третира као нестални експериментални полигон, постаје негативни егземплар за неостварени пројекат хумане југословенске музике.

---

<sup>276</sup> Навод је узет из већ поменутог интервјуа *Рудолф Бручи: композитор свежје инвенције* са Радованом Поповићем. Бручи је тада рекао да „наука и техника у нашем времену обарају све постављене премисе, немилосрдно руше традицију и траже потпуно ангажовање духа у проналажењу нових средстава уметничког изражавања Инстинкт, инспирација и уметничка видовитост били су главни ослоњци ствараоца новог у прошлости. Ове племените особине нису више довољне савременом ствараоцу. Он није више у могућности да на основу инстинкта ствара ново. Он размишља. Сматра се обавезним да да човечанству макар скроман прилог ослобађању од осећања пропасти и деморализације које са фантастичним развојем, заједно са атомским разорним средствима, стоји људима над главом. Он у свом лабораторијуму све више постаје и научник. Он се бори за равнотежу у данашњем времену.“ (Поповић, 1981: 46)

### 3.4 ЕСТЕТИКА У ОКРУЖЕЊУ РУДОЛФА БРУЧИЈА: ФОХТ, СТЕФАНОВИЋ, ГРЛИЋ

Рудолф Бручи није *ex nihilo* створио свој поетички, естетички и идеолошки хоризонт, већ „између редова“ његових исказа циркулишу знаковити културални текстови. Проналазећи у Бузонијевом *Нацрту за једну нову естетику музике* платонистичку и питагорејску нит, упркос томе што „Бусони поводом 'прамузике' и не говори о Платону“, односно „ријеч Питагора ни питагорејци ниједном не падају унутар Бусонијевог текста“, Иван Фохт истиче да се „многим теоретичарима, уколико нису потекли из филозофских кругова, догађа да нису свесни струје која их носи (...)“ (Фохт, 1980: 74). Струје које носе Бручијева размишљања о музици припадају филозофско-естетичком простору од социјалистичког реализма до онтолошке естетике у југословенском марксизму. Судећи према студији *Естетика у окружењу* Душана Бошковића,<sup>277</sup> у питању је територија (*и*)рационализованог марксизма „насељена“ интелектуалним ведетама чије су књиге заузеле истакнуто место у композиторовој библиотеци, попут Ивана Фохта, Данка Грлића и Павла Стефановића. Мишљење поменутих аутора дефинише интертекстуалну раван у којој Бручијеви ставови остварују релације подударности/комплементарности са естетичким доминантама у *окружењу* и постају упосебљене „вибрације“ друштвеног поља.

Напетост између марксизма и модерне уметности (модернизма и авангарде) – укључена у дебату о дOMETИМА марксистичке естетике као такве – главна је преокупација југословенских естетичара трајно затечених у динамично (не)компатибилном односу између друштвено-политичких захтева и стваралачких/истраживачких оријентација. Предочену напетост Бошковић објашњава „антикапиталистичким духом марксизма“ чије је обележје „тенденција против модерне“ (2003:108). Приклањајући се либералном становишту које афилијацију традиционалне културе у државној комунистичкој пракси изводи из марксистичке критике поделе рада,<sup>278</sup> аутор превиђа да је грађанска, а не социјалистичка висока култура заснована на иновирању традиције. Занемарујући појмовне и историјске везе између револуције и уметничке авангарде, Бошковић изјављује да је „марксизам – у крајњем – носилац реархаизације, тј. повратка на старе културне обрасце“ (исто).

<sup>277</sup> *Естетика у окружењу: спорови у марксистичкој естетици и књижевној критици у српско-хрватској периодици од 1944. до 1972.* (Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију „Филип Вишњић“, 2003).

<sup>278</sup> „Антикапиталистички дух марксизма скрива у себи једно обележје које се ретко истиче – тенденција против модерне. Модерни дух није исто што и капитализам, али се, у историјском смислу, на њега наслања и укључује га као саставни, мада спорни део. (...) Ако је модерно доба донело професионализацију низа људских делатности, тј. опште признање да се свака активност одвија према специфичним правилима, то је са стране неких марксиста виђено као парцијализација и знак отуђености. Марксистички захтев за реинтеграцију/ретотализацију људске активности усмерен је, изгледа, против основних тековина модерне. (...) Револуционарно крило марксизма је, руковођено својим антикапиталистичким духом, одбацило политичку културу модерне у виду 'буржоаског либерализма' и 'парламентарне демократије', одбацило је, као један од извора људског отуђења, и поделу рада, одбацило је у основи и уметничку модерну, упорно се борећи против формализма, декаденције и ларпурлартизма у уметности. Најбоља постигнућа у оквиру марксистичке традиције рачунају на синтезу уметности и револуције; индиферентност уметности према револуцији узима се као лош знак за саму уметност.“ (Бошковић, 2003: 108)



У књигама *Истина и биће умјетности* и *Умјетност и филозофија* Иван Фохт и Данко Грлић критикују модерну уметност с позиције садржинске естетике, теорије одраза,<sup>279</sup> отуђења<sup>280</sup> и компензације,<sup>281</sup> али не заговарају „повратак на старе културне обрасце“,<sup>282</sup> већ испитују могућност за прогресивну нову уметност. Рани послератни осврти Павла Стефановића узимају марксизам као упориште музичке естетике у оквиру које јединство појединачног и општег фигурира као дијалектичка противречност уметничког дела. Премда одбацује вулгаризовану теорију одраза, јер музика нема могућност „да било шта из света објективне стварности донесе“ (према Пејовић, 2012: 78), Стефановић заснива своју музичко-естетичку позицију на ставу да тон постаје мисао у интелегибилним делима минуле и актуелне музичке историје.<sup>283</sup> Комбинујући марксистички социологизам и Адорнову критичку теорију, Фохт ставља у први план морално питање и формулише тезу о реализму као „истини уметности“.<sup>284</sup> У развијању идеје о умјетности као самопотврђивању човека Грлић се ослања на марксистичку теорију отуђења и, у већој мери него Фохт, на Хајдегеров мотив *заборава битка у бићу*. Касније и један и други филозоф напуштају теоријске детерминанте Павлова и Плеханова налазећи у онтолошким<sup>285</sup> и феноменолошким оквирима подстицај за отворени дијалог између

<sup>279</sup> „Објективна стварност одређује како промјену форме, тако и нови садржај“ (Фохт, 1959: 286)

<sup>280</sup> „С укидањем класа, тако можемо претпоставити, постаће сувишни и сви облици који су за *вријеме отуђивања* настали. Религија је потребна све док човек не влада науком. Наука је потребна све док човјеком владају туђе силе. Умјетност је потребна све док се човјек не може помирити с владавином ових туђих сила. Укинути туђе силе значи укинути све идеолошке облике. Ова претпоставка, дакле, гласи: умјетност ће трајати све до успостављања бескласног друштва. Но њој се може супротставити и друга: умјетност ће и након тога остати. Јер, не само у класном друштву, недостатака ће бити увијек, увијек боли, жалости, слијепих и сакатих, осјећаја празнине, увијек ће бити несретне љубави и страха од смрти. Зато можемо претпоставити да ће и по укидању класног друштва умјетност остати. Каква би тада била не можемо прорећи, но вјероватно је да би се јавиле нове умјетничке врсте и облици. Можда ће та будућа умјетност проћи и једну велику, фундаменталну мијену, промијенити свој карактер још дубље него што то чини данас. Но умјетност ће остати све док умјетно буде остваривала мисао и смисао. Биће, надајмо се, нешто мање жалосна и живот ће, вјероватно, славити нешто више.“ (Фохт, 1959: 34)

<sup>281</sup> С обзиром на то да умјетност има моћ да „задовољава незадовољено, Плеханов је“, истиче Фохт, „сјајно одредио умјетност као компензацију живота“. (Фохт, 1959: 31–33)

<sup>282</sup> „Како, на пример, схватити најморбидније изљеве у 'новим' ликовним средствима, у плеху, жицама, коси, згужваним и слијепљеним остацима гвожђа, или 'стваралаштво' помоћу аутомата за производњу слика, доли као преферирање оног *како* ономе *шта*“. (Д. Грлић, *Умјетност и филозофија*, 1965: 13)

<sup>283</sup> Павле Стефановић сматра да се животна искуства и сазнања путем музике могу пренети на један посебан, емотиван и недискурзиван начин, као и да се слушањем музике не могу стећи нова сазнања, али се постојећа, једва докучена, могу искристализовати. Стефановић тврди да „музика може да учини интимном и присном мислилачку климу која се у човеку јавља на бази многих конкретних његових искустава, сазнања, стремљења и емоција“ (упореди са: Стефановић, 1986: 40–54). Став овог београдског музичког писца о преображавању свеукупног животног искуства у специфичне тонске слике инвестиран је у потврду „сазнајног карактера музике“, без западања у тезу да „музика одражава конкретне појаве стварности“ (према Пејовић, 2012: 79)

<sup>284</sup> „Тамо гдје је човјек изгубио смисао за реалност, боље рећи, тамо гдје је из реалности прогнан, мора се задовољити с простом игром форми. (...) Ова тежња да се побјегне од стварности пронашла је своје форме, и пронаћи ће још много могућности и начина да се изрази. Те форме не могу одговарати потребама наше умјетности, јер од стварности не желимо побјећи. Реалисти смо, јер нам истина није непријатна“. (Фохт, 1959: 253)

<sup>285</sup> „Једна од најважнијих струја у историји југословенске естетике јесте онтолошка; она је можда и најзначајнија судећи бар по утицају који је имала у филозофским круговима. Прошла је кроз фазу тзв.

југомарксизма и модерне уметности. Фохт се окреће проблемима форме, аутономије и *тајне* уметности,<sup>286</sup> док Грлић размишља о синтези уметности и револуције у којој партиципирају модерна/авангардна уметност и њена естетика *фрагмента*.<sup>287</sup> Бошковић наглашава да „постоји неколико разлога којима се може објашњавати прихватање онтолошке естетике, односно стварање истраживачког програма за њену изградњу“ (Бошковић, 2003: 108)

Теорија одраза сама по себи није подесна за естетичко истраживање, посебно с обзиром на модерну уметност. Међутим, с њеним одбацавањем, неки марксистички естетичари тражили су начин да, с једне стране, сачувају стандардни материјализам и реализам као основу за свој марксистички приступ уметности, али, у исти мах, и да нађу подесан пут да у своје истраживање уклопе модерну уметност као легитиман естетички феномен. Бирајући онтолошки приступ уметности не само да су задовољили прва два захтева него су отворили и пролаз за обнављање духовне комуникације са бар неким естетичким оријентацијама на Западу (егзистенцијализам, феноменологија). Пошто онтолошки приступ не доводи у питање материјалистичко-реалистичко усмерење, није било тешко да се у Марксу види протагониста онтолошке естетике. Тако се онтолошки приступ у једном тренутку показао као најперспективнија могућност за изградњу марксистичке естетике. (Исто)

---

*садржинске естетике* да би се – после великих унутрашњих дилема зауставила на наглашеном смислу за *форму*, па консеквентно томе, и с већим разумевањем модерних и авангардних уметничких токова.“ (Бошковић, 2003: 129) Фохтов онтолошки приступ „испитује *конститутивне* и *модалне* одлике уметничког дела. (...) У одељку анализе у којој разматра конститутивне елементе уметничког дела, он прихвата да се његова структура састоји од три подручја/плана/сфере. *Први* план је чисто материјални, *други* је предметни или приказивачки, а *трећи* духовни. Модалитети сваког од ових подручја зависе од уметности. Код приказивачких уметности први план уметничког дела је *стваран*, други *нестваран*, трећи *остварен*. Код неприказивачких је први план уметничког дела *стваран*, други *не постоји*, трећи је директно у првом *остварен*. (Исто: 152)

<sup>286</sup> „Одговарајући на питање о врсти односа који рађају уметност, хербартовска и феноменолошка струја полазе од две битне тачке у којима постоји сагласност. Прво, музика је најчистија уметност будући да је најмање од свих уметности 'оптерећена ванумјетничким садржајима'. Преко музике се мора решавати 'тајна умјетност уопће', каже Фохт. Друго, 'љепота музике лажи несумњиво у специфичности односа који влада тоновима'. Другим речима, 'тајна умјетности тражи се у односима, а не у садржајима'. На овој одлучујућој тачки видљиво је да је Фохт напустио садржинску естетику и окренуо се формалној. Природно је да у новој теоријској конструкцији питање истине није кључно за уметност, а морални проблем и компензациони учинци уметности имају другоразредни значај или су посве ирелевантни за такво схватање уметности.“ (Бошковић, 2003: 141–142)

<sup>287</sup> „Он (Грлић, прим. Н. С) је, поједностављено речено, био за то да се напусти стари идеал синтезе уметности и револуције (у пару уметности–револуција проблематична је ова прва јер се у старом идеалу није подразумевала модерна уметност) и да се створи нови идеал синтезе уметности и револуције, са укљученом модерном/авангардном уметношћу. (...) Био је решен да направи измене у традиционалном апарату марксистичког приступа уметничком. Да ли је у томе имао успеха? Велики напор је очигледан; међутим (...) фрагмент је инкомпатибилан са марксистичком целовитом сликом света. Он се, наима, није одрекао револуционарног марксистичког осмишљавања (...). Друго, и даље је резервисан према 'естетској умјетности' – уза сва признања које јој одаје. Пример Фохта је поучан: прихватио је модерну уметност без резерви; али је зато морао да се одрекне марксистичке естетике или, прецизније, марксистичког назора на уметност.“ (Бошковић, 2003: 125–126)

Павле Стефановић можда није градио марксистичку естетику на онтолошким темељима, али већ 1954. године (у којој Бручи одлази у Беч незадовољан стањем у домаћој култури) третира западноевропски музички модернизам као референтну тачку у односу на коју је „наша музика (...) имитаторска, несамостална, анахронистичка, неокласична, романтичарска, импресионистичка и најзад етнографска“ (према Пејовић, 2012: 81).<sup>288</sup> Деценију и по касније, пред Бручијев улазак у радикално модернистичку фазу, Стефановић пише да модерна, комбинаторичка музика није ни лепа ни комуникативна, али да се у њој „први пут после формалистичких 'игара' холандских мајстора и зрелог, високог барока, (...) успевамо превазићи“, због чега „модерна, 'безосећајна' и 'нехумана' музика серијалног принципа као да ослушкује поуке мирних и мудрих (...)“ (према Пејовић, 2012: 86). Дакле, естетичари које је Бручи читао остварили су „помирење“ са модерном уметношћу током деценија у којима је овај новосадски композитор прво умерено, а потом радикално модернизовао свој музички језик. Да ли то значи да је Бручи, заједно са уметничком сценом сензибилном на филозофску мисао и друштвенополитичка кретања, следио пут од теорије одраза и отуђења ка онтолошкој естетици, остајући веран марксизму и реализму?

Нема сумње да се у Фохтовим, Стефановићевим и Грлићевим текстовима рађају идеје карактеристичне за поетички и естетички дискурс Рудолфа Бручија. Прожимање рационалне и ирационалне стране марксистичке естетике одјекује у композиторовом ставу да стваралачка мисао повезује рационално-конструктивистичку и емоционално-поетску компоненту музике.<sup>289</sup> Објашњавајући „акт стваралаштва“ на основу појмова „рационално“ и „емоционално“ Бручи додаје да се „то не може објаснити“ (*Интервју*, 10. 06. 1988), те наилази на Фохтову *тајну* уметности. Кроз алегоријске медитације о смрти уметности Бручи закључује да уметност/музика неће пропасти (Бручи, 1977/2), док Фохт повлачи консеквенце из хегеловско-адорновске тезе о одумирању уметности у „задовољеном друштву“, наводећи разлоге који „гарантирају будућност умјетности“.<sup>290</sup> О утешитељској улози уметности која ослобађа од „осећања пропасти и деморализације“ пред „фантастичним развојем технике и све моћнијих разорних средстава“ (Бручи: 1979:

---

<sup>288</sup> „Док је у својим раним текстовима после ослобођења западноевропску музику сматрао декадентном, Стефановић је од 1954. године констатовао да је музика врхунских западноевропских композитора 'садржавала емоције у којима свакодневно живимо“ (Пејовић, 2012: 80).

<sup>289</sup> У тексту „Хегелов појам о умјетности и будућност умјетности“ Фохт истиче да би „порастаност рационалности (...) угрожавао умјетност само у случају да рационалност искључује емотивност. Но како се они прате, вежу и могу да повежу, како човек тиме што је мисаонији није изгубио своје осјећаје, умјетност се одржава.“ (1959: 31)

<sup>290</sup> „Прво, уметност је способна да се прилагоди порасту рационалности у свету, тј. човек наставља да истину 'прима срцу'; друго, уметност је способна да 'одреди и даде индивидуалне предмете', за разлику од науке која даје појам ствари; *треће*, уметност 'спасавала појам човека, бори се за његов статус, оно што би требало да буде, показује као да јесте, а у оном што јесте, показује шта не би требало да буде', она 'ангажира и врбује у борби за истину', и у томе се састоји њена морална функција; *четврто*, уметност располаже моћу да 'задовољава незадовољено', па је у том смислу, истиче Фохт, Плеханов 'сјајно одредио умјетност као компензацију живота'. (према Бошковић, 2003: 108)

249), Бручи је такође могао да чита код Фохта.<sup>291</sup> Фохт је критиковао модерног композитора, јер је музику „очистио од идеја“ и „наставио да ствара у кули од слонове кости, која је (...) тијесна и без прозора“. О значају повратне информације између композитора и публике Бручи доцније говори у три текста из '77, а нарочито у *Поставкама радне групе...* (1977/2). Прихватајући Адорнову тезу о претварању израза у материјал, Фохт је указао на „фетишизам средстава“, музички ларпурлартизам, губитак непосредности, интелектуализам, индиферентност према доживљају, прорачунатост и одрицање од музичког предмета под паролом „аутономија уметничком стварању!“ (1959: 312–313). Две деценије касније Бручи дисквалификује европску авангарду на основу сличних аргумената, залажући се за обнављање морално-спознајне функције уметничког дела (*Манифест Треће авангарде: 1977/3*). Његова намера да, при томе, остане у пределима „нових звуковних димензија“ (*Поставке радне групе...* 1977/2) антиципирана је завршним реченицама књиге *Истина и биће уметности*, у којима Фохт прихвата модерну музику као условно „истиниту“ (на Западу), самим тим и „реалну“.<sup>292</sup>

Музика се данас рађа тешко и мучно, јер мисао кочи, јер размишљање укушује и прекида доживљавање. Зато она и дјелује тешко и мучно; зато се не допада. Али новија музика је истина о једном стању, а љепота и допадање већ су дуже времена престали да буду основне естетске категорије. За нас је истина важнија од љепоте. Ми је тражимо и примамо, па била и овако тешка и мучна. Примамо је самим тим што је истина. То сазнање, та „несретна свијест“ која зна да је изгубила свијет, то је један бескрајан бол и грч. Модерна грађанска музика се одриче свијета, она га не слика, јер је свијесна да јој не припада. Није лако бити сам, бити без могућности да ступиш у заједницу и уђеш у свијет. А уметник је данас на Западу усамљен, отпуштен, препуштен својој црној истини. Зато је његова музика препуна дисонанци и мучног настојања да се из збира свих дисонанци створи једна коначна консонанца. Један мали, мали хармонични свијет за властиту употребу. Тихи, мирни приватни свијет. Миру у паклу истина. Љепота истине. (1959: 330)

Значај Фохтове мисли за Рудолфа Бручија врхуни у појмовима хуманизма и хумане уметности, аксиоматским упориштима композиторових исказа. У раду „Хуманост уметности“ Фохт тумачи хуманост као есенцију уметности, а уметност као еманципаторски ефекат отуђења, тј. „умијеће да се на умјетан начин оствари хуманост“

<sup>291</sup> „Многи заиста мисле да одлика човјека двадесетог вијека, епохе силног процвата технике и механизираних ратова огромних размјера, и не може бити ништа друго већ једна нервна затегнутост и растрганост, тешка психоза и непостојаност, па да је према томе и савремена музика, овако растргана и дисонантна, права слика његове душе. С друге стране, родило се чудно схватање да у времену кад је 'вријеме новац', кад млазни авиони парају небо, а живот у ужурбаном цивилизованом граду тако брзо троши и руинира нерве, музика уопће не може више сталожено пјевати о једној постојаној страсти. Као да је човјек толико слаб према продирању машине у његов живот да ће одмах заборавити на све своје личне радости и бриге, као да је толико душевно сиромашан да ће непрестано о тој машини мислити.“ (1959: 300–301)

<sup>292</sup> У есеју „Шта је заправо реализам у уметности“ Фохт утврђује да реализам у уметности не треба везивати за одражавање реалности, већ за „истину уметности“, поентирајући: „Реализам у уметности није уметност о реалности, него реалност у уметности“ (1959: 149).

(према Бошковић, 2003: 139). Фохт тврди: „...човјек као човјек егзистира засада само на умјетан начин – у умјетности“ (исто), утемељујући Бручијево схватање према којем из „умјетничког дјела или творевине може бити (...) одстрањена свака састојина, оно може бити испражњено од свега осим од човјека“. (*Поставке...* 1077/3)

Ако дијалошки однос између Фохтове и Бручијеве мисли карактерише релација сагласности/апропријације, Павле Стефановић је Бручију понудио заводљиву перспективу подложну дијалектичком цизелирању. У *Поставкама радне групе...* композитор цитира утицајног музичког писца:

Поставили смо, у ствари исто питање које је Павле Стефановић у једном критичком напису формулирао овако: „Како, дакле, гледамо на свијет наше музике? Као на посебни свијет звукова или на свијет утканости звучне материје у саму стварност? Ја лично сам – одговара Стефановић – за посљедњу алтернативу.“ И ми смо, дакако, за ову другу алтернативу. (Бручи: 1977/3)

Крајем шездесетих Стефановић разликује савремени хуманизам у музици, иманентан стваралаштву Пендерецког, од антимодернистичког „хуманизма“ (са наводницима). Стефановић је уметност појмио као „човеков својеврсни, сликовити, фигуративни, метафорични, колоритни и звучни формално-конструктивистички документ тренутка (...), глас садашњости у друштвено-историјском, културно-историјском, темпорално-историјском смислу речи и – ништа друго, ништа више, али наравно, и ништа мање (...“ (Стефановић, 1986: 148). Као „документ тренутка“/„глас садашњости“ појам уметности лавира између предмета деконструисане (одложене) теорије одраза и ирационализоване естетичке онтологије – „наследнице традиције старог естетизма који узима уметничко дело као модел света“ (Бошковић, 2003: 153). У знаку ирационализованог марксизма стоји и размишљање Павла Стефановића о равнотежи између опречних снага у музици (које је Бручи реакцентовало).

Од битне је важности (...) да та незадржива променљивост музичког језика у временима и просторима перманентно одражава парадоксалност њене неухватљиве и неодгонетљиве природе, парадоксалност коју евидентно изражавају теоретски принципи о самосталности (аутохтоности) и зависности (условљености) њеног бића. Чињеница да се музика мења по својим сопственим језичким законитостима, али и под дејством читаве духовне климе епохе и социјалне средине (...)“ (Стефановић: 1986: 26/27)

Поред апологије музичког модернизма, Бручи је примио к знању (не сагласивши се у потпуности) Стефановићев науку о „унутрашњем блиском сродству“ између композитора и слушаоца као услову „проверљивог смисла“ музике. Стефановић је наглашавао да музичко дело функционише као асоцијативна веза између композитора и слушаоца ако је у њиховом „слуху и духу очуван смисао за звучна испољавања читавог, ванмузичког, радног, реалног, производног света“ (1986: 51). Бручија су ове речи могле подстаћи на

увид о значају повратног односа између уметничког дела и тоталитета (*Поставке радне групе...* 1977/3).<sup>293</sup> Трагајући за фундаментима комуникације у оквиру које произвољност доживљаја музике уступа место преузимању унутрашњег света композитора од стране слушаоца, Стефановић је концептуализовао привилегован однос утемељен на традицији, поднебљу и цивилизацијској равни. У тексту *Улога музичког ствараоца...* (1977/1) Бручи повезује уметничко биће музике са идентитетским питањем о физиономији и индивидуалности југословенске културе, паралелно замишљајући најширу заједницу – „планетарну умјетничку културу“ – као својеврсну „другу природу“ партикуларних културних вредности (*Поставке радне групе...* 1977/3). Питање универзалности музике, сходно томе, раздваја естетичара и композитора. Бручи децидирано тврди да је музика универзална (*Музика између нас*, 1979: 249), док Стефановић сматра да постоје „много и разне музике света, музике разноликих култура и цивилизација“, те и фолклорна музика „која је увек уско локална“. (према Пејовић, 2012: 85)

За разлику од Ивана Фохта и Павла Стефановића, Данко Грлић није посветио већу пажњу музичкој естетици, али јесте артикулисао теме које су Рудолфу Бручију служиле као путоказ за властита размишљања. У књизи *Умјетност и филозофија* истакнути праксисовац формулише концепт уметничке отворености „према самом људском“ за коју „постаје (...) ирелевантан стил, школа, техника, фигуративност или апстрактност, штавише уопће све што би као формално средство требало да изрази нешто што је битно надређено начину како је то експлицирано“ (Грлић, 1965: 28). Центрирање „људског“ с ону страну набројаних категорија представља основу за синтетички стваралачки поступак са универзалним, деисторизованим и панстилистичким претензијама, какав је био Бручијев. Грлићева мисао понудила је Бручију дијалектичку везу између временске „апсцисе“ и просторне „ординате“ у „координатном систему“ интегралног света, уодношавајући дијахронијску логику традиционално–модерно са синхорнијском Исток–Запад у контексту друштвених обавеза уметничког стваралаштва.

Како Бошовић наводи, Грлић је био „један од југословенских марксиста који се највише опирао формализацији и специјализацији (...). Једва да је још ко из његове генерације са толико страсти говорио против последица што их је донело модерно доба.“ (Бошкович: 2003: 109) Грлићева филозофија уметности ослања се на две (не)сродне филозофије субјекта. Оптимистичку теорију о човековој правој природи која треба да се исказе у социјалистичком друштву будућности Грлић укршта са Хајдегеровом песимистичном прогнозом о кретању научно–техничког ума у сусрет заборава *Dasein* битка.<sup>294</sup> Урањајући Ничеову идеју натчовека у теорију отуђења, тј. интерпретирајући је

<sup>293</sup> „У читавом савременом стремљењу музике ка новом изразу (...) била су само два циља, два истраживачка пута: или успостављање новог конструктивног принципа (...) или свесрдно хумано призивање читавог звучног фонда стварности у свет нове, широкогруде и слободарске музике.“ (према Пејовић, 2012: 86)

<sup>294</sup> Пре Грлића, Фохт повезује Хајдегеров *заборав битка* са модернизацијом, грађанским друштвом и поделом рада у капиталистичкој производњи, повлачећи консеквенце у правцу адорновског става о (кобној) изолацији музике као једином облику отпора/подсећања: „Како у капиталистичком друштву све постаје роба

„из перспективе повратка човека из отуђења његовој аутономији и стваралаштву“,<sup>295</sup> Грлић затвара идејни круг у којем је Бручи могао добити утопијске и дистопијске импулсе за стваралачки *imago*. Контрарне филозофије субјекта деле претпоставку о постојању хуманог бића по себи, што Грлић инвестира у идеју о самоуправном социјализму као друштву које модернизацији не жртвује откривање „истински хуманог“. Кључну улогу за еманципацију „истинске хуманости“ Грлић поверава уметности, стављајући је на браник пред „спољашњом принудом“ научно-техничког прогреса. С тим у вези, Грлић упућује критичку ноту уметничким формацијама које падају испод нивоа постављеног захтева, и то у распону од „шокова морбидности“ и „пеливанских акробација“ иноваторске и експериментаторске уметности са Запада, до „бирокарске“, „декретске“, „догматске“, „митингашке“, „плакатске“ уметности са социјалистичког Истока. И једну и другу уметност Грлић види као „декорацију света“, а не отпор модернистичком постварењу. Док перпетуирана иновација уметничких авангарди модерно стање узноси у скуп акциденција без хумане суштине, „оптимална пројекција“ соцреалистичког догматизма губи корективну функцију неопходну све док постоје држава и други облици владавине. За Грлића „слободан развој (...) људских креативних моћи“ постаје епифеномен социјалистичке револуције домишљен у контексту негативане самоидентификације на релацији Исток–Запад.<sup>296</sup> Концепте „Запада“ и „Истока“ овај филозоф тако претвара у оријентире за *несврстану* југословенску уметност,<sup>297</sup> обележавајући „средњи пут“ који „води у Рим“, односно у истински хумано, социјалистичко друштво.

---

и како се вриједност једног дјела мјери по његовој прођи, композитору преостаје или да се прилагоди укусу и потражњи, па да ствара плитку и блјутаву забавну музику, или да и даље устраје у свом пркосу, окушавајући увијек нова средства да се као индивидуум изрази. Чињеница је да су ову алтернативу поставили социјални узроци и да само грађанско друштво данас маћехински гони уметнике у изгнанство. Друштво које изналази стотине начина да извуче што више материјалне користи, душевна добра препушта појединцу: у експанзији и ширењу заборавља на дубину. Зато Мартин Хајдегер с много историјског смисла говори о 'забору битка' („Seinsvergessenheit“).“ (Фохт, 1959: 313–314).

<sup>295</sup> Здравко Кучинар, енци. јединица о Данку Грлићу у припреми за: *Српска енциклопедија*, св. 3, Нови Сад–Београд, 2015. <http://www.ffzg.unizg.hr/filoz/povijest-odsjeaka/zdravko-kucinar-danko-grlic/>, приступ извршен 22. 12. 2015.

<sup>296</sup> „У нашој би епохи, управо стога, социјалистичка револуција требала да демаскира ту лицемерност слободе и да скине лажне етикете – али не зато да би упала у ново етикетирање, у неки симплицистички једнообразни систем који би помоћу декрета или пријатељског 'увјеравања', разних психичких притисака који доводе до скрушених 'самокритика', хтио стављати границе умјетничком или било каквом другом људском стваралаштву. Релације појединих друштвених и умјетничких феномена замагљене су (и то не увијек без одређене тенденције замагљене) читавим низом идеолошких и реалних фактора, па стога та повезаност не може увијек доћи и до својег јасног испољавања. Али та повезаност постоји и на њој се, на потпуно измењеној идејној и друштвеној структури сувремености и, аналогно томе, промењеном хабитусу данашњег човјека у бити заснива хисторичност умјетности (...). У том смислу доиста је и појам револуције повезан с развојем истински слободне умјетности.“ (Грлић, 1965: 77/78)

<sup>297</sup> „Негативно искуство што нам пружа једна уморна галерија тзв. авангардних сликара која се стално креће унутар дилеме: резигнација или лудило“, односно „досадни свезнадарски идеолошки арбитри што су без могућности поговора, прописивали границе, домет и тематику ликовног стваралаштва“ за Грлића су „изванредно инструктивни и за покушај означавања неких наших камена међаша“ (Грлић, 1965: 31–32).

(...) све више се јавља потреба да се осмисли позив умјетника у нашој збиљи која је у овом тренутку историје револуционарнија и по својим могућностима ближа хуманистичком реалитету но што смо често и сами свјесни. Зар нашој збиљи која се доиста свакодневно мијења и у којој су на дјелу досад непознате, корјените измјене свих досад утврђених и хипостазираних односа, може одговорати умјетност која неким формалним измјенама не задире уопће у проблематику људског, већ пасивно и без властитог ентузијазма понавља и Запад и Исток? Није ли наине, већ сама потреба да се неког понавља у нашим непоновљивим, у нашим доиста први пут у историји властитим ситуацијама, симптом потпуне дезоријентације, неразумијевања оног гдје смо и како смо? (Грлић, 1965: 31)

Мотив „истинске хуманости“, иманентан југомарксистичкој естетици после читања Хајдегера, дубоко је прожео дело Рудолфа Бручија. Филозофски метадискурси Грлића, Фохта и Стефановића доводе композиторово мишљење и певање у предворје политичког, независно од питања да ли Бручијева уметност себе „проналази“ у политичким релацијама чију покретачку снагу региструје. Основна недоумица југословенског самоуправног друштва – где кренути на унутрашњем и спољнополитичком плану у антагонизованом свету блоковске подељености? – била је и основна недоумица југословенске уметности. Кроз концептуалну схему *ни* на Истоку *ни* на Западу (са инверзијом *и* на Истоку *и* на Западу) деконструисана, али делатна опозиција Исток–Запад постаје релевантан оквир тумачења за Бручијево стваралаштво. Референцијални однос између идеолошког *несврставања* на Запад/Исток и композиторовог дела задовољиће Фукоов финални критеријум *аутора* као тачке сусрета одређеног броја догађаја у конкретном историјском тренутку.



## 4. АУТОР КАО СУСРЕТ ДОГАЂАЈА

Потврда „интонације“ Бручијевог ауторског гласа у друштвеном и културном контексту захтева интердисциплинарно музиколошко тумачење, па Фукоов критеријум историјског тренутка, или сусрета одређеног броја догађаја, закључује интерпетацију у чијој основи питање „зашто“ није прећутано питањем „како“. Први корак на завршној етапи пута ка теоријској консолидацији Бручијевог опуса јесте калибрација методолошког апарата, која узима у обзир студије социјализма и теорију идеологије. Из опсежне литературе о идеологији издвојен је допринос Растка Мочника разумевању идеолошких учинака у распону од интерпелације до слободе, примењен на историју и теорију социјалистичког самоуправљања. Како би интерпелативна моћ самоуправног социјализма могла бити процењена у друштвеном, културном и Бручијевом делатном пољу, самоуправљање је осмотрено као тежиште владајућег идеолошког комплекса, способно за каналисање системских противречја у друштвеностворни механизам, али неуспешно у покушају да свргне нацију с позиције фундаменталног колективног самоописа у социјалистичкој Југославији. Једно од најважнијих системских противречја самоуправљања – спољнополитичка позиција друге Југославије – транспоновано је у латентну генеративну осу репрезентативне југословенске уметности апстраховањем историјске осцилације између Истока и Запада на концептуалну схему (н)и–(н)и несврстаности. Уочена су три облика „капиларне везе“ између ванблоковског лавирања и продукционих односа у култури: ирационално-офанзивни, рационално-дефанзивни и рационално-офанзивни, а затим је Бручијева музика домишљена у изведеном контексту кроз појам „несврстаног хуманизма“.

### 4.1 МЕТОДОЛОШКЕ СМЕРНИЦЕ

Своја дела Бручи је компоновао као „субјект уметности, уметник, особа или лице које ствара, производи или пројектује уметничко дело и свет уметности“ (Шуваковић, 1999: 332).<sup>298</sup> То значи да између Бручија као мислећег/делујућег јаства, субјекта искуства и творца акције,<sup>299</sup> с једне, и његовог дела, с друге стране, посредује друштвена улога композитора у једном историјски датом друштву. Упркос томе што рефлектује јак модернистички субјект,<sup>300</sup> Бручијево дело нису обликовале личне и непрозирне интуиције,

<sup>298</sup> „Појам субјекта се одређује као: (1) појам биолошког и духовног бића које узрокује и ствара дело и које увек остаје изван дела (постоји јасна разлика између субјекта аутора и објекта производа); (2) друштвено, културом одређено и егзистенцијално биће које узрокује и ствара дело, и које дело приказује и заступа у комуникацији с другим субјектима друштва, културе и света уметности; (3) језичка хипотеза о биолошком и друштвеном бићу које се ишчитава из дела, односно дело, својим значењима, смислом и вредностима увек ствара замисао субјекта уметности (сликара, скулптора, писца, режисера), при чему та замисао не мора одговарати реалном творцу дела.“ (Шуваковић, 1999: 332)

<sup>299</sup> Дефиниција ега/ја у *Оксфордском филозофском речнику* (Блекбурн, 1999: 97).

<sup>300</sup> Шуваковић поставља „субјект високог модернизма“ као „'јаки субјект' зато што ствара (...) снажно и оригинално дело. Субјект високог модернизма успева да превлада егзистенцијалну личну драму и да аутокритиком свог рада досегне чисте ликовне форме. Поетика јаког субјекта високог модернизма заснива се на две етапе уметничког чина: (1) на личним (непрозирним) интуицијама уметник ствара нову оригиналну

већ систем представа и уверења активира у процесу интериоризације, индивидуације и експресије друштвене стварности. Другим речима, Бручијев стваралачки субјект није могао бити заснован изван, већ само у оквиру одређене *идеологије*. Питање о конститутивним представама и уверењима у позадини Бручијевог уметничког рада до сада није постављано на одговарајући начин, јер доминација прећутних и тврдокорних очигледности у вези са „идеолошким ангажманом“ на страни Савеза комуниста Југославије репродукује саморазумљиве ставове о актерима на југословенској уметничкој позорници.

Литература о Бручију „не затвара очи“ пред композиторском идејном оријентацијом, али не испитује идеолошке механизме на релацији композитор–друштво који производе Бручијев опус као могућу/вероватну актуелизацију историјског контекста. Весна Рожић посматра Бручијево дело у светлу односа између музике и идеологије, али се, уместо за конзистентну теорију, опредељује за партикуларне дефиниције идеологије у којима је елемент заводљивости/п(р)озивања „појачан“ до репресивне манипулативности.<sup>301</sup> Благонаклону позицију спрам предмета истраживања Рожић гради у правцу конституисања аутономног стваралачког субјекта, нудећи друштвено коректан опис композитора у контексту либерално-модернистичке парадигме.

(...) усуђујемо се тврдити да је (Бручи, прим. Н. С.) функционирао заправо привидно у процјепу између различитих естетичких импостација и идеологија, и то како смо наслутили, не имун и затворен за идеологизирани простор који га

---

чисту ликовну форму; (2) на основу свог талента и личног искуства уметник ту форму критички ликовно прочишћава до апстрактног универзалног облика. Стваралачки чин јаког субјекта увек претходи сазнању и разумевању шта уметност јесте.“ (Шуваковић, 1999: 332) Опозициони „меки субјект“ приказује модел јаког модернистичког субјекта у светлу фетишизације мушкарца уметника и просветитељског рационализма. (Исто: 334) Наведена одређења кореспондирају са уметничком позицијом Рудолфа Бручија, под условом да се ликовна форма супституира музичком.

<sup>301</sup> Као „занимљиве“ дефиниције идеологије Весна Рожић наводи:

- „Идеологија је 'слијепи пропис који може бити исправан само ако се у њега слијепо верује, а та сљепоћа није ништа друго доли симптом отуђења, и то многоструког, но најпре отуђења од актуалних задатака, потреба за прожимањем с оним што је свакој идеологији непријатељско, што је доводи у питање, што разобличује њену сљепоћу па према томе и разлог њене отуђености!.“ Глиго. Н., „О 'авангардности' 'националних' школа у глуми прве половине XX стољећа. Покушај одређења мјеста складатеља Крсте Одака у нашој глумској култури, у: *Крсто Одак, живот и дјело*, ур. Е. Седак, Загреб: ХМД – ХГЗ, 1997, стр. 94.
- „Идеологија је вриједносни суд спрам стварности који као такав подлијеже пропадању. Пропадањем идеологије и њеног састава најчешће пропада и глума којом се њој настојало служити.“ Брлобуш, К., „Одређење глуме спрам идеологије“, у: *Звук*, 1976 (1), стр. 32.
- „Идеологија је 'мисаони склоп пјесника с изразито религиозном, филозофском или политичком одређењеношћу, али и код таквих који избјегавају сваку идентификацију с доктринама те остају у слободном простору дијалектике мишљења!.“ Седак, Е., „Хрватска глума између идеологија и стилова (1916–1961), у: *Хрватска и Еуропа. Култура, знаост и умјетност*, V, ур. И. Супичић, Загреб (обј. у припреми), стр. 19; према Lauer, R. *Поетика и идеологија*, стр. 7.
- „Идеологија је 'сустав предоби и појмова који активно дјелује на развитак друштва помажући му и спријечавајући га!.“ Седак, Е., „Хрватска глума између идеологија и стилова (1916–1961), у: *Хрватска и Еуропа. Култура, знаост и умјетност*, V, ур. И. Супичић, Загреб (обј. у припреми), стр. 19; према Клаић, Б., *Ријечник страних ријечи*, стр. 514.

окружује, већ критички транспарентан пропуштајући у своје границе тек онолико колико му је идеолошка обавеза налагала, а с друге задржавајући право да мимо тога реализира интимни простор слободе у којем је необавезан и неоптерећен било каквом идеолошком мисаоном присилом једноставно складао одговоран себи и глазби. (Рожић, 2000: 123)

Претпоставка о „интимном простору слободе“ у којем не делују идеолошке присиле и манипулације, већ *сама ствар* музике, водила је ка закључку да Бручи представља „примјер складатељског понашања које се ненаметљиво и неоптерећено снашло у идеолошки оптерећеним просторима, не подилазећи ниједној, већ слиједећи своју властиту гласбену идеологију“ (Исто: 127). Дакле, у име бинарне опозиције аутономија уметности–друштвени ангажман Бручију су импутирани унутрашња емиграција и латентно дисиденство.

Прећутна саморазумљивост либерално-модернистичке парадигме укључује апологију уметности која се супротставља (потенцијално) репресивним центрима друштвене моћи, и критику уметности која политичку артикулацију стварности изводи у спрези с (ауторитарним) државним идеолошким апаратима. Недостатак разумевања за уметничку праксу која своје биће везује за партијски програм и државни пројекат компензују признања за допринос организацији институција, с једне, те уписивање/издвајање аутономног слоја из политизованог интеграла живота и дела, с друге стране. Уравнотежена оцена Бручијевог стваралаштва стога је заинтересована за судбину тезе да је ангажована уметност – настала под окриљем партијских поруџбина, инспирисана револуционарним темама и остварена у „пригодним“ жанровима – плод репресивног поретка наспрам којег су композитори развијали „аутентичне“ стваралачке субјекте, засноване на иманентној рационалности композиционо-техничке иновације и аутономној сфери традиционалних и нових звучних медија.

Ова симплификација превиђа да су хетерогена естетска хтења југословенске уметности структурно и историјски одређена различитим стратумима официјалне културне политике. Заокрет од социјалистичког реализма ка естетизму добио је „благослов“ партије,<sup>302</sup> чиме се не имплицира да су потоњи модернистички феномени директно антиципирани партијским директивама, већ да припадају фукоовски дефинисаном друштвеном пољу у којем дозвола и/или забрана значе производњу. Према Алтисеру, државни идеолошки апарати (у које овај филозоф убраја културу и уметност) рефлектују сукобе различитих погледа на свет и након што је класна борба окончана у политичко-економској сфери, „не само зато што су старе владајуће класе способне да задрже јаке положаје током дужег времена, већ зато што отпор експлоатисаних класа може

<sup>302</sup> „Социјалистички реализам се у конкретном историјском простору друге Југославије указао као динамична и поетичко-естетичким модификацијама отворена појава, која је мењала своје фигуре (начине изражавања и обликовања), а чувала и одражавала регулативне и симболичке функције у култури. Овим се показало да једна политичка и идеолошка платформа може да располаже различитим идеосферама, односно, начинима саопштавања свог идентитета и својих захтева.“ (Шуваковић, 2012: 403)

пронаћи средства и прилике да се ту изрази, било употребом њихових контрадикција, или освајајући борбене положаје у њима“ (Алтисер, 2009: 33). Одбацујући визију монолитног, хомогеног и бесконфликтног друштва, југословенска културна политика стремилa је „мирољубивој коегзистенцији“ опонентних сила у задатом/дозвољеном оквиру.<sup>303</sup> Исказивање „плурализма интереса“ у друштвено-економској сфери условило је дисперзију државних идеолошких апарата. Конструисани расцеп између партијског диктата и аутентичног естетског хтења стога не представља одговарајући проблемски оквир за тумачење идеолошке позиције југословенских уметника попут Рудолфа Бручија.

Зарад другачије конфигурације односа историчар Предраг Марковић деконструира антиномију „репресија–слобода“ фигуром конформистичког интелектуалца. Релацију између државе и југословенских уметника Марковић описује као „политику куповине и корупције, пре него репресије и застрашивања“, утемељујући је у потреби југословенских комуниста да задрже ореол „социјализма са људским лицем“ док граде култ револуције „за домаћу употребу“ (Марковић, 2007: 43). Поделу на „штабне“ уметнике партије и аутентичне стваралачке личности овај аутор суспендује тезом о субјектима способним да прозру доминантне идеолошке наративе, али пацификованим/поткупљеним признањима из земље и иностранства. Конформистичко пактирање са ауторитарним режимом Марковић третира као једну од модернистичких стратегија уметности чији прелазак са глорификовања социјалистичке стварности на свесно ћутање о друштвеним проблемима представља идеолошку позадину бега у апстракцију. Марковић закључује да је толеранција режима према модернизму довела до „тупљења оштрице“ друштвене критике, упркос губитку пројективне обавезе уметности. Социјалистички естетизам аутор упоређује са затварањем у „кулу од слоноваче“ из које се није могло видети бујање шовинистичких тежњи у табуизираним подручјима друштвеног живота. Уживајући у пажњи домаће и стране јавности, уметничка сцена је пропустила да уочи праву димензију надлазећег таласа атавизма, конзервативизма и „мрачних историјских траума“, закључује Марковић, чији глас о „естетској идеологији“ југословенских комуниста није усамљен и дисонантан. Још је Лазар Трифуновић описивао социјалистички естетизам као конформистичку и инертну формацију која је имала „све што је потребно да се стопи са пројекцијом делимично либерализованог социјалистичког друштва“ (према Шуваковић, 2012: 407).

---

<sup>303</sup> Постулати нове југословенске културне политике формулисани су на Шестом конгресу КПЈ, на којем је промењено име партије у СКЈ (Савез комуниста Југославије). „За разлику од Петог конгреса КПЈ који је прихватио 'доктрину социјалистичког реализма', Шести конгрес је наговестио 'нову духовну климу' која је омогућавала 'још већи размах књижевно-теоријских конфронтација међу југословенским писцима'. Партија се определила за 'борбу мишљења као алтернативу дотадашњем административном и наредбодавном деловању у области стваралаштва'. Определивши се за 'слободу стваралаштва и за слободну борбу мишљења Шести конгрес истиче да је та слобода могућа искључиво у оквиру јединственог социјалистичког погледа на свет'. Упозорења су ишла у том правцу да се спрече 'крива' схватања демократизације друштва и продор 'туђих схватања' у редове партијског чланства – идејна, политичка, културна.“ (Пековић, према Петрановић/Зечевић, 1988: 1038)

Да ли се Бручијево стваралачко понашање у контексту друштвене (не)одговорности југословенске уметности збиља суочава с дилемом: штабни уметник партије или корумпирани интелектуалац?

Уместо дисквалификујућег оквира расправе потребно је кандидовати тезу о самоуправном социјализму као идеологији која је имала моћ да п(р)озове југословенске уметнике тако да унутар њених дискурзивних и институционалних претпоставки делују као интерпелирани адресати – субјекти – а не слободно (у апсолутном смислу) опредељене индивидуе. Из једне крајности се не мора ићи у другу, а југословенска уметност се не мора од конформизма бранити идеолошким слепилом,<sup>304</sup> ако се у теоријско поље уведу разматрања словеначког социолога Растка Мочника образложена у студији *Три теорије: институција, нација, држава*. Хватајући се у коштац с проблемима културног релативизма<sup>305</sup> и идеолошког аутизма<sup>306</sup> Мочник изводи реконструкцију појма идеологије,

---

<sup>304</sup> Питање о партиципацији југословенске уметности у идеологији самоуправног социјализма комплементарно је са питањем о партиципацији радничке класе у истој идеологији. На друго питање психоаналитичка теорија даје одговор у виду фетишистичког расцепа између веровања и делања: „Анализа социјалистичке идеологије, са позиција фетишистичког расцепа, омогућује нам да одговоримо на питање зашто је радничка класа учествовала у идеологији у којој је она била класа над којом се доминира, а да избегнемо тумачење о наивности и идеолошкој заслепљености које је и само наивно, или интерпретацију репресивног апарата, као јединог оруђа у одржању социјалистичке Југославије.“ (Пантић, 2012: 251)

<sup>305</sup> Теорија културног релативизма ослања се на Алтисерову тезу да „идеологија (по себи) нема спољашњост, а истовремено (за науку) и није ништа друго до спољашњост“. Расправу о поменутој тези Мочник предочава кроз теоријску дебату: „Доказујући да постоји подручје догађаја, учинака и појава, у коме бисмо могли да изградимо предмет сазнања у складу са захтевима који би, према Алтисеровом извођењу, омогућавали теорију идеологије, ми смо своје 'спознајно поље' потајно већ успоставили и бар донекле структурисали. Саставили смо га по обрасцу који је у жаргону познат као 'херменеутички круг'. Општа места су општа за оне који их прихватају, који припадају друштвеној заједници у којој ови *topoi* важе, и у којој важе као 'општи'. Они су за припаднике и припаднице друштвена само-разумљиви, аутоматски се покрећу у комуникацији и делују ненаметљиво и глатко. Али то такође значи да ономе ко том друштву не припада, ова места не би била само-разумљива, не би деловала по себи и до њих се не би долазило уз толику сагласност. Да ли на основу тога треба да закључимо да је, бар у начелу, свака комуникација затворена у 'топичко друштво', да се ограничава на припаднике такве заједнице – али да је за оне споља, за 'аутсајдере' затворена, омеђена, па чак и неприступачна, херметична? То је питање у последње време јако изоштрено, на дневни ред га ставља, пре свега, америчка културна антропологија, а изазовно је зато што води у културни релативизам и подрива претпоставку о 'људским универзалијама' у које интуитивно верујемо и које су нам прирасле за срце још из низа других разлога – и за које нас управо културни релативизам убеђује да су културно одређене, ограничене, да су тек 'западњачке вредности' које немамо право наметати другима.“ (Мочник, 2003: 13–14) Релативистичка консеквенца директно угрожава премису да у истом друштву делују различите идеологије, сматра Мочник: „(...) ако бисмо прихватили тезу културног релативизма, онда би нам се у свакој 'култури' засебно испречила иста деструктивна препрека коју културни релативисти постављају само између различитих култура“ (Исто, 14). Одговор присташама културног релативизма Мочник формулише на следећи начин: „Културним релативистима истовремено дајемо за право и подстичемо их. У праву су када претпостављају да постоје 'хоризонти смисла', 'топичка друштва', 'идеолошки кругови'; греше, међутим, кад тврде да су ови 'хоризонти, кругови' у ствари 'културе'. Бар по нашем мишљењу релативистичка хипотеза је с једне стране 'више истинита' него што сама мисли: на релативност наилазимо раније, а не тек на граници неке 'културе'. С друге стране, релативистичка хипотеза је скроз наскроз погрешна: 'култура' је већ *идеолошко решење проблема релативизма*, а не разлог за теоријски ћорсокак“. (Исто, 64)

Проблема „херменеутичког круга“ и културног релативизма Мочник демонстрира у пољу Квајнове (Quine) аналитичке филозофије, премда је као „огледно место“ могла да послужи и Витгенштајнова (Wittgenstein) аналитичка филозофија. Иако је Витгенштајн у својим *Филозофским истраживањима* иступио

омогућујући тумачење стваралачког субјекта Рудолфа Бручија у складу са дијалектичком формулом: *интерпелиран, али и слободан*.

Аксиом Мочникове теорије састоји се у емпиријској очигледности да се људи у свакодневним приликама (добро) разумеју. Успешну комуникацију Мочник анализира као условну идентификацију са исказима и „позадином веровања“ на којој они стичу значења. Акцентујући разлику између *интерпретације*,<sup>307</sup> за коју је неопходна условна

---

против логичког верификационизма као гаранта универзалне и успешне комуникације, он није порицао чињеницу да се људи међусобно разумеју у свакодневном искуству, већ да се успешност те комуникације не може филозофски, односно логички оправдати. Витгенштајнови концепти „језичке игре“, „облика живота“ и непостојања приватног језика уливају се у критику филозофске верификације значења језика, а не у скепсу о свакодневној комуникацији. Иако Мочник тезу о могућем споразумевању између појединаца који не деле исти идеолошки хоризонт („културу“) аргуентује примерима који делимично функционишу на верификационистички начин („наестогодишњак“, „клен“, стр. 19–23), овај социолог уводи „ситуацију исказивања са веровањем у позадини“ – концепт који резонира са Витгенштајновим позивом на повратак „обичном“ језику, као и са Остиновом теоријом перформатива која се фокусира на начин употребе, а не структуру језика.

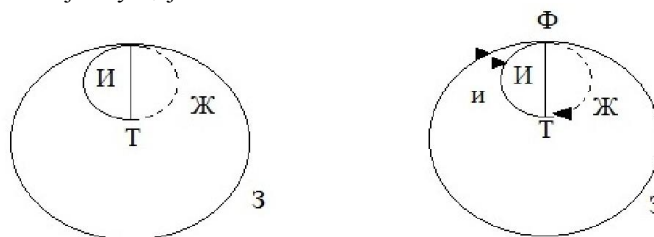
<sup>306</sup> Проблем идеолошког аутизма Мочник описује као „теоријски ћорсокак“ у који уводи кружна логика односа између исказа и ситуација исказивања/веровања у позадини: „Говорећи о *ситуацији*, тешкоћа је у овоме: међу елементима који је успостављају, налази се и исказ који желимо да разумемо. Требало би да исказ разумемо из ситуације; треба, дакле, прво да разумемо ситуацију како бисмо могли да разумемо исказ. Али, у стварању ситуације учествује и сам исказ; ако желимо да разумемо ситуацију, требало би да претходно разумемо исказ. Нашли смо се у зачараном кругу: исказ разумемо на основу ситуације, а ситуацију на основу исказа. Говорећи о *веровању у позадини* тешкоћа је у овоме (...) Користећи наш речник, рекли бисмо да веровања припадају заједници, коју 'одржавају на окупу', и да појединац и појединка верују у њих *као* припадници заједнице; у односу на индивидуалног припадника и припадницу заједнице веровања су, према томе, 'спољња'. У исти мах, она су сама по себи разумљива и аутоматска: покрећу се сама од себе, као нешто што потпуно непатворено и 'инертно' припада појединцу и појединки. (...) Но како смо раније рекли, наине да су веровања у позадини, дакле идеологија, услов за разумевање, морамо да се суочимо са следећим питањем: да ли онда појединац и појединка 'разумеју' једино исказе, изречене унутар хоризонта идеологије у коју су интерпелирани, док друге разумеју само са становишта ове идеологије, дакле можда и 'погрешно', друкчије него што су изречени, мишљени? Да ли, према томе, комуницирање може да буде успешно само у хоризонту исте идеологије? Јесмо ли се довели у ситуацију која је још много гора од 'културног релативизма', јесмо ли се довели у ситуацију *идеолошког аутизма*?“ (Исто, 24–25) Хипотезе о идеолошком аутизму и „зачараном исказивачком кругу“ Мочник одбацује јер претпостављају да су елементи комуникације (ситуације, исказ, веровање у позадини) међусобно независни. „А то не стоји: исказ је способан да сам 'произведе' своје (релевантно) веровање у позадини, из којег се може разумети и ситуација; с друге стране, исказ је способан да на основу истог веровања у позадини 'произведе' различите врсте ситуација. Према томе комуникацијски елементи зависе један од другог, један другог артикулишу – и управо из овог разлога, обично је довољно да 'држимо' један да бисмо досегли и друга два.“ (Исто, 27)

<sup>307</sup> Интерпретацију Мочник дефинише као „одређивање значења исказа 'линијом најмањег отпора', односно узимањем у обзир пертинентни аспект ситуације исказивања“, наглашавајући да она „не зависи од самог исказа“, већ се „ослања (...) на сазнање о томе ко је исказ изговорио и каква је била ситуација исказивања“ (Исто, 31). Процес интерпретације Мочник разлаже на три корака/услова: (1) „интерпретација значења исказа зависи од *веровања у позадини* на која интерпрет пројектује исказ који интерпретира; интерпретација се одвија као да се интерпрет пита: 'Шта треба веровати да би овај исказ имао смисла?'; (2) „схвативши смисао исказа интерпрет допушта као *могућа* она веровања на основу којих је исказ смислен; ова веровања допушта 'у пакету', значи да није свестан 'свих' веровања која чине веровања у позадини (а нема ни разлога за претпоставку да је списак веровања у позадини коначан)“; (3) „врло је могуће да се исти исказ 'чита' на основу различитих веровања у позадини; у том случају, исказ има више могућих значења“. (Исто, 42) (Уочава се да интерпретација исказа унутар једног идеолошког хоризонта, како је описује Мочник, структурно подсећа на (ново)музиколошку интерпретацију музичког дела, ако се направи паралела између „ситуације исказивања“ и „контекста“.)

идентификација са „субјектом за који се претпоставља да верује“,<sup>308</sup> и *интерпелације*,<sup>309</sup> која захтева потпуну идентификацију са „субјектом за који се претпоставља да зна“, Мочник узима појединце као адресате чији су субјекти формирани „споља“, премда наглашава да идеологија не интерпелира индивидуе „у“, већ „као“ субјекте.<sup>310</sup> Простор за слободно деловање аутор не налази у изворној егзистенцији људског бића, већ у променљивој резултанти идеолошких сила, од којих неке јесу доминантне, али не у мери потребној да се спрече условне идентификације са другим „субјектима за које се претпоставља да верују/знају“, самим тим и привремена/трајна напуштања идеолошког хоризонта.

Управо зато што је из унутрашњости идеолошког хоризонта тај хоризонт могуће релативизовати, зато што се од њега може одлепити а да га се при томе не мора

<sup>308</sup> „Субјект за који се претпоставља да верује“ јесте место на које се поставља интерпрет у процесу интерпретације исказа. Концепт „субјекта за којег се претпоставља да верује“ изграђен је по угледу на Лаканов „субјект за којег се претпоставља да зна“, који представља структурно место, тј. ослонац за трансфер у психоаналитичкој ситуацији.



*Лаканова шема*  
З: захтев (за смислом)  
Т: тачка преноса  
И: идентификација

*Идеолошка интерпелација*  
З: захтев (за смислом)  
И: идентификација  
- принцип интерпелације  
Т: субјекат за којег се претпоставља да верује/зна  
Ж: жеља  
Ф: (индивидуална) фантазија  
и: идеолошка интерпелација

Мочник утврђује да је интерпретација условна идентификација јер „субјект за којег се претпоставља да верује“ допушта да су веровања у позадини могућа, односно верује у њих „условно“. При томе, условна/безусловна идентификација није исто што и искрени/неискрени говор. Веровања у позадини су интерпрету „достижна“, али га не затварају у клопку „идеолошког аутизма“, сматра Мочник.

<sup>309</sup> Интерпелацију Мочник условљава *индивидуалном фантазијом/жељом* интерпрета као посредником у односу идентификације са „субјектом за којег се претпоставља да верује“. „Идентификацијски однос сад више неће бити само „услован“, каже аутор, „већ ће постати безуслован – а веровања, приписана „субјекту за којег се претпоставља да верује“ наметнуће се интерпрету као нужна. Другим речима: интерпретов захтев за смислом погодиће у његову индивидуалну фантазију и зато ће „прећи“ у додатни део кривуље несвесне жеље да би се, окренувши се око инстанце трансфера, вратио интерпрету као *идеолошка интерпелација*.“ (Исто, 57)

<sup>310</sup> Индивидуална несвесна жеља, неопходна за интерпелацију, за Мочника представља знак да индивидуе постају субјекти пре него што бивају интерпелирани у идеологију. Међутим, ако се узме у обзир да је за Лакана, чију шему Мочник користи, оно *несвесно* структурирано као језик, а да је језик дошао „споља“, онда конституисање несвесне жеље усвајањем жеље Другог јесте вид идеолошке интерпелације. Потреба да се изврши релоцирање субјективације и интерпелације како би се концептуализовао активни адресат, уз отежану могућност да се несвесна жеља заснује у антиципацији друштвеног „везива“ навела је Мочника да идеолошку интерпелацију размотри у оквиру теорије институције.

напустити, могуће је комуницирати преко граница идеолошких хоризоната. То је разлог да теза „идеологија је друштвена веза“ нити је тривијална, нити води у противуречност. У друштвима са више идеологија, теза би водила у противуречност, јер би у њима идеологије деловале на друштво раздвајајуће, а не повезујуће; у друштвима, или тачније сегментима за које бисмо претпоставили да у њима делује само „једна“ идеологија, теза би била тривијална. Али, није тачно ни једно ни друго: зато јер је и у крилу „само једне“ идеологије субјект „слободан“. (Мочник, 2003: 31–32)

Мочникова артикулација Алтисерове теорије идеологије премешта анализу друштвене улоге југословенске уметности из либералног/индивидуалистичког метадискурса у отворено дијалектичко поље, јер ускраћује саморазумљивост оцени да с једне стране стоји „плакатски“ идеолошки ангажман, а с друге, критичка самосвест модернизма, те да стваралачки субјект заснива једно или друго опредељење спрам репресивног или манипулативног учинка државних идеолошких апарата. Претпоставка условних идентификација с другачијим „веровањима у позадини“ и концепт интерпелације ослобођен приговора о идеолошком аутизму не третирају феномен грађења култа револуције модернистичким средствима као *contradictio in adjecto*, нити га објашњавају карактерним дефицитима југословенских уметника. Изведена перспектива, међутим, произлази из начина на који је Мочник поставио теорију идеологије у општем смислу. Потребно је конструкте о југословенским стваралачким субјектима суочити са аргументима који узимају у обзир структуру и историју друштва у којем су уметници попут Бручија живели и радили. Потребно је, другим речима, показати да је интересубјективно поље југословенског друштва могло да производи и производило стваралачке субјекте чија се дела одликују политичким програмом и модернистичким естетизмом као диференцираним елементима једне идеологије. Основано је претпоставити да позадина самоуправног социјализма испоручује довољно пертиненције за интерпретацију мноштвеног дела Рудолфа Бручија као у-себи-непротивречног (ауторског) опуса. С тим у вези, аргументација треба да покаже:

- да је самоуправни социјализам имао потребну интерпелативну моћ, односно да се релевантни елементи структуре југословенског друштва могу читати као конкретне материјалне формације ове идеологије;
- да је самоуправни социјализам могао да се испољи као естетичка идеологија;
- да се поетички и естетички елементи Бручијевог стваралаштва, који ван специфичне рационалности идеологије самоуправног социјализма изгледају као хетерономни и некохерентни, у светлу ове идеологије појављују као смислени и кохерентни, субјективни (Бручијеви „лични“) и објективни (друштвени) учинци.

Прва хипотеза пита о томе да ли је самоуправни социјализам био хегемона идеологија, или реторичка „фасада“ у другој Југославији. Одговор захтева анализу



друштвене историје социјалистичке Југославије из угла Мочникове теорије о интерпелацији кроз институције. Допунивши Алтисерову теорију идеологије модификованом шемом за трансфер у психоаналитичкој ситуацији, Мочник закључује да је Лаканов услов сувише „јак“ за масовне интерпелације које хомогенизују друштво.<sup>311</sup> Интерпелације већих размера обављају институције,<sup>312</sup> сматра овај словеначки социолог. Тврдња о институционалном „п(р)озиву“ на субјективизацију – укључивање у друштвену структуру на предвиђеном месту – актуелизује Леви Стросов концепт *нулте* институције као обједињујуће линије која не садржи антагонистички агенс у представама друштвеног тоталитета.<sup>313</sup> Идеолошка интерпелација у друштву са различитим нативистичким представама тоталитета одвија се преко „субјекта за којег се претпоставља да зна“ приписаног *нултој* институцији, а манифестује кроз ауторизацију идентитетског исказа припадника заједнице који се безусловно идентификовао. Верификација идеолошке интерпелације тада је идентитетски исказ као празна форма односа између ситуације исказивања и исказа, однос у којем је исказ „Ја сам П“ нужен ако је могућ.<sup>314</sup> Будући да

<sup>311</sup> „До интерпелације коју 'непосредно' обављају дискурзивни идеолошки механизми долази само ако се у процесу интерпретације јави индивидуална фантазма и покрене прелаз захтева за смислом у несвесну жељу која идентификацију затегне до безусловне идентификације са 'субјектом за који се претпоставља да зна'. А то је, сматрали смо, прејак захтев да бисмо могли да претпоставимо да је испуњен баш у сваком интерпелацијском учинку. Како проблем идеолошке интерпелације тим путем нисмо успели задовољавајуће да решимо на нивоу идеолошког дискурса, увели смо димензију *материјалне егзистенције идеологије*, тј. институција.“ (Исто, 142)

<sup>312</sup> Појам институције Мочник развија иманентном критиком Леви-Стросове и Редклиф-Браунове теорије институције: „Леви-Строс под изразом 'институција' подразумева елемент друштвене организације: друштвена организација је, према том схватању, сплет институција. (...) Леви-Стросов појам институције чини се изненађујуће празним и техничким. Његово значење је, бар на први поглед, чак и сиромашније од оног које срећемо код Редклиф-Брауна, где је институција елемент у друштвеној структури. Прецизније речено, институција, према Редклиф-Брауну, није толико 'елемент' у друштвеној структури колико нека посебна *димензија* те структуре – димензија коју бисмо могли назвати субјективном и интерсубјективном димензијом друштвене структуре.“ (Исто, 133) Разлажући Редклиф-Браунову дефиницију институције на два различита односа – 1) „однос институције према структури, где структура одређује норму, а норма уређује односе који чине структуру“; 2) „однос заједнице према институционалној норми и који је у томе да заједница норму 'признаје' – Мочник одређује институцију као копчу „која појединце и појединке повезује с друштвеном структуром и у друштвену структуру – или, обрнуто, друштвену структуру повезује с појединцима и појединкама који припадају друштву и 'чине' његову структуру“ (Исто, 134). Другу дефиницију институције Мочник изводи на основу Леви-Стросовог читања Марсела Мауса: „институција је она веза која 'нативистичку представу' (признавање норме) повезује с диркемовском 'ствари' (структурним односом)“ (Исто, 135).

<sup>313</sup> „Леви-Строс је у чланку из 1956. године понудио две премисе које ће нам помоћи у даљем раду. Наговестио је, премда није изричито утврдио, да 'дуалистичке друштвене организације' као што су рецимо оне у којима је село подељено на егзогамне половине, готово аутоматски прелазе у 'тријалистичке' организације. Поставио је хипотезу да у сваком друштву постоји нека институција која нема никакву изричиту 'функцију' и чија је једина функција да друштву омогући да постоји; за такву институцију предложио је концепт 'нулте институције'. Ове премисе, које су достигнуће бриљантне структуралне шпекулације, није међусобно повезао. Ако одговарајуће преформулишемо концепт 'дуалистичке организације', можемо да покажемо да је структурно нужно да уз две институције никне и трећи институционални састојак; а можемо такође показати да је тај трећи елемент 'нулта институција'.“ (Мочник, 90)

<sup>314</sup> „Имплицитни услов да појединац или појединка 'имају' неки идентитет је то да могу да кажу: 'Ја сам П' (где П одређује припадност идентитетској заједници у коју се појединац или појединка убрајају). (...) Овлашћење, ауторизација идентитетског исказа долази ми од субјекта за којег се претпоставља да зна –

представља празну форму односа око које се дискурси надмећу како би је испунили (над-одредили) и стекли примат (хегемонију), нулта институција нема функцију осим да омогући постојање других институција. Идеологија која је успела да надодреди нулту институцију организује друштво у режиму нецелости, због чега друштвена структура увек изнова тражи додатну артикулацију – *суплементне* институције.<sup>315</sup> Интерпелативну снагу хегемона идеологија не налази у функционалној организацији друштва, већ напротив, у порозној структури и контрадикцијама. Пред противречним захтевима институција појединци делегирају своје одлуке владајућој инстанци која је довољно моћна да хијарархизује противречности, што хегемонској идеологији пружа прилику да се појави/репродукује у одлуци о захтеву који треба да буде испуњен.<sup>316</sup> Појединци бивају „п(р)озвани“ у друштвену структуру, тј. масовно интерпелирани и субјективизовани, путем *нормалног* функционисања институција. Упркос томе што центрира *нацију* као „дискурзивни космос“ модерних идеологија,<sup>317</sup> Мочникова теорија разлучује институције и механизме који су југословенско друштво повезивали у некохерентну целину.

Друга хипотеза полази од претпоставке да је културна производња морала да детектује трансформацију самоуправљања у естетичку идеологију, ако је самоуправљање било основа хегемонског идеолошког комплекса у другој Југославији. Интензивне односе између естетског и политичког домена друштвеног живота у СФРЈ постјугословенска историографија тумачи као режимску инструментализацију културе, док историја уметности уочава флексибилнији, дијалогски однос. И једна и друга дисциплина, међутим, истичу формативни значај спољнополитичких околности за југословенску културну производњу. Блокоске поделе рефлектоване у југословенској култури и уметности конституишу интерпретативну равн у којој конструкти Истока и Запада наступају као

---

наравно ако сам се с њим претходно идентификовао. Ауторизација идентитетског исказа је противуслуга коју добијам као накнаду за своју идентификацију. Повратни учинак моје безусловне идентификације са субјектом за којег се претпоставља да зна, јесте признавање права на идентитетски исказ. А пошто сам се већ (безусловно) идентификовао, пошто сам добио ауторизацију – апсолутно се више не могу исказати као ништа друго него као П, нужно се морам исказати као П.“ (Исто, 102/103)

<sup>315</sup> „Друштвена структура 'није цела' зато што је у сваком тренутку само колаж, сачињен од разнородних и неускладивих елемената, творевина која се урушава и стално је треба придржавати да се не распадне. *А институција је 'суплементарна'* зато што настоји да попуни шупљине у структури, попуни празнине у колажу, зато што надопуњава, суплира хијате које отварају неусклађености, напетости, трења, кратки спојеви међу елементима онога што би требало да се одржи као 'структура', онога што би требало да се репродукује као 'целина', из чега би требало да израсте учинак 'друштва'.“ (Исто)

<sup>316</sup> „Она иста идеологија која може да поставља противречне захтеве зато што прописује различите лојалности, *те лојалности хијарархијски разврстава*. (...) политички ауторитет репродукује се кроз 'конфликте лојалности' - *зато што је способен да их укида*. У тој способности ауторитета да укида учинке институционалних противречности, без уклањања њихових структурних узрока, заправо је структурни уток односа господарења.“ (Исто, 150)

<sup>317</sup> „Индивидуу коју је ухватила у свој интерпелацијски механизам национална нулта институција зато присиљава да се препушта, подвргава, подређује *некој идеологији*; истовремено, национална нулта институција сама по себи не даје предност *ниједној посебној идеологији*. С друге стране, све идеологије које делују у национално конституисаном 'дискурзивном космосу' принуђене су да до адресата допру заобилазницом преко националне нулте институције – без обзира на то хоће ли интерпелацијски учинак имати или неће имати успеха.“ (Исто, 103)

*conditio sine qua non* на хоризонту теоријске платформе о тесној вези између идеологије несврставања и југословенске естетичке идеологије. Интерпелација кроз институције остаје теоријски надлежна за везу између унутрашње (културне) и спољашње политике (не)кохерентног склопа државних идеолошких апарата социјалистичке Југославије.

Ако имагинарни троугао Запад–Исток–Трећи свет представља оквир у којем политичка позиција југословенске државе артикулише естетско хтење југословенске уметности настале у окружењу партије, исте координате нужно дефинишу модел ауторске козистентности Бручијевог опуса. Од арене међународних односа, преко државне политике, до конкретног стваралачког субјекта воде „концентрични кругови“ идеологије *несврстаног хуманизма* (терминолошки уPOSEБљене на основу Бручијевог исказа) чији меридијани пресецају поетски/прозни текст, сценску нарацију и унутрашње релације материјалних подручја Бручијеве музике. Како Бручи није имао своју приватну идеологију, веровања у позадини која испоручују смисао његовом делу говоре о југословенском уметнику попут Бручија пре него о њему самом. Ипак, појам *несврстаног хуманизма* не говори само о делатној снази историјског и друштвено-политичког контекста у Бручијевом делу, већ и о неодредивости композиторовог погледа на свет (заједно са веровањима у позадини) на основу етаблираних идеолошких дискурса. Бручијев хуманизам је несврстан како због референци на југословенску политику несврстаности, тако и због умножене/хетерогене хуманистичке визије. Не сврставајући се уз једнозначна поетичка, естетичка, политичка и идеолошка опредељења Бручи је, попут југословенске спољне и културне политике, лавирао између Запада и Истока, односно традиционалног и модерног, доследно недоследан у настојању да својим делом обухвати свет.<sup>318</sup>

#### 4.2 САМОУПРАВЉАЊЕ КАО НУЛТА ИНСТИТУЦИЈА

Повезујући „сопствени пут у социјализам“ са специфичностима југословенске револуције,<sup>319</sup> теоретичари самоуправљања нису замишљали партикуларну, југословенску идеологију (титоизам), већ друштвену организацију произашлу из „правилног читања“ Маркса и Лењина. Самоуправљање је актуелизовало Марксову идеју о укидању својинских односа и експлоатације кроз прелазак средстава за производњу у руке асоцијације

<sup>318</sup> У контексту другачијег оквира тумачења, Весна Рожић проницљиво увиђа да „Бручијев опус не трпи табуизацију. Не пристаје на њу. (...) Инфициран директно новим, премда идеолошки (политички) опредељен, дозволио је себи критичку дистанцу,“ сматра Рожић, „што му је заправо омогућило модулативни помак к новом и актуалном.“ Под критичком дистанцом ауторка мисли на претпостављање континуитета и помирења идиосинкразији према прошлом („због ужурбаног некритичког достизања актуалности“) и идиосинкразији према новом („као неку врсту 'страха од суочења“).

<sup>319</sup> Југословенска историографија је у историјске и политичке претпоставке самоуправљања убрајала: (1) специфичност југословенске револуције, у којој није учествовала само радничка класа, већ и сељаштво и део грађанског слоја; (2) чињеницу да је стварању социјалистичке државе претходило вршење власти од стране аутономних органа народне власти за које је улазак у заједничку државу истовремено био и чин националне еманципације; (3) конфликт са бирократизмом на унутрашњем плану; (4) отпор према империјализму и хегемонији у међународним односима.

слободних произвођача. Совјетски модел монолитног, хомогеног и бесконфликтног друштва самоуправљање је одбацило као компромитован пројекат који у постреволуционарном периоду захтева прекомерну употребу државног репресивног апарата. Оцена да плурализам интереса различитих друштвених субјеката не треба савладати насиљем, већ претворити у дијалектички замајац будућих социјалистичких односа, обликовала је самоуправну теоријску праксу. Политике децентрализације, демократизације и дебијрократизације циљале су „одумирање државе“ као последњу станицу на путу интеграције управљања радом и управљања друштвом кроз радничке савете и народне одборе. Према сопственој теорији, социјалистичко самоуправљање није попут либералних демократија отуђивало општу вољу од производних делатника. Уместо да друштву намеће апстрактни субјект радничке класе, политички систем самоуправног социјализма подстицао је појављивање конкретне структуре интереса произашле из друштвеног живота. Дезинтегративне импурсе економске стварности<sup>320</sup> самоуправљање је амортизовало лавирањем између Сциле бијрократизма и Харибде акумулирања друштвених противречности, старајући се да однос између краткорочних и дугорочних интереса не постане место застоја репродукције друштвеног тоталитета.

Потреба за усклађивањем легитимних посебних и општих друштвених интереса дефинисала је категорички императив самоуправног социјализма и одредила улогу партије у друштву „прелазног облика“.<sup>321</sup> Политиколог Адолф Бијич сматрао је да мноштво различитих индивидуалних, заједничких и општих интереса у међусобној колизији тражи субјективан надзор, а не препуштање објективним историјским токовима (Бијич, 1981: 260), док је филозоф Јован Мирић самоуправљање посматрао као процес/систем/покрет који пред партију ставља агенду очувања револуционарног курса.<sup>322</sup> Самоуправљање је, дакле, захтевало предводничко и контролно делање комуниста. Легитимитет партије, утемељен у марксистичком уверењу да ће власт/власништво временом одумрети у рукама радничке класе, потврђен је потребом за арбитражањем између сукобљених страна у замишљеном плуралистичком друштву. Према теорији самоуправљања, надлежност

---

<sup>320</sup> Радно-економској сфери претила је фундаментална противречност између интереса радника да у потпуности располажу материјалном друштвеном вредношћу коју су производили и општем интересу друштва да део те вредности отуђи како би обезбедило основну и проширену репродукцију услова производње.

<sup>321</sup> „Исходиште плурализма самоуправних интереса, које наглашава начело конкретности и непосредности изражавања интереса и заузима се за ограничавање 'политизације' интереса, истодобно садржава и друго начело: да самоуправни субјекти делују тако да категорички императив њихових поступања није њихов особни, односно парцијални посебни интерес у свом емпиријски изолираном неосвијештену облику, већ усклађен са интересима других, с другим *легитимним* (подвукао Н.С) посебним интересима, и опћим интересима друштва.“ (Бијич, 1981: 261)

<sup>322</sup> „Као партија револуције он (Савез комуниста, прим. Н.С) има историјску одговорност за свеукупан друштвени развој и за достојанство сваког човјека, па стога мора ангажирати све друштвене снаге на фронту изградње самоуправљања. *Његова протурјечна позиција* (подвукао Н.С) намеће му веома сложене и одговорне задатке и примјерену методологију дјеловања: он мора бити колико партија *покрета* толико и партија *поретка*. (...) Он (Савез комуниста, прим. Н.С) у увјетима социјалистичког самоуправљања и плурализма интереса мора доследно држати револуционарни курс, између сциле догматског бијрократизма и харибде грађанског либерализма, без командних политичких позиција.“ (Мирић, 1981: 273)

партије обухватала је обезбеђивање услова у којима се отуђивање вишка рада постепено смањује тако да појединачни интереси радника не стоје на путу интересу класе. Комунистичка партија видела је у себи слику авангардне снаге која теоријски осмишљава, класно освешћује и практично делује у циљу очувања револуционарног курса, спречавајући скретање ка бирократском догматизму и грађанском либерализму.

Након четири деценије самоуправног друштвеног живота и више од две у његовој *post mortem* фази тешко је не констатовати дискрепанцу између намере и остварења, односно не увидети опречност између самоуправне теорије и праксе. Самоуправни социјализам циљао је постепено одумирање државе тако што је друштву „прелазног облика“ повећавао административни апарат.<sup>323</sup> Историчарка Мари Жанин-Чалић описала је југословенски политички систем као „компликован 'делегатски' систем, у којем су делегати, полазећи од самоуправних органа, бирали окружне и покрајинске скупштине које су, са своје стране, онда бирале парламенте република“ (Жанин-Чалић, 2013: 318/319).<sup>324</sup> Према асоцијацији слободних произвођача ишло се комбинованим путем између тржишне привреде и тзв. „договорне економије“, који је Југославију суочио са високим степеном незапослености и знатан број њених грађана усмерио према надничарском раду у капиталистичким земљама Западне Европе, пре свега Немачкој, Аустрији и Италији. Изградњу бескласног друштва спроводила је „дрвена буржоазија“ модернизацијом, индустријализацијом и урбанизацијом која је правила све већу разлику између живота у граду и на селу, као и економску неједнакост између различитих регија и република. Несврставање у источни и западни блок претворило се у политику еквилибранса кроз коју је спољном политиком Југославије посредно управљала блоковска подела света (нарочито од тренутка када је почела да се урушава). Сходно механизму „спојених судова“, југословенска култура постала је бриколаж културних модела Истока и Запада.

---

<sup>323</sup> Започело се радничким саветима у фабрикама, озакоњеним *Основним законом о управљању државним привредним предузећима и вишим привредним удружењима од стране радних колектива*, донетим јуна 1950. године, наставило народним одборима у општинама и котарима омогућеним *Општиним законом о народним одборима* донетим 1952. године. Према делу Члана 2 Уставног закона о основама друштвеног и политичког уређења Федеративне Народне Републике Југославије и савезним органима власти, донетог јануара 1953. године, предвиђни институти самоуправне демократије били су још и избори, опозивања, референдуми, зборови бирача, савети грађана, учешћа грађана у управи и правосуђу, као и други облици непосредног управљања (Петрановић, Зечевић, 1988: 1028). Законом о удруженом раду из 1976. године, зарад „повезивања целокупног друштвеног рада“ биле су основане Основне организације удруженог рада (ООУР) које су се удруживале у Сложене организације удруженог рада (СОУР).

<sup>324</sup> Стање у којем се самоуправљање нашло крајем 70-их година ова историчарка карактерише као „поликратски галиматијас разних самоуправних органа“, наводећи да је до краја седамдесетих настало 1,5 милиона нових одредаба за примену закона, као и да је 1980. године заседало 94.415 „основних јединица демократије“ (Жанин-Чалић, 2013: 319). Р. Пековић бирократско „бујање“ у самоуправном социјализму објашњава удвајањем (само)управљачких компетенција: „Самоуправљање се развијало у условима где су компетенције државе и савезних државних и партијских органа биле још увек одлучујуће, а репродукција припадала готово у целини држави. На другој страни, осамостаљивање привредних субјеката није могло да не доведе до других облика децентрализованог бирократизма у општинама и предузећима у облику разних спрега и симбиоза директора, партијске и синдикалне организације, заобилажењем улоге радника и одвајањем чланова радничких савета од производње и радника.“ (према Петрановић/Зечевић, 1988: 1038)

Јаз између норми и учинка самоуправног социјализма могуће је посматрати на различите начине, но чини се да у стручној (и широј) јавности преовлађује мишљење да је самоуправљање било утопијски и максималистички пројекат, расплут у дијалектичкој неодређености и неприменљив у стварности југословенске свакодневице која је захтевала јасне, директне и непротивречне потезе.<sup>325</sup> О урођеним дефицитима самоуправљања наводно сведочи и то што су југословенски правници, социолози и филозофи најављивали колапс, упозоравајући да институционална тромост самоуправног друштва не подноси радикалне реформске иницијативе. Презентистичка телеологија (само)задовољно поручује да је распад Југославије био кодиран у њеним изворним поставкама, међу којима самоуправни социјализам заузима централно место због *a posteriori* очигледне неспособности да системски реши проблем унутрашњих раскола југословенског друштва.

Постоје премисе за другачија виђења самоуправног социјализма. Према раније представљеној теорији институције Растка Мочника, статусне и класне друштвене структуре састоје се од институција које појединцима испостављају противречне захтеве у оквиру свог нормалног функционисања. Ухваћен у замку противречних захтева, појединац очекује *ad hoc* сугестију у којој се репродукује владајућа идеологија. Хијарахизовање контрадикција производи суплементне институције које не нуде дијалектички напреднија решења генерисаних противречја, већ потврђују налоге за испуњење важнијих захтева. Речено је да Мочникова теорија интерпелативну снагу не налази у способности идеологије да формира чврсту и добро уређену друштвену структуру, већ у институционалној производњи противречности. Под дејством институција појединци масовно бивају „п(р)озвани“ у друштвену структуру, односно интерпелирани и субјективизовани. Мочникова теорија институције објашњава динамику развоја југословенског друштва у светлу каналисања противречности у друштвеностворну услугу до тренутка у којем се „структурне напетости и противречности више не могу обуздавати помоћу додатног бриколажа постојећих елемената“, када „долази до свеобухватног преображаја који из корена мења структуру (...) *друштвене револуције*“ (Мочник, 2003: 146/147). Премда „вишак структуре“ суплементних институција „поткопава структуру на исти, ако не и опаснији начин као и 'недостатак' структурисања из којег се рађају кратки спојеви, напетости и противречности“ (Мочник, 2003: 147), не може се тврдити да је распад

---

<sup>325</sup> „Наиме, Кардељ затим расправља о томе коме точно додијелити ресурсе некада централизоване државе, и утијешно претпоставља како ће се 'територијализација на нижој разини' (њихов пренос дијелом опћинама, али углавном савезним републикама) одвијати у 'сфери самоуправљања на свим разинама (*Integration* 42). Није јасно што то значи, осим ритуалног наклона једном опћенимом начелу, јер самоуправљање једва да је постојало на било којој разини осим основних подухвата. Његов тријумфални хоризонт уведене економске реформе гласи: 'Таква је интеграција садашњости и будућности човјечанства. Она надилази све границе и све језике. Али, да би се развила, она мора бити истински производ потреба односа производње сваког појединог народа и не сме се никада наметати извана' (42). Сад трљамо очи и питамо: на којем смо ми то планету? Оном гдје смо имали Вијетнамски рат и Хладни рат? Заснива ли се међународна економска сурадња на социјалистичком братству или на себичним интересима капиталистичких корпорација и држава? Сјајни антиимперијалистичке свршетак његове перорације заборавља на свој почетак. Другим речима, Кардељ и други доносиоци одлука на врху подлегли су до средине 1960-их смртоносној болести изједначавања свих најдаљих утопијских хоризоната већег пакета мјера и његовог прагматичког момента.“ (Сувин, 2014: 296)

Југославије условљен достизањем критичне тачке у акумулацији вишка структуре. Штавише, Предраг Марковић назива „иронијом историје“ чињеницу да се распад Југославије одиграо након економске консолидације за коју је заслужна реформаторска влада Анта Марковића. Многи су, опет, приметили да је институционализовани мултикултурализам Европске Уније (у нешто другачијој форми) већ виђен у Југославији (Куљић, 2009).

Многи теоријски аспекти самоуправљања и догађаји из југословенске прошлости могу се објаснити механизмом извлачења друштвентворне услуге из системски створених противречности.<sup>326</sup> Категорички императив, који Бибиц хипостазира у темељни принцип самоуправног социјализма, захтева од појединца свесно подређивање општем интересу друштва. Претпоставка да праведно расподељен добитак заједнице појединцима доноси више од добити остварене у мрежи сукобљених личних интереса чини овај захтев рационалним, што Манкур Олсон (Mancur Olson) ипак негира у својој студији *The Logic of Collective Action*. Појединац, сматра Олсон, радије бира сигуран лични од несигурног колективног добитка, јер у супротном мора да се ослони на друге индивидуе, односно да им *верује*. Иако Олсонов закључак репродукује саморазумљивост либералне идеологеме, самоуправни социјализам јесте „п(р)озивао“ субјекате у/као „самоуправне индивидуе“ и оспоравао рационалност сопственог захтева са њихове полазне позиције. Ово „отворено место“, не-целост у друштвеној структури, тражило је суплементну институцију која се стара о општем интересу све док општи интерес не постане (довољно) рационалан избор за поједница. Место такве суплементне институције заузео је Савез комуниста, чију власт није легитимисала утопија будућности, већ прагма садашњости.

---

<sup>326</sup> Да је репродукција друштвеног тоталитета у склоп већ постојећих и увек нових институција диктирана не-целом друштвеном структуром сведоче и противречни захтеви о изградњи индустријског друштва, са једне, односно смањивању регионалних неједнакости, са друге стране. Архитекта Првог петогодишњег плана кроз који је Југославија требало да се приближи индустријском друштву, Борис Кидрич, истицао је да је „неједнаки привредни развој наших република (...) један од наших највећих проблема“ (Bombells, према Жанин-Чалић, 2013: 243). Међутим, како историчарка Мари Жанин-Чалић истиче, највећи део капитала за индустријски сектор створен је индиректним трансферима из аграрног сектора, а екстензивна индустријализација омогућена је ниским ценама аграрних производа и сировина. Структурна дискриминација сиромашнијих делова земље који су производили пољопривредне производе и сировине за индустрију била је покретач све веће неједнакости између индустријализованих и неиндустријализованих региона. Подаци из 1947. године говоре да је производња на Косову достигала 50% од југословенског просека, у Македонији 70%, Босни и Херцеговина 86%, Хрватска и Србија су биле у рангу просека (100%), а Словенија је предњачила са 163%. Средином шездесетих индекс развијености југословенских република у односу на просек био је следећи: Словенија 177,3, Хрватска 120,7, Србија 94, 9, Босна и Херцеговина 69,1, Косово 38,6. Пред распад Југославије, тачније 1989, индекс развијености Словеније био је 222,9, Хрватске 128,4, Босне и Херцеговине 66,3, Косова 26,1 поен. Драстичне разлике у развијености појављивале су се и унутар Србије, па ниједан ентитет од Другог светског рата није толико побољшао свој стандард као Војводина (29%), а ниједан погоршао као Косово (19%). Суплементна институција која је требало да „покри“ ово „отворено место“ у друштвеној структури био је Савезни фонд за развој привредно неразвијених подручја, у који су развијене, пре свега Словенија и Хрватска, давале између 6% и 10% свог бруто домаћег производа. Чињеница да су се разлике у неразвијености временом повећавале, а не смањивале, показује да политика прерасподеле није могла имати функцију измирења, већ само хијарархизовања противречних захтева. Процеп између њих остао је акутан током целокупног трајања Југославије и стално позивао владајућу инстанцу задужену за општи интерес да се појављује и буде видљива као таква.

Многи изоловани догађаји, удаљени екстремни и привидни ексцеси југословенске историје конзистенцију налазе у светлу претварања противречних налога у друштвеностворну услугу путем недоследне хијарархизације. Испостављање захтева које појединац не може да разврста на нормалне/оправдане и ненормалне/неоправдане, због чега очекује/прижељкује сугестију више инстанце (којој мора да верује), започело је 1948. године објављивањем шокантних оптужби резолуције Информбироа и одговором југословенског руководства у истом броју листа *Борба*.<sup>327</sup> Везу између појединца и „субјекта за којег се претпоставља да зна“ персонификованог Титовим ликом надаље су јачали догађаји у којима су институционална упоришта привремено заузимала опречне ставове: Ђиласова „шизма“, подршка совјетској окупацији Мађарске скопчана са неуспелим покушајем да се заштити Јожеф Нађ,<sup>328</sup> Ранковићев „пад“ због прислушкивања Тита, студентска побуна 68', осуда хрватског руководства због национализма и српског због анархо-либерализма. Актери турбулентних епизода из југословенске историје често су говорили о идеолошкој конфузији као извору сопствене несигурности („скретања“) и позивали вишу инстанцу (партију, Тита) да преузме одговорност за ток догађаја.

Дилеме са којима се југословенско друштво суочавало између 1948. и 1990. нису биле јасно разлучиве на пожељну и непожељну алтернативу, већ је све било подједнако вероватно у „дискурзивном космосу“ само једне генерације Југословена. Отаџбинско родољубље у НОБ-у и снажна идентификација са Совјетским Савезом замењени су чврстим антистаљинистичким курсом. Вишенационална држава која нуди Балканску федерацију Бугарској и Албанији две деценије касније одолева притисцима Хрушчова бранећи право на национални пут у социјализам. Упркос међусобном антагонизму, Запад и Исток представљају подједнако важна спољнополитичка упоришта. Идеолошки „надзор“ комуниста наизменично попушта (ЗД /демократизација, дебирократизација и децентрализација/, раздвајање Партије и државе, либерализација културе и уметности) и јача (осуда Ђиласа, повремена цензура у књижевности и кинематографији). Надлежности савезне власти смањене су федерализацијом, али је призната и оправданост студентских захтева за рецентрализацијом државе.

---

<sup>327</sup> Сам почетак монографије *Информбиро – Југославија је рекла не* гласи: „Те среде – 30. јуна 1948. године – орган Комунистичке партије Југославије 'Борба' појавио се са два прилога који су на југословенску и светску јавност деловали као 'гром из ведра неба', као шок и провразредна сензација. То су биле: Резолуција Информационог бироа 'О стању у Комунистичкој партији Југославије' и 'Изјава Централног комитета КПЈ' о резолуцији ИБ.“ (Кржавац, Марковић, 1976: 21)

<sup>328</sup> Мађарска криза 1956. представља парадигматски пример лавирања југословенске спољне политике: „По отмици И. Нађа, Југославија се у очима међународног јавног мњења наша у врло неугодној позицији: пружањем азила И. Нађу, она је отворила пут Кадаревој влади, а онда није била у стању да сачува Нађа од Совјета. Неуспех неутрализација Имреа Нађа и његова отмица упркос договору са Југославијом, постали су извор нових југословенско-совјетских несугласица. У говору у Пули 11. новембра 1956. Тито је покушао да оправда југословенски став: осудио је прву совјетску интервенцију у Мађарској, наглашавајући да су грешке које су чинили бивши мађарски и совјетски руководиоци довели до трагичних октобарских догађаја. С друге стране, изразио је уверење да је друга совјетска интервенција била 'мање зло', које је спречило 'контрареволуцију' и мађарско повлачење из Варшавског пакта.“ (Ковачевић, 2010: 143/144)



Актуелну оцену о политичкој хипокризији и популизму партијске врхушке треба ставити у контекст сећања Милована Ђиласа, Марка Никезића, Латинке Перовић, Мике Трипала, Савке Дабчевић-Кучар, Мирка Чанадановића и других чија се реакција на оптужбе иза којих би (на крају) стао и Тито очитовала као губитак „тла под ногама“. Прокаженим актерима југословенске политике у први мах је, уместо пркоса и праведничког беса, овладавао самооптужујући, покајнички импулс, испољен у јавним наступима и интимном „простору слободе“. Чини се да је пут којим се кретало југословенско друштво јачало интерпелативни потенцијал владајуће идеологије чак и међу онима који су били у активном, дијалошком односу са њеним најважнијим институцијама. Субјекти лишени компаративног хоризонта били су још подложнији интерпелирању, о чему сведочи снажна идентификација југословенских грађана са Јосипом Брозом.

Ако је самоуправни социјализам контрадикције претварао у позив на идеолошку артикулацију друштвеног поља, због чега структурне напетости југословенског друштва од једног тренутка више није било могуће интегрисати у институционални бриколаж постојећих елемената? Самоуправно друштво јесте располагало идеолошким механизмима репродукције/самоодржања карактеристичним за капиталистичка друштва.<sup>329</sup> Међутим, Мочникова теорија идеологије предвиђа да поменути механизми функционишу само ако су ослоњени на посебну институцију око које постоји прећутна сагласност, која не садржи антагонистички агенс и која ствара платформу за остале институције. Речено је да нулта институција представља идеолошки темељ статусних и преткласних друштава чији сегменти имају дијаметрално супротне представе друштвеног тоталитета. С обзиром на то да за Мочника нација представља доминантну нулту институцију модерног доба, можда треба поћи од тезе да је самоуправљање надодредило нацију у социјалистичкој Југославији.<sup>330</sup> Ипак, смелија претпоставка према којој је самоуправљање претендовало на

---

<sup>329</sup> Истражујући политичко несвесно идентитета Јосипа Броза Тита, Раде Пантић констатује да је „расцеп између прокламованих циљева самоуправљања и стварних производних односа (...) био огroman“ и поставља питање „да ли су Југословени били слепи за односе доминације који су постојали у социјалистичком друштву, наивно верујући у самоуправљање? Психоаналитичка теорија даје парадоксалан одговор на ово питање: они су истовремено веровали и нису веровали. Наиме, идеологија у позном социјализму и позном капитализму функционише према циничним принципима фетишистичког расцепа између веровања и делања сажетим у формули 'ја знам добро да је то лаж, али ипак верујем да...'. У варијанти социјалистичког самоуправљања ова формула гласи: 'ја знам врло добро да као припадник радничке класе немам битан утицај на производне процесе и политичке одлуке, али ипак верујем у процес самоуправљања. На тај начин настаје расцеп између приватне циничне неверице и јавног испољавања сагласности са званичном идеологијом. Ова цинична дистанца је заправо неопходна за функционисање система. Ако би радници искрено веровали у утопијски пројекат, они би тражећи управљање политичком власти и производњом срушили званичну власт партије. Идеологији заправо не треба субјект који слепо верује у њен прокламовани програм, шта више, овакав субјект је највећа опасност по ту идеологију. Идеологија тако парадоксално успева да оствари своје циљеве кроз немогућност да оствари своје идеале, но она мора одржавати привид да су ти идеали на снази.“ (Пантић, 2012: 250)

<sup>330</sup> Марија Тодорова заступа став да између национализма и државног комунизма у источноевропским народним демократијама није било правог дисконтинуитета. На питање да ли је комунизам потиснуо национализам у Источној Европи, Тодорова одговара: „Популаран одговор, заснован на изгледу ствари, као и на ономе што тврде комунисти и националисти (иако, наравно, о томе дају супротне оцене) гласи да јесте. Ја тврдим да је потиснуо националистички дискурс, али то није исто што и тврдња да је потиснуо

фундаментални самоопис југословенских грађана, али није успело да истисне нацију са позиције нулте институције, представљаће основу за даља разматрања.<sup>331</sup>

Рекло би се да самоуправљање испуњава задате услове нулте институције. У питању је празна форма односа која предвиђа могућност исказивања различитих нативистичких представа, односно фундира тоталитет према којем се сегменти друштвене структуре не постављају *a priori* антагонистички. У различитим сферама друштвеног живота самоуправљање су над-одређивала различита „везива“: социјалистички патриотизам у идентитетској, плурализам интереса у радно-економској, несврстаност у спољнополитичкој, социјалистички естетизам у уметничкој. Сва она омогућена су премисама самоуправљања и на њих су се имплицитно или експлицитно реферисала. Неуспех самоуправљања да се трајно установи као нулта институција представља збир више разлога. Непрозрачни слојеви суплементних институција изједначили су самоуправљање у очима грађана са бирократизмом против којег је устало. С почетка конвергентна, Титова харизма се касније „отцепила“ поставши засебан претендент на нулту институцију.<sup>332</sup> Ипак, чини се да је најснажнији отпор самоуправљању пружила нација, која је након Другог светског рата накратко истиснута са позиције нулте институције.

---

национализам. Превласт комунистичког дискурса (или језика марксизма-лењинизма) одражавала је пре свега политику моћи и била је данак плаћен хладноратовској подели света. Чак и у друштвима где је комунизам имао знатан степен легитимности (Југославија, Бугарска или Чехословачка) и није нужно ни искључиво доживљаван као увозни производ, 'аутентични' марксистички дискурс убрзо је замењен симболичком национализмом преведеном на идиосинкратични марксистички жаргон“ (Тодорова, 2010: 109).

<sup>331</sup> На трагу сличне замисли Кетрин Вердери истиче да се нација „сусревши се са марксизмом (...) показала способном да га потчини и поткопа.“ (Verdery, 1991: 12) Парафразирајући овај исказ Тодорова указује на то да је национална држава поткопала раније, краткотрајне покушаје да се друштво изгради на претпоставци о приоритету класне свести“ (Тодорова, 2010: 109)

<sup>332</sup> У више наврата Тито је своју представу градио у контраставу према целини система. Тренутак у којем је разлаз између Титовог култа и самоуправног социјализма достигао критичну тачку била је студентска побуна 1968. године. На мети студентског незадовољства тада су били репресивни државни органи, пре свих полиција, као и „црвена буржоазија“, Универзитет, бирократизоване институције, привредна реформа. Само је Тито био поштеђен од студентског незадовољства. С једне стране нашли су се студенти и Тито, а са друге неименоване бирократе. Титово политичко понашање, данас посматрано у распону од „хипокризије“ до „вештог тактизерства“ у потпуности се уклапа у тезу о противречним захтевима и суплементним институцијама. У директном телевизијском обраћању Тито је стао на страну студената и признао оправданост њихових захтева. Међутим, мало је прошло од смиривања студентске побуне и Козарачког кола, а Тито је југословенском руководству рекао да је потребно раздвојити „жито од кукоља“ међу студентима и питао „где су до сада били ти марксисти што траже Универзитет 'Карл Маркс'“. Уследио је обрачун са вођама студентског покрета и професорима који су им се придружили. Владимир Мијановић, Соња Лихт, Ђорђе Вуковић и други студенти избачени су са факултета и одузет им је пасош. Упркос томе, противречан захтев демонстрирао је јак интерпелативни потенцијал, резултирајући у будућности појачаном идентификацијом студената и омладине са Титом упркос томе што су њихови захтеви суштински остали неиспуњени (додељено им је ниже хијарархијско место, иако им није оспорена „нормалност“). Суплементне институције намењене затварању овог „отвореног места“ имале су незанемарљиве импликације за даље друштвене процесе у Југославији. Студентска побуна послужила је као алиби за заустављање привредне реформе, а Жарко Пуховски истиче да су њоме инспирисане и тезе за будући Устав из 1974. године, „јер је СКЈ схватио да је изгубио своју изворну социјалистичку легитимацију, будући да је први пут био нападнут с лева, те да се мора окренути резервној легитимацији, а то је био национализам.“ (Пуховски, *Црвено и црно*, епизода 17).

Док је авангардна улога партије била неприкосновена и реформска амбиција велика, однос према нацији био је амбивалентан и проактиван. Политичко самопоуздање засновано на непосредном (НОБ) и светскоисторијском легитимитету (Октобарска револуција) подупирало је снове југословенског руководства о темељним променама начина производње, политичког система, свакодневице, идентитета, граница. Замисао о стварању Балканског савеза у који би, поред Југославије, ушле Бугарска, Албанија и делови Грчке, трансцендирала је принципе националне државе и релативизовала националну логику. Стварање црногорске, македонске и муслиманске нације осујетило је (пред)ратне српске и хрватске иредентистичке претензије, трауматизујући радикалне националистичке струје колико и суров обрачун са преосталим четничким и усташким формацијама.<sup>333</sup> У првим поратним годинама југословенска политика, историографија и култура сећања нацију су посматрали подозривим погледом надзора, селекције и регулације. Толерисани су национални симболи и сећања на историјске догађаје за које је процењено да имају интегративно дејство, док су дезинтегративни фактори потискивани, пре свих етничко-конфесионални шовинизам и сећање на предратну међунационалну мржњу.<sup>334</sup>

Из сукоба са Стаљином југословенски комунисти изашли су са ојачаном спољнополитичком позицијом, али без иницијативе на унутрашњем плану, одрекавши се намере да радикално мењају друштво. Партија која је „предњачила (...) у примени совјетског модела у пракси и у том смислу се могла сматрати најсателитскијом државом у лагеру, па у неким питањима и 'већим католиком од папе“ (Богетић, 2010: 14), након кризе за Информбироом више није имала храбрости да стаљинистичким методама „закуцава“ нову стварност у свест људи, па је више кориговала токове (кад је могла), него

---

<sup>333</sup> У говору на оснивачком конгресу КП Србије 12. маја 1945. Јосип Броз Тито је пред комунисте ставио задатак искорењивања националног шовинизма и развијања „смисла за интернационализам“ следећим речима: „Каква је наша нова Југославија? За њу се говори да је демократска федеративна Југославија... Ми имамо ради тога федеративну Југославију што постоји више народа: Хрвати, Срби, Словенци, Македонци, Црногорци, имамо и Босну и Херцеговину где живе Хрвати, Срби и Муслимани. Али када би сада ишли по линији мањег отпора, да сваки у своме оквиру ствара једну снажну федералну јединицу, Хрватску, Србију итд. на рачун друге, то би било погрешно. Ми стварамо једну државу – Југославију, у којој сваки народ има своја права и потпуну равноправност. У томе и јесте суштина: да из њих, из више федералних јединица створимо једну снажну југословенску националну државу.“ (Петрановић/Зечевић, 1988: 754)

<sup>334</sup> Марксистичка историографија јесте футуристичко телеолошка. Она „сецира“ прошлост издвајајући тенденције које воде ка утопијском друштву и од утопијског, постисторијског комунистичког друштва. Елементи наслеђа античког, средњовековног или модерног доба, наслеђа као што је нација, у достигнућим „прелазним облицима“ државног или самоуправног социјализма постају „пожељни“ и „непожељни“ управо у том кључу. Југословенска историографија и култура сећања подупирали су, или потискивали догађаје из националних историја и национална идентитетска обележја у зависности од процене да ли су носиоци интегративног или дезинтегративног импулса по просторној оси, односно прогресивног или ретроградног по временској. Позитивно се, на пример, гледало на егалитаризам средњовековних богумила, или на Српску револуцију 1804. године. Стогодишњица од објављивања Његошевог *Горског вјенца* 1947. године, дела које је снажно покренуло талас патриотизма међу југословенским народима 19. века, обележена је новим издањима и преводима на словеначки и македонски. Само годину после, падала је стогодишњица револуције из 1848. године, а статуа бана хрватског Јосипа Јелачића који се у њој борио на страни Аустрије, склоњена је са главног трга у Загребу.

управљала друштвеним процесима. Уместо ауторитативног вођства, југословенска унутрашња политика подухватила се институционалног „крпљења“ нецеле друштвене структуре.

Изгон бирократског социјализма, међутим, не значи да је самоуправна теоријска пракса лишена стаљинистичког наслеђа. С почетка, југословенски комунисти су друштво третирали као тоталну политичку чињеницу, што би средином 20. века учинила свака марксистичка опција која би запосела државу. Последња велика претензија југословенских комуниста према тоталној артикулацији друштвене стварности исказала се у идеологији самоуправљања, чија порука центрира утопијски (мета)наротив о праву човека да сам собом управља и слободно удружује рад. „Пуштање у погон“ амбициозне теоријске праксе у тренутку када јој ниједна околност није ишла на руку може се сматрати најважнијим догађајем у историји социјалистичке Југославије.<sup>335</sup> Иако се самоуправљање често интерпретира као прагматично „пружање руке“ Западу, оно је, у покушају да за себе пронађе оправдање уверљивије од Стаљиновог ауторитета, „леђима додирнуло зид“ марксистичке потраге за тачком ослонца с ону страну идеологије. Артикулацију традиционалистичке и модернизаторке струје у југословенском друштву самоуправљање је изводило с тежњом да садашњицу разуме, оправда и олакша у перспективи другачије и боље будућности. Равнотежа између традиционалног и модерног представљала је огледно место самоуправне борбе против „унутрашњих монструма“ – баналног национализма и стаљинистичке државе. Након четрдесет година самоуправног социјализма традиционалистичка тенденција однела је превагу и поцепала југословенско друштво на саставне делове, због чега самоуправљање данас изгледа као идеолошки алиби за пасивност југословенских комуниста, а не као озбиљна покретачка сила.

Као прихватљив облик колективног самоописа у социјалистичкој Југославији,<sup>336</sup> нација је остала трајан фактор идентитетске нестабилности југословенских грађана.

<sup>335</sup> Током кризе Информбироа сукобљена руководства представљала су се као „већи социјалиста“, дисквалификујући супарника као „националисту и фашисту“ (Совјети Југословене), односно „великодржавног хегемона и империјалисту“ (Југословени Совјете). Самим тим нашла су се у позицији апсолутних непријатеља који оспоравају темеље самоозначавајућих дискурса један другом. Совјетски Савез је при томе био у неупоредиво бољем положају, будући да је Свесавезна комунистичка партија (бољшевици) имала више искуства у разрачунавању са апсолутним непријатељима (мењшевицима, бухаринцима, троцкистима и другим „јеретицима“), а сам Стаљин важио за „учитеља“ марксизма-лењинизма. Упустивши се у размену аргумената с привилегованим тумачем Марксове и Лењинове речи, Југославија је испољила необичну дрскост тражећи да руководство Совјетског Савеза положи рачун због „одрођавања“ од изворне марксистичке идеје и народних маса. Теоријску легитимацију своје позиције Југославија је тражила у Лењиновом учењу да је револуција увек у постајању, те да „ништа што је већ достигнуто није толико свето да не може бити превазиђено“. На оспоравање Совјетског Савеза као неприкосновеног лидера касније се одлучила и НР Кина, не запавши у тако тежак положај као Југославија 1948. године.

<sup>336</sup> Из *Резолуција првог оснивачког конгреса Комунистичке партије Србије* (12. мај 1945) види се да је нација за југословенске комунисте била саморазумљива/прихватљива колективна идентификација, али да нису били легитимни њени експанзионистички и империјалистички фантазми, међу којима је посебно апострофиран великосрпски: „Стварање Комунистичке партије Србије још јаче потцртава дужности и задатке комуниста Србије према најширим масама не само њиховим националним, већ и према њиховим економским и социјалним тежњама, омогућава остварење тих тежњи у интересу најширих народних маса Србије. (...) Зато

Југословенски режим изгубио је борбу с нацијом током кризе Информбироа у којој је дискурс о националној хомогенизацији послужио за одбрану југословенске револуције.<sup>337</sup> Национални детант у име државнотворног и друштвентворног интереса добио је подршку током првих послератних година, на шта указују статистички подаци о идентификацији грађана са државом која је појединачне националне интересе ограничавала и/или инструментализовала. Међутим, временом је дискурс о угрожености националних интереса постао најјачи идентификациони зов у другој Југославији.<sup>338</sup> Током 50-их и 60-их стратегија селекције и асимилације нације наметала је агенду оспоравања етничког партикуларизма у име државног интереса са којим се замишљене заједнице нису идентификовале. Инвентивном националном политиком и прекрајањем граница партија и држава оспорили су неприкосновену позицију нације као нулте институције, занемаривши по(р)уку историје да једино симбиотска веза гарантује „мирољубиву коегзистенцију“ између нације и државе. Нација може постати конститутивна институција једино ако је нефункционалан/омнифункционалан државни апарат, а не инструмент у рукама идеолошке метаструктуре која је подешава према сопственим потребама. „Вишак структуре“ формиран око „отворених места“ југословенског друштва стога је битан чинилац пропасти самоуправног социјализма, али само у контексту изгубљене битке за позицију нулте институције без које репродукција самоуправне визије друштвеног тоталитета није била могућа.

#### 4.3 (Н)И–(Н)И НЕСВРСТАНОСТ

Мрзи нас реакција на Западу, не воле нас ови на Истоку.  
Може ли се даље овако? Разуме се да можемо, јер морамо.  
Немамо другог излаза. (*Црвено и Црно*, епизода 2)

---

се пред комунистичком партијом Србије поставља као основни задатак борба против шовинистичких и хегемонистичких тенденција и то углавном великосрпских.“ (Петрановић/Зечевић, 1988: 755)

<sup>337</sup> Резолуција Информбироа фокусира се на „руководећу клику КПЈ“ Тито–Ранковић. Оптужба тврди да је партија под контролом Министарства унутрашњих послова (уместо да буде обнута), да су прави борци за комунизам (наклоњени Совјетском Савезу) подвргнути репресији, да је КПЈ скренула са социјалистичког на пут фашизма (полицијска држава, укидање права на слободу говора), да је Југославије постала савезник англоамеричког империјализма, да представља издајника „у време када сви искрени пријатељи мира, демократије и социјализма виде у Совјетском Савезу снажну тврђаву социјализма“. (Петрановић/Зечевић, 1988: 963–966). Оспоравање легитимитета КПЈ захтевало је потврђивање Титовог вођства пред народним масама. Крајем 40-их, током кризе Информбироа, југословенски комунисти су се борили за превласт Титовог култа на Стаљиновим. Нуспродукт преваге Титовог култа била је превага југословенског патриотизма над пролетерским интернационализмом, самим тим и повратак национализма у југословенску идентитетску политику.

<sup>338</sup> Једна од првих манифестација пробуженог националистичког дискурса била је полемика између словеначког књижевног критичара Душана Пирјевца и српског писца Добрице Ћосића, коју Јанин-Чалић назива „огорченом расправом (...) о односу између интернационализма, југословенства и националних права“. Док је Пирјевац заступао став да народи Југославије свој суверенитет у првом реду остварују у својим републикама и преко њих, Ћосић је сматрао да се иза таквог захтева скрива „повампирени национализам“ (Јанин-Чалић, 2013: 295)

Ове речи изговорио је Јосип Броз Тито на трећем конгресу Народног фронта, који је заседао у жеку кризе Информбироа (9 – 11. април 1949). Турбулентну 1949. годину обележиле су репресивне мере и изнуђени потези југословенског руководства. Насилна колективизација села, напуштање грчких партизана, суђење совјетским шпијунима у Сарајеву, те логори на Голом отоку и Гргуру сведоче о тешком стању у којем се нашао Комунистичка партија Југославије. Решена је, ипак, била да што скупље „прода кожу“ Стаљину. Исте године Едвард Кардељ оптужује са говорнице Уједињених нација Совјетски Савез за „невиђени притисак и клеветање“, након чега Југославија добија мандат у Савезу безбедности испред совјетског кандидата – Чехословачке. Попут грогираног боксера који је добио једну рунду, Тито се оглашава:

Они су се надали да ћемо се ми пред Уједињеним нацијама стиснути у клупе и шутјети, док ће они овдје несметано кнутом и шамарчинама по нама. А зашто бисмо шутјели? Ми нисмо говорили ради западних реакционара, јер и они нису бољи, него ради тога што је то једино исправно! (Исто)

Наведени искази чине протоформу дискурса о Истоку и Западу интегрисаних у (не)доследну спољну политику социјалистичке Југославије. Губитничка позиција у којој савезници нису *ни* на Истоку *ни* на Западу нудила је маневарски простор за добитак савезника *и* на Истоку *и* на Западу у хладноратовској консталаацији апсолутних и релативних непријатеља. Услови за инверзију *ни/ни* у *и/и* релацију били су *common ground* са Истоком/Западом и трансгресивни догађај који обрће смер на „оси ротације“, попут Стаљинове смрти (1953), Ђиласовог скретања (1954), мађарске кризе (1958), арапско-израелског рата (1967), совјетске интервенције у Чехословачкој (1968). Југославија и Совјетски Савез су се могли споразумети да је социјализам праведније и хуманије друштвено уређење од капиталистичког, али је Тито, демонстрирајући јак нагон за преживљавањем, укинуо догматску форму подређивања колективу (чија специфична рационалност легитимише чак и Стаљинове чистке) и властитим примером афирмисао самоодржање индивидуе као (либерални) друштвени интерес.

У периоду између 1945. и 1955. Југославија је радикално променила спољнополитичку оријентацију и прешла пут од совјетског до америчког савезника, не испунивши целокупна очекивања нити једне од суперсила. Својеглавим потезима југословенско руководство искушавало је Стаљиново стрпљење до тачке пуцања,<sup>339</sup> након

---

<sup>339</sup> „Јачање Титових амбиција и аспирација и Стаљиново подозрење с тим у вези, нису озбиљније доводили у питање југословенско-совјетске односе током првих послератних година. Дозвољавајући Титу да преузме улогу 'млађег партнера', Стаљин није оштро реаговао на одређене потезе југословенског руководства који су одступали од актуелног курса спољне политике Совјетског Савеза. У том смислу није дошло до озбиљнијих реакција Москве у вези територијалних ревандикција Југославије на рачун Аустрије и Италије, иако је то компликовало односе СССР са западним силама. Сличан је био случај и са југословенском подршком партизанском покрету у Грчкој и одступањем југословенског става по питању поделе Палестине од става совјетске делегације приликом гласања у Генералној скупштини УН. Ситни спорови у вези понашања Црвене армије током завршних ратних операција у Југославији и у вези понашања совјетских цивилних и војних стручњака у Југославији, такође нису доводили у питање изузетно присне југословенско-совјетске

чега је добијало војну помоћ на трипартитној основи (САД, Велика Британија, Француска) избегавајући обавезу укључивања у оперативне планове НАТО пакта.<sup>340</sup> Након Стаљинове смрти поправили су се односи са Совјетским Савезом, али је створен Балкански савез с Грчком и Турском путем којег се Југославија индиректно укључила у западни систем одбране. У периоду омеђеном Стаљиновим преминућем (1953) и састанком Тито–Насер–Нехру на Брионима (1956) иницирана је „линија бекства“ у глобалну несврстаност кроз трансформацију друштвеног система. Нормализовање спољнополитичког „седења на две столице“ захтевало је идеолошку спону у виду друштвено-економског поретка који стоји „источније од Истока“/„западније од Запада“ и хомогенизује крајносне перспективе социјализма/капитализма на темељу пресечних тачака обухваћених линијом пертиненције. Самоуправљање је тако постало епифеномен несврстаних премиса чија се конклузија налази у дериватном односу према њему самом.

Подизање „првог спрата“ несврстане грађевине на темељима постављеним у претходном периоду започело је Титовим путовањима у земље Азије и Африке, а довршено Београдском конференцијом неангажованих у септембру 1961. Несврстаност на ширем, глобалном нивоу историчар Драган Богетић доводи у везу се неповољним исходом наизменичног удаљавања и приближавања војним блоковима на Истоку и Западу, односно несврставања у ужем смислу.

(...) југословенска политика лавирања међу блоковима, често је резултирала нежељеним ефектом – истовременом конфронтацијом са обема супротстављеним странама. То је нарочито дошло до изражаја управо на прелазу између 50-их и 60-их година, када се Југославија суочила са реалном опасношћу да буде изложена општој међународној изолацији. Одбачена и од Истока, и од Запада, и од Европе и од Америке, Југославија је, по ко зна који пут у својој послератној историји, изнова трагала за новом стратегијом спољне политике и излазом из овакве сложене и опасне ситуације. Београдским званичницима било је јасно да у Европи, која је „без остатка“ била подељена на блокове, није било могућно самостално водити ванблоковску политику. Таква политика је могла

---

односе. Међутим, аспирације Југославије да преузме лидерску позицију међу социјалистичким земљама на Балкану довеле су до озбиљних компликација на релацији Београд–Москва. Додуше, по питању балканске федерације у којој би Југославија имала одлучујућу улогу, Стаљин није исказивао ни отворено позитиван, ни негативан став. Оно што није могао опростити Титу, био је начин на који је лидер југословенских комуниста приступао том питању. Титова неспремност да информише совјетско руководство и да се с тим руководством консултује око кључних корака у правцу повезивања Југославије, Бугарске и Албаније, представљали су манифестацију политике која се косила са хегемонистичким аспирацијама Кремља и доводила у питање неприкосновену Стаљинову позицију у социјалистичком лагеру.“ (Богетић, 2010: 16)

<sup>340</sup> „Настојећи да обезбеди даљу подршку западних сила кроз нове испоруке војног материјала, а да при том избегне обавезу укључивања у оперативне планове НАТО пакта, југословенско руководство је оптимално решење видело у стварању војног савеза са две балканске државе – Грчком и Турском, које су у то време имале значај важних карика западног одбрамбеног система. То је био компромис, који би бар донекле показао кооперативност Југославије са војно-стратешким опредељењима земаља чију је помоћ у оружју очекивала.“ (Богетић, 2010: 19)

бити реална само уз подршку неког моћног међународног фактора, кога је очигледно требало тражити негде ван европског простора. (Богетић, 2010. 21)

Процес институционализације несврстаности трајао је десет година током којих се југословенска визија универзалног покрета суочавала с Нехруовом скепсом, Насеровим арапским национализмом и Сукарновим афро-азијским регионализмом.<sup>341</sup> Формирање Покрета несврстаних на самиту ванблоковских земаља у Лусаки 1970. донело је стабилизацију југословенске спољне политике на еквидистанци између Истока и Запада и окруњење Титових лидерских амбиција.<sup>342</sup> Политика несврстаних акцентовала је егзистенцијално стање бриге, стрепње и страха у свету Хладног рата, блоковске подељености, нуклеарне претње, концентрације моћи и економске зависности.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> „Као што је поменуто, још у време припреме и одржавања Самита у Београду, Титовој идеји формирања покрета несврстаности, отворено се супротстављао Нехру, а у блажој форми и сам Насер. Наиме, Нехру је био вођа једне регионалне силе, која је обухватала огроман простор, а по броју становника била друга у свету; државе која је уживала огроман углед не само у Азији и Африци, него и међу кључним силама Запада и Истока. Стога се он није осећао угроженим од великих сила и није осећао потребу за укључивањем у покрет афро-азијских држава ради сузбијања њиховог политичког деловања. Сматрао је да новоослобођене државе, саме по себи, због своје економске заосталости, а политичке нестабилности, не могу остварити неки већи степен организационог заједничког наступа у међународној заједници. Окосницу Нехруове спољнополитичке концепције чинила је стратегија, одржавања стриктне еквидистанце према блоковима. Укључивање Индије у некакав покрет ванблоковских земаља неминовно би довео у питање овакву стратегију и овакву политику. Египатски председник Насер руководио се другачијим политичким постулатима, али се њихово исходиште, када је реч о стварању покрета ванблоковских држава, сводило на такоређи истоветан, негативан став. Наиме, у време, непосредно уочи одржавања Београдске конференције, Насер је био један од најгласнијих заговорника концепта 'арапског уједињења' и 'арапског национализма'. Насер је себе видео у улози супериорног ујединитеља великог дела територија у Африци и Азији на којима живи арапски свет. Идеја о формирању једног широког покрета ванблоковских држава није у потпуности била компатибилна са Насеровим концептом 'панарапске солидарности'. Када касније, стицајем одређених политичких околности, индијски премијер и египатски председник мењају своје ставове и када се коначно почиње разматрати могућност формирања покрета, долази до све оштријег спорења Тита са Сукарном око питања: које државе би требало да чине чланство у том покрету. Самит у Каиру, одржан октобра 1964, морао је разрешити дилему: да ли прихватити Титов концепт универзализма или Сукарнов концепт регионализма; да ли ићи на окупљање свих ванблоковских држава, без обзира на њихово географски одређење или формирати регионални покрет искључиво од држава које су припадале афро-азијском простору (у коме наравно Југославија као европска држава не би имала шта да тражи). Концепт регионализма је дефинитивно доживао свој крах, средином 60-их година. (...) Оно што је одбијало његове потенцијалне следбенике, била је чињеница да би у таквом регионалном афро-азијском покрету главну реч водила Кина. Новоослобођене државе, које су уз толико жртава тек извојевале своју слободу, нису биле спремне да сада једног господара замене другим. Далеко атрактивнијим им се чинила Титова идеја деловања у широком покрету, лишеном хијарархијских односа и нових центара моћи.“ (Богетић, 2010: 22/23)

<sup>342</sup> „Формирањем покрета несврстаности Југославија се коначно ослободила незахвалне улоге играча на танкој линији између Истока и Запада, где само један погрешан корак значи тотални дебакл и губљење тла под ногама. Делујући у оквиру јединственог фронта ванблоковских земаља она се могла ослонити на далеко солиднију подлогу и створити предуслове за свој тријумфални повратак у Европу заобилазним путем преко Азије и Африке.“ (Исто: 32)

<sup>343</sup> Под тачкама четири и пет *Брионске изјаве председника Тита, Насера и премијера Нехруа* (јул 1956) стоји: „Прошлогодишња конференција у Бандунгу, усвојила је одређене принципе којима се треба руководити и у међународним односима. Три шефа влада потврђују тих 10 принципа, које су увек заступали. Они су свесни да сукоби и затегнутост који постоје данас у свету доводе до страха и стрепње и у садашње време и у односу на будућност. Докле год овај страх и стрепња доминирају светом, не може се успоставити чврста основа за мир. (...) Подела данашњег света у моћне блокове земаља има тенденцију да овај страх учини трајним.“



Криткујући хегемонију великих сила, војне блокове, колонијализам/империјализам<sup>344</sup> и злоупотребу нуклеарне технологије, Покрет несврстаних формулисао је прогресивне и утопијске циљеве попут универзалног детанта (разоружања),<sup>345</sup> мирољубиве коегзистенције народа, праведног економског поретка,<sup>346</sup> равноправности политичких

---

(Петрановић/Зечевић, 1988: 1078) Пет година касније *Декларација шефова држава и влада ванблоковских земаља* (6. септембар 1961) проблем Хладног рата и блоковске поделе света актуелизује у одлучнијем тону: „(...) ослањајући се на то и на вољу својих народа, владе земаља окупљених на овој Конференцији одлучно одбацују као малодушну, бесперспективну и супротну интересима светског напретка тезу да је рат, а и 'хладни рат', неизбежан. Оне потврђују своју непоколебљиву веру да је међународна заједница способна да свој живот организује без прибегавања средствима која у ствари припадају пређеним епохама човечанства. (...) Земље учеснице сматрају да су у таквим условима начела мирољубиве коегзистенције једина алтернатива 'хладном рату' и могућности опште нуклеарне катастрофе, зато та начела – која укључују право народа на самоопредељење, на независност и на слободно одређивање облика и путева економског, друштвеног и културног развика, морају да буду једина основа свих међународних односа.“ (Исто: 1080)

<sup>344</sup> „Учесници Конференције сматрају да треба уложити напоре да се отклони економска неједнакост наслеђена од колонијализма и империјализма.“ (*Декларација шефова држава и влада ванблоковских земаља*, исто: 1080)

<sup>345</sup> Значај разоружања за иницијаторе Покрета несврстаних огледа се у простору који ово питање заузима у антиципативним и оснивачким документима. *Брионска изјава...* уводи категорију „повреде међународног морала“, док *Декларација шефова држава...* предлаже конкретне кораке у којима би ванблоковске земље имале активну улогу: „Напредак у правцу разоружања неопходан је за смањивање страха од сукоба. Овај напредак треба у првом реду да се оствари у оквиру Уједињених нација и да укључи како атомско и термонуклеарно оружје, тако и класично наоружање, а исто тако и одговарајући надзор над извршењем постигнутих споразума. Експлозије оружја масовног уништавања, чак и у експерименталне сврхе, треба да се обуставе, пошто представљају повреду међународног морала и садрже могућу опасност за човечанство – тровање атмосфере које погађа друге земље и широке мирољубиве области без обзира на границе.“ (*Брионска изјава председника Тита, Насера и премијера Нехруа*, исто: 1978) „Земље учеснице сматрају да је разоружање императивна нужност и најхитнији задатак човечанства. Радикално решавање проблема, које је постало горућа потреба при данашњем стању наоружања, може се, према јединственој оцени учесника Конференције, наћи једино у општем, потпуном и строгом међународно контролисаном разоружању. Шефови држава и влада истичу да опште и потпуно разоружање треба да укључи: елиминисање оружаних снага, наоружања, страних база, производњу оружја, као и установа и постројења за војну обуку изузев у сврхе унутрашње безбедности: да треба да укључи тоталну забрану производње, поседовања и употребе нуклеарног и термонуклеарног оружја, бактериолошког и хемијског оружја, као и елиминисање опреме и уређаја за испоруку, смештај и операције оружја за масовно уништавање на националним територијама. (...) Учесници ове Конференције позивају велике силе да без даљег одлагања потпишу уговор о општем и потпуном разоружању да би спасле човечанство од страха рата и ослободиле енергију и средства која се сада троше на наоружање за миран економски и друштвени развика целокупног човечанства. Земље учеснице такође сматрају да: а) ванблоковске земље треба да буду заступљене у будуће на свим конференцијама за разоружање; б) све дискусије о разоружању треба да се одржавају под покровитељством Уједињених нација; ц) опште и потпуно разоружање треба да буде загарантовано ефикасним системом инспекција и контрола, с тим да у одговарајућа тела буду укључени извесни чланови ванблоковских земаља. Учесници Конференције сматрају да је неопходно да се што хитније закључи уговор о забрани свих нуклеарних и термонуклеарних проба. Због тога је неопходно да се одмах отпочну преговори, посебно или као део преговора о општем разоружању. У међувремену треба успоставити мораторијум проба свих атомских оружја, који ће поштовати све земље. Учесници Конференције предлажу да Генерална скупштина Уједињених нација на следећем заседању усвоји једну резолуцију да се сазове ванредно заседање Генералне скупштине Уједињених нација, посвећено дискусији о разоружању или да се сазове једна светска конференција о разоружању под покровитељством Уједињених нација, која би покренула рад на општем разоружању.“ (*Декларација шефова држава...*, исто: 1081/1082)

<sup>346</sup> Оне (учеснице Београдске конференције неангажованих, прим. Н. С.) сматрају неопходним да се, путем убрзаног економског, индустријског и пољопривредног развика, уклони све шири јаз у животним стандардима између малог броја привредно развијених земаља и многобројних економски неразвијених

заједница,<sup>347</sup> глобалне културне размене,<sup>348</sup> пацификоване употребе нуклеарне енергије<sup>349</sup> и мирољубивих свемирских истраживања<sup>350</sup>. Покрет несврстаних прозreo је идеолошку искључивост Истока и Запада као услов репродукције економске неједнакости Севера и Југа, указујући на пактирање хладноратовских непријатеља у (нео)колонијалној експлоатацији. Позитивни ефекти политике несврстаности мерили су се интензитетом и облицима сарадње, односно снагом удруженог апела у међународној арени током „златног доба“.<sup>351</sup>

Акционо јединство несврстаних слабили су спољашњи притисци и унутрашње дивергенције. Велике силе третираше су несврстаност као вештачку творевину са потенцијалом трансформације у идеолошког и политичког непријатеља. САД и СССР виделе су у несврстаним земљама „тројанског коња“ комунизма, односно „резервни колосек“ социјализма, зависно од позиције коју је Покрет заузимао према блоковима. Више од латентног непријатељства великих сила Покрету су нашкодили унутрашњи расцепи и недостатак консензуса. Међусобни спорови, подела на умереније и радикалније крило, тенденција регионализације и приближавање суперсилама оптерећивали су Несврстане колико и слаб друштвено-економски развој већине чланица, различити политички системи, демографске експлозије и смрт кључних фигура попут Нкрумаха,

---

земаља. (...) Опште узев, они захтевају да се плодови научне и технолошке револуције примене на свим пољима економског развитка да би се убрзало остварење међународне друштвене правде. (Исто: 1082)

<sup>347</sup> „Учесници Конференције (...) истичу да политика коегзистенције значи активни напор на отклањању историјских неправди и ликвидацији националне потчињености, уз обезбеђење самосталног развитка сваког народа. Свесни да су идеолошке разлике нужан атрибут развитка људског друштва, земље учеснице сматрају да народи и владе треба да се уздрже од сваког коришћења идеологија у циљу 'хладног рата', притисака или наметања своје воље.“ (Исто: 1080)

<sup>348</sup> „Активна међународна сарадња у областима материјалне и културне размене међу народима неопходно је средство за учвршћивање поверења у могућност мирољубиве коегзистенције држава са различитим друштвеним системима.“ (Исто)

<sup>349</sup> „Фисиони материјал треба убудуће да се користи једино у мирољубиве сврхе и његова даља употреба у ратне сврхе треба да буде забрањена. Три шефа влада су дубоко заинтересовани за пуну и равноправну међународну сарадњу на пољу мирољубиве употребе атомске енергије. Таква сарадња треба да буде организована у оквиру Уједињених нација, а у предложеној међународној агенцији треба да буду заступљене све земље.“ (*Брионска изјава...*, Исто: 1078)

<sup>350</sup> „Земље учеснице позивају све државе уопште, а нарочито оне које сада испитују васионски простор, да се обавезу да ће користити васионски простор искључиво у мирољубиве сврхе. Оне изражавају наду да ће међународна заједница путем колективне акције успоставити једно међународно тело коме ће бити циљ да подстиче и координира људске акције на пољу међународне сарадње да би се васионски простор користио у мирољубиве сврхе.“ (Исто: 1081)

<sup>351</sup> „После конференције у Лусаки наступа период који је често називан 'златно доба' несврстаности. Такав назив чини се оправданим, с обзиром да тада долази до наглог гранања институционалних механизма сарадње његових чланица и њиховог све учесталијег и све офанзивнијег заједничког наступа у сфери међународних односа. Све то омогућило је Југославији да сада уплови у мирније међународне воде и без неких већих спољнополитичких турбуленција спроводи прокламовану међународну стратегију све до распада југословенске државе.“ (Богетић, 2010: 32)

Насера, Нехруа, Тита и Индире Ганди. Југославија је, треба истаћи, остала верна несврстаним принципима и у време слабљења покрета.<sup>352</sup>

Антиципативни елементи југословенске несврстаности појавили су се у време Народно-ослободилачке борбе, чији је успех дефинисао *ирационалну офанзивну несврстаност* исказану слабом узорчно-последичном везом између оног што чини Југославија у односу на Запад и Исток на међународној позорници. Самопоуздање пред савезницама у рату последица је уверења југословенског руководства о властитој предодређености за „велика дела“. Одсуство такта у првим послератним годинама може се приписати друштвеним афектима шаљивога (скерцозног) пркоса и борбено-рустикалног надахнућа, пристиглог из шума и гора заједно са партизанском народном песмом. За прелазак несврстаности у сферу политичке одмерености заслужна је несигурна позиција (н)и на Истоку (н)и на Западу, која се може дефинисати као *рационална дефанзивна несврстаност*. Инверзија укључује јачање узрочно-последичне везе на релацији Запад–Југославија–Исток, односно мањи степен слободе и независности у спољнополитичком поступању. Страх и од Запада (може да ускрати подршку) и од Истока (може да интервенише) продукује афекат жалобне стрепње, појачан бригом због потенцијалне реакције друштвене базе на војно-економско повезивање са буржоаским државама, а против дојучерашњих истомишљеника. С друге стране, војно-економска помоћ Запада и тржиште Истока обезбеђују развој привреде и раст животног стандарда, што покреће друштвени оптимизам. Институционално уобличење Покрета несврстаних означило је нову трансфигурацију југословенске несврстаности из дефанзивне у (умерено) офанзивну формацију. Интензитет узрочно-последичне релације између Југославије и суперсила остаје јак. Диверсификација друштвеног афекта повезује шаљиви пркос, рустикално надахнуће и жалобну стрепњу у форму песимистичног оптимизма, карактеристичног за „златно доба“ *рационалне офанзивне несврстаности*.

Постсоцијалистички дискурси тумаче несврстаност као плод југословенског авантуризма и Титове харизме, умањујући допринос несврставања стабилизацији глобалних односа у послератном периоду. Теза о преображају дуалистичке у тријалистичку друштвену организацију (Леви-Строс) кроз формирање нулте институције (Мочник) нормализује несврстаност у светлу Хладног рата и позиционира је близу места на које је и сама претендовала. Уместо парирања Варшавском и НАТО пакту, Покрет несврстаних градио је мост између супростављених страна. Интерпелативну моћ несврстаност није стицала као трећи блок, већ као потенцијал изласка из блоковске поделе

<sup>352</sup> „У извештају ЦК СКЈ о раду између XI (1978) и XII (1982) конгреса СКЈ каже се да се Југославија 'одлучно и доследно борила за очување изворних принципа политике несврстаности, против свих покушаја преусмеравања покрета, за даље јачање јединства, демократске усмерености, акционе способности и међусобне сарадње'. СФРЈ је, заједно са другим несврстаним земљама, развијала широку политичку активност у ОУН, залажући се за јачање улоге ОУН у међународним политичким, економским и другим односима. Међу водећим је поборницима значаја и улоге политике и покрета несврстаних 'као самосталног, ванблоковског и глобалног фактора међународних односа, који указују на путеве решавања сложених проблема с којима се суочава читава међународна заједница'“ (Петрановић/Зечевић, 1988: 1084)

света.<sup>353</sup> Попут самоуправљања, несврстаност је територијализовала простор око уједињујућег/деантагонизујућег актанта, не успевајући да се одржи на позицији глобалне нулте институције.<sup>354</sup> Ипак, субјективизовала је државе и појединце расподељујући улоге у међународној заједници. То што су оне прихватане с циничне дистанце није слабило, већ јачало интерпелативни потенцијал несврстаности. Као меки „субјект за који се претпоставља да зна“, несврстаност је протегла југословенство до обзора света и преко његове ивице. Критиковано „бекство од Европе“ депровинцијализовало је југословенски колективни идентитет, потискујући, релативизујући и хуморизујући балканистичку менталну мапу.

#### 4.4 НЕСВРСТАНИ МОДАЛИТЕТИ КУЛТУРЕ

Концептуална шема (н)и–(н)и (на Истоку/Западу) и типологија која укључује ирационално-офанзивну, рационално-дефанзивну и рационално-офанзивну несврстаност мапирају уодношавање друштвене и културне производње у социјалистичкој Југославији. Везу између (спољно)политичких узуса и идејно-стилских опредељења југословенске уметности уочио је Предраг Марковић, артикулишући је у теоријском кључу интериоризације културних модела Истока и Запада:

У Југославији Исток и Запад, њихове идеологије и начин живота нису нешто што се само прихвата са стране. Исток и Запад су у овој земљи и у овом граду (Београду) били интериоризовани. Почев од 1948. године, у друштву, привреди, култури, у свакодневном животу одвија се борба између различитих образаца. У суштини се ти обрасци, иако неки од њих делују сасвим аутохтоно, могу свести на западне и источне. У свакој сфери живота могуће је успоставити парове опција, од којих једна представља Запад, а друга Исток. Рецимо, либерализам–догматизам у сфери политике, законитост–волунтаризам у сфери судства, модернизам–социјалистички реализам у уметности. (Марковић, према Денегри, 2013/1: 48)

Будући да Марковић нема на уму механистичку представу о мозаику југословенског друштвеног поља,<sup>355</sup> тврдњом о интериоризацији Истока и Запада могуће је подржати тезу

---

<sup>353</sup> „Ванблоковске земље заступљене на овој Конференцији не иду за стварањем новог блока, нити могу да буду блок. Оне искрено желе да сарађују са сваком владом која тежи да допринесе учвршћењу поверења и мира у свету. (...) Оне сматрају да даље ширење неангажованог подручја света представља једину могућу и нужну алтернативу курсу на тоталну блоковску поделу света и заоштравање политике 'хладног рата'.“

<sup>354</sup> „Окупљени шефови држава и влада ванблоковских земаља не доносе конкретне предлоге за решавање свих међународних спорова, нарочито не оних између два блока.“

<sup>355</sup> „Када се политички врх или народ опредељују за једну или другу опцију то не значи да су они били свесни да се на тај начин опредељују за Исток и Запад. Јер, и источни и западни обрасци су већ ту, присутни у животној пракси и у главама људи, тако да делују сасвим домаће. У ствари, они делом и јесу аутохтони, јер се значења, па и неке суштинске особине накалемљених вредности и образаца, мењају у локалној средини. Тако и Исток и Запад делују и споља и изнутра. Спољни утицај је непосредан и лако видљив. Утицај интериоризованих вредности Истока и Запада није тако лак за откривање.“ (Марковић, према Денегри, 2013/1: 48)

о несврстаности као (спољно)политичком и естетском хтењу југословенског самоуправног социјализма. Поједностављена слика о комплексним уметничким формацијама допушта логику поунутрења естетичких идеологија социјалистичког Истока и капиталистичког Запада у контексту ни–ни реторике. Наличје декларативног југословенског држања ни на Истоку ни на Западу остварило се апропријацијом оба културна модела на „сопственом путу у уметност“.<sup>356</sup> Ако се узме у обзир Алтисерова пропозиција да снаге старог поретка задржавају позиције у државним идеолошким апаратима, сопствени пут у уметност на трагу (н)и–(н)и несврстаности представља секвенцу потраге за културним идентитетом на *раскрићу* између Истока и Запада, започете у међуратном периоду.

Структурирано и–и латенцијом и ни–ни манифестацијом, несврстано понашање пројектовало је дијалектичку инверзију у све поре друштвеног живота, интерпелирајући субјекте и адресирајући суплементне институције индикативне референцијалности на генеративну осу несврставања. Социјалистички естетизам/модернизам представља парадигматску суплементну институцију у пољу културе и уметности. Контрирајући историографском наративу о *притиску* и *отпору* на релацији држава–уметност, Марковић заоштрава дискурс реченицом да „не треба правити мит од слободоумља југословенских уметника“, јер је „сва важнија усмерења у естетској сфери давала Партија“ (Марковић, 2007: 43). Комуникацију између државне политике и уметничког стваралаштва Марковић демистификује као „остављање доброг утиска“ на Запад/Исток и објашњава на примеру Титовог тзв. напада на апстрактну уметност.

Југословенски режим је после сукоба са Стаљином 1948. године схватио да кокетирање са модернизмом у култури оставља добар утисак на Запад, а да не кошта пуно. Напротив то је доносило политичке и не само политичке поене... Постојала је и употреба културе у правцу придобијања Истока. Једини велики Титов напад на модерне тенденције у уметности догодио се у време приближавања СССР-а и Југославије 1962. године. Занимљиво, у слично време Хрушчов напада модернистичке тенденције у часопису *Нови мир*. Можда је Титов напад на апстрактну уметност мали уступак на безначајном пољу, да би се

<sup>356</sup> Закључак је на трагу рефлексije Јеше Денегрија, која југословенску уметност ситуира у простор укрштања источног и западног уметничког модела: „Сигурно је да су политичке прилике у којима се одвијала историја 'друге Југославије' и њен јединствени политички статус, који је у једној анегдоти духовито означен као 'клацкање на огради између Истока и Запада', имао знатног удела у заснивању и профилисању специфичног 'система уметности' који је функционисао, како изван ригидних идеолошких притисака који су постојали у земљама реалсоцијализма, тако и изван погодности, али и захтева уметничког тржишта, какво постоји у земљама либералног капитализма. (...) А та уметничка продукција у духу је појава, поетика, трендова, концепта и идеологије глобалног послератног модернизма педесетих и шездесетих, за коју се (ту продукцију) може утврдити још и то да због специфичности тадашњих југословенских прилика представља верзију 'социјалистичког модернизма' који се као такав јавио заправо једино у тадашњој Југославији и стога чини јединствену формацију, насталу на укрштању својстава источног и западног уметничког модела. Постепено ће доћи до знатне преваге другог (дакле западног) од поменутих модела, што је последица успостављања довољно тесних веза, али и никада потпуне интеграције југословенског уметничког простора и његове специфичне формације 'социјалистичког модернизма' унутар корпуса послератног западног модернизма, или, тачније речено, унутар корпуса послератних западноевропских модернизма.“ (Денегри, према Шuvaковић, 2012: 407)

демонстрирала солидарност са Совјетима, а да се не жртвују крупнији интереси.  
(Марковић, 2007: 43/44)

Пре Марковића, везу између „кампање против апстрактне уметности“ покренуте „с највишег политичког места“ и „иступа врло сличног садржаја“ Никите Хрушчова приметио је Јеша Денегри (2013/2: 65),<sup>357</sup> не бивајући у томе први. Марковић је само заменио резервисан тон одлучним тоном, рационализујући догађај чије корене Денегри смешта у „сферу нагађања (...) док се не утврде извори и можда не пронађу неки конкретни документи“ (Исто). Поставља се, међутим, питање да ли Марковићево „скраћивање пута“ између политике и уметности оставља довољно простора за идеологију? Да ли је режимска инструментализација културе сувише „јак“ (не и погрешан) оквир тумачења за меандрирање послератне југословенске уметности?

Одговор на постављено питање захтева увид у хоризонт смисла на којем се Титова критика појављује у оквиру конзистентног историографског наратива. Потребно је, као прво, приметити да се не ради о „нападу на модерне тенденције у уметности“ (Марковић), нити о „кампањи против апстрактне уметности“ (Денегри), већ о критици културне политике откупа/награђивања ликовних дела и стварања југословенског уметничког канона од модернистичке осредњости. На самом почетку Тито наглашава да није „против стваралачког тражења новог, рецимо у сликарству, скулптури и другим умјетностима, јер то је и потребно и добро“, да би касније потврдио како „у модерном сликарству има и значајних дјела, понекад и трајне вриједности, или таквих која представљају декоративну вриједност“ (Тито, према Денегри, 2013/2: 64–65). Међутим, Тито је против тога „да дајемо новац заједнице за нека такозвана модернистичка дјела која немају никакве везе са умјетничким стваралаштвом, а камоли са нашом стварношћу“ (Исто). Тито формулише захтев за *обраћањем пажње на стварност*. Свакако да није прижељкивао критичко преиспитивање курса којим се кретало југословенско друштво, али је могао размишљати да би уметничка сцена препознала друштвени оптимизам и без пројективних обавеза. Треба приметити да у духу Титовог питања: „Зар наша стварност не пружа довољно богат материјал за стваралачки умјетнички рад?“ стоји и мисао Свете Лукића о феномену социјалистичког естетизма.

У Титовом говору нема амбиције да се прописује уметничко стваралаштво, али се јасно ставља до знања шта је по вољи режима и који механизми стоје на располагању институцијама владајуће идеологије за стимулацију пожељног стваралаштва. Нема присиле, већ политике утицаја. Прагматична аргументација о неодговорном трошењу

---

<sup>357</sup> „Симптоматично је, међутим, да је у децембру 1962. иступ врло сличног садржаја имао Хрушчов пред совјетским уметницима, и у тада побољшаним односима двеју држава и партија могуће је да се налази једно од објашњења за покретање ових синхоризованих акција. Али подједнако је вероватна и претпоставка да је целокупна кампања, заправо, покренута од стране неидентификованих, али тада још увек постојећих и присутних, 'носталгичара' за временом социјалистичког реализма. (Денегри, 2013/2: 65)

новца<sup>358</sup> и одређивању домена компетенције партијског утицаја у култури смештају Титов говор у оквир преговарачке, а не наредбодавне реторике. Уместо притиска озакоњеног тоталном утопијском визијом, на делу је убеђивање с оградом да „ту не може бити говора о некаквој административној интервенцији“ (Исто). Титов говор је *офанзиван*, али *рационалан*, те у том погледу „чедо свог времена“. Будући да представља вододелницу, почетак нове парадигме, дочекан је с изненађењем на либерализованој уметничкој сцени. Историјска логика Титовог преласка у рационалну офанзиву може се, међутим, разумети само у светлу претходних модалитета несврстане културе.

Однос државе/партије према послератном уметничком стваралаштву могуће је представити са три модуса несврстане културне политике. Ирационално-офанзивни модус укључује ауторитарано појављивање владајуће идеологије пред светом уметности. У првој интеракцији са системом грађанске уметности југословенски комунисти испољили су нетрпељивост. Успоставили су нормативни оквир социјалистичког реализма, преценили флексибилност „класног непријатеља“ и потценили његову вољу за самоодржањем. Иза социјалистичког реализма остала је реченица Миодрага Б. Протића о политици насиља у уметности. Може се, такође, говорити и о јаком алоадаптивном рефлексу као реакцији КПЈ на баченост-у-свет државне власти. У психолошком дискурсу алоадаптација подразумева „улагање активних напора да се промене средински услови који су довели до проблема у функцији достизања циља“.<sup>359</sup> Алоадаптација није нужно ирационална. Штавише, иманентна је политици ослобођеној (нео)либералне прескрипције, с тим што у контексту хумане онтогенезе означава инфантилну вољу за прилагођавањем спољашње средине властитим потребама. Домети радикалних политичких алоадаптиција велики су и (често) мрачни.<sup>360</sup> Политички рационална жеља за модификацијом света навела је југокомунисте на ирационално „преваспитавање“ уметника грађанског порекла. Суочивши се с пасивним одбијањем, у најбољу руку конформизмом и опортунизмом, идеологија је адресирала фигуру уметника *homo novus*-а. Боље од осталих одговарао јој је сликар Божа Илић, тврди историја уметности, релаксирајући Илићев ангажман појмовним оквирима као што су „социјалистички романтизам“ и „социјалистички идеализам“. Рецепција дела Боже Илића знаковит је пример релације између концесија блоковском антагонизму и судбине

---

<sup>358</sup> Сличан аргумент изнео је Драгослав Адамовић неколико месеци касније (11. јун 1963), представљајући „бирокаратску антилибералну платформу друштвеног очекивања од филмске производње“: „Ја сам десет пута чуо од врло ауторитативних људи у нашем политичком животу да су те ствари биле промашај и да је штампа, пишући тако, довела нашу производњу до тога да производи сурогате као што су *ДАНИ*. (...) И кад је друштво, бар у овој републици обезбедило средства, оно пуним правом каже: 'Ја дајем паре и хоћу овакав и овакав филм' Ми треба да се вратимо у те оквире (...)“ (Шуваковић, 2012: 873)

<sup>359</sup> Владимир Мишић: <http://www.vapsiholog.com/2011/04/sest-strategija-za-resavanje-problema/>; приступљено 18. 02. 2016.

<sup>360</sup> Хитлер је умало добио светски рат, пре него што је Немачку претворио у згариште. Под Стаљиновом „гвозденом песницом“ Совјетски Савез је прешао пут од феудалног царизма до водећег такмаца у свемирској трци за свега четрдесет година (Октобарска револуција 1917 – „Спутњик“ 1957) током којих је педесет милиона људи животом платило цену друштвене револуције, индустријализације градова, колективизације села и одбрамбеног рата. Алоадаптивна принуда одговорна је за употребу атомске бомбе која је окончала Други светски рат, али и свет увела у епоху вишедеценијског ишчекивања нуклеарног армагедона.

појединих стваралаца и стилских формација у Југославији.<sup>361</sup> Ирационално-офанзивни модус, с тим у вези, дефинише јака и директна интеракција политичког и уметничког поља, али и слаба интерпелативна моћ владајуће идеологије у свету уметности.

Ако типски или аутохтони<sup>362</sup> социјалистички реализам представља учинак ирационално-офанзивне релације између југословенске политике и уметности, рационално-дефанзивни модус резултира социјалистичким естетизмом модернистичког усмерења. Суочена с тешким међународним положајем, Југославија је одбацила нормативни оквир реализма заједно с државним социјализмом и сеоским задругама. Међутим, реализам није суспендован декретски, нити је званично престао да буде партијска „естетска идеологија“. Спољнополитичке околности налагале су зрело промишљање ситуације и помирљивији став према грађанској уметности. Захтевале су аутоадаптацију, метафорично одрастање, властито прилагођавање. Ранију офанзиву на

---

<sup>361</sup> „Тај уметнички *homo novus* постао је стицајем прилика тада млади сликар Божа Илић и његова уметничка каријера по многим крајностима – по наглom успону и исто тако наглom паду у тадашњој друштвеној и културној хијарархији – представља један симптоматични случај чије околности није ни данас, упркос знатане временске удаљености, могуће лако сагледати и разрешити. Како наводи Д. Ђорђевић, Илић (који је завршио Академију 1945. у класи Милуновића) први пут се јавља на IV изложби УЛУС-а сликом *Логор*, на VI изложби УЛУС-а 1948. излаже *Вјазму*, а на VII изложби истог удружења крајем године приказује своје кључно дело *Сондирање терена на Новом Београду* и за кратко време захваљујући безрезервним подршкама тадашње критике и још пре сагласношћу културно-политичких форума, бива препознат и истакнут као уметник који у највећој мери испуњава очекивања тренутка. Постоји цела једна скоро тајанствена прича о томе шта се све са Илићем дешавало у циљу његовог промовисања, како је текао и у чему се састојао процес његовог уметничког уздицања. Данас проверљиви подаци говоре о Илићевим наступима, наградама, о његовом наступу на Бијеналу у Венецији 1950, о реакцијама у штампи на његово сликарство, а из свега тога разабере се да је за кратко време био подигнут на пијадестал првог уметника по мерилу идеологије која је са врстом уметности какву је он радио желела да се поистовети. Али недуго након што се налазио на врхунцу признања, у друштвеним и политичким приликама које су почеле да се мењају услед познатих догађаја из 1948. и њихових последица, на Илићево дело падају прве примедбе које убрзо потом прерастају у отворене негативне, а као резултат свих тих збивања биће постепени и онда потпуни заборав у који Илићево сликарство до 1950. залази већ од средине педесетих година.“ (Денегри, 2013/1: 25/26)

<sup>362</sup> „У домаћој историографији опште је усвојено гледиште да се временски први уметнички модел у послератној Југославији и у свакој од њених конститутивних јединица, наметнут и подржан од тадашње политичке власти, подразумева под појмом социјалистички реализам. С обзиром да је термин социјалистички реализам изворна ознака за појаву првобитно насталу у Совјетском Савезу почетком тридесетих година 20. века, безрезервно усвајање овог термина у домаћим приликама води ка закључку о потпуном поистовећењу феномена социјалистичког реализма у СССР-у и у Југославији, чиме се индиректно прихвата и заступа теза о једносмерном извозу/увозу овог уметничког и идеолошког модела из прве у другу средину. Но реалнијем стању у тадашњим конкретним историјским приликама знатно је вероватнија (...) другачија генеза домаће верзије социјалистичког реализма као умногome аутохтоне појаве која поседује сопствену предисторију у међуратној ангажованој уметности групе Живот. А то значи као специфичне домаће уметничке формације са целим низом представника међу којима је могуће разликовати оне чврсто убеђене протагонисте из идеолошког 'тврдог језгра', међу којима су у сликарству Ђорђе Андрејевић Кун и Божа Илић, у критици Ото Бихаљи Мерин и Јован Поповић, те оне знатно многобројније привремене и повремене учеснике и следбенике на чије се прагматично и конформистичко приклањање тадашњој владајућој политичкој и идеолошкој, а тиме и уметничкој клими може применити појам 'сапутници револуције'.“ (Денегри, 2013/1: 50) Никола Дедић резимира да југословенски социјалистички реализам настаје кроз 1) еволуцију ставова социјалне уметности између два рата 2) рецепцију совјетског соцреалистичког модела 3) еволуцију партизанске, револуционарне уметности 4) кроз доктринарне, често милитантне ставове тадашње ликовне критике. (Дедић, 2012: 861)



територији културе смениле су дефанзива и преговарање. Политику „преваспитавања“ одменила је политика компромиса. Учињени су уступци док се не реше питања спољнополитичке оријентације и друштвеног уређења. Ослобађање од пројективне обавезе условљено је одрицањем од критичке амбиције уметности, а пакт је потврђен интеграцијом аутономне (грађанске) уметности у институционални друштвени живот. *Ното новис* се повлачи пред фигуром уметника боема – добро ситуираног маргиналца.<sup>363</sup> У складу с принципом аутономије слаби узрочно-последична веза између политичког и уметничког подручја, док интерпелативна моћ владајуће идеологије расте, подржана успесима у обнови земље и новим институцијама као што су Октобарски салон, Тријенале југословенске ликовне уметности, Музеј модерне уметности и друге. Отуда став да „екстремна негација социјалистичког реализма (...) није битно изменила биланс књижевности у социјализму“, те да „естетизам отупљује шпигеле, заокругљује ствари, гуши одређенију, даљу дивергенцију“, јер је „теоријски празан, у сваком случају лабав“ и „у пракси форсира неутралнија дела“ (Лукић, према Денегри: 2013/1: 183). Отуда оцена да је социјалистички естетизам „довољно модеран и довољно традиционалан“ да буде „званична уметничка идеологија 50-их“ (Трифунковић, према Денегри, 2013/1: 186). Отуда слика која „брани интегритет себе као естетског предмета“ у оквиру уметности која се „усаглашава са својим окружењем, која то окружење (наравно, не оно физичко, него духовно, културно, чак идеолошко) прихвата, подноси, прилагођава му се чак и када га (и иако га) отворено и изричито не подржава“ (Денегри, 2013/1: 16).

Ни партија ни уметничка сцена, међутим, нису биле задовољне међусобним ограничењем компетенција, већ су и једна и друга ушле у компромисом оплођени дијалог и репродуковале концептуалну шему (н)и–(н)и несврстаности у синергизованом политичко-уметничком пољу. Равнотежа постигнута на унутрашњем плану подешавана је у складу са асиметричним односима између Југославије и суперсила све док емергенција несврстаности из ванблоковске политике није обећала стабилније међународне односе. Између Београдске конференције неангажованих (1961) и Треће конференције несврстаних у Лусаки (1970) држава/партија и свет уметности постепено ретернирају на сукобљене позиције и губе поверење у умерено-модернистичку медијацију. Титова критика институционализације аутономног уметничког стваралаштва представља рану артикулацију рационално-офанзивног модуса који рефлектује партијско незадовољство хипериндивидуалним изражавањем кроз „ни-апстрактну-ни-фигуративну сликарску, односно скулпторску праксу“ (Дедић, 2012: 861–862). Уследило је заостравање партијске политике у култури и образовању и приближавање совјетском бирократском курсу Леонида Брежњева.

---

<sup>363</sup> „У развоју југословенске уметности послератног периода важан је чинилац и нови положај умјетника у социјалистичком друштву. Држава, наиме, судјелује на различите начине у стимулисању материјалног положаја умјетника (бесплатан студиј, плаћени постакадемски студиј у државним ателиерима, државни откупи на изложбама, социјално осигурање и право на пензију након становитог периода умјетничке активности итд.). С тиме у вези појавила се и конјуктура у тој професији као и опасност од легализације осредњости...“ (Хорват-Пинтарић, према Денегри, 2013/1: 53/54)

На таласу „великог одбијања“ 68' југословенска уметност је одговорила преласком у противстав, дематеријализацијом објекта и новим уметничким праксама. Јачање везе између уметности и политике, те ново слабљење интерпелативне моћи (н)и–(н)и несврстаности адресирали су фигуру уметника активисте – интелектуалца, истраживача, теоретичара, техничара. Уметничка критика социјалистичког естетизма/модернизма диференцирала се на национални антимодернизам,<sup>364</sup> национални модернизам,<sup>365</sup> радикални модернизам и неоавангарду шездесетих и седамдесетих,<sup>366</sup> те радикални постмодернизам и трансавангарду седамдесетих и осамдесетих.<sup>367</sup> Тренутак пре расцепа на

---

<sup>364</sup> „Под феноменом српског антимодернизма подразумева се феномен критике и одбацивања како тадашњег умереног модернизма, тако и свих ексцесних, експерименталних и интермедијалних истраживања неоавангарде и поставангардне уметности. Узори антимодернистичких токова у домаћој уметности јесу предмодерни облици миметичког система приказивања стварности, пре свега европско ренесансно сликарство, затим поједини аспекти фантастичног сликарства у европској уметности 20. века, као и извесна начела надреализма (али не она која подразумевају естетику шока, ексцеса, поступке аутоматизма и експериментисања са несвесним и сексуалношћу, већ она која узор налазе у реконструисаном класицизму Салвадора Далија). Типичан пример антимодернизма у домаћој уметности јесте рад уметника окупљен око групе *Медиала* (Леонид Шејка, Миро Главуртић, Сениша Вуковић, Мишел Контић, Дадо Ђурић, Урош Триповић, Вукота Вукотић, Пеђа Ристић, Оља Ивањицки, Коста Брадић, М. Чумић, С. Самуровић, Милић Станковић, Владимир Величковић, Милован Видак). (...) На трагу Шејкиних идеја развијаће се антимодернистичке концепције у домаћој уметности које ће свакако кулминирати са појавом отворено фашистичких идеја уметника као што је Драгош Калајић, односно отворено националистичких као што је некадашњи члан групе *Медиала* Милић Станковић (који наступа под псеудонимом Милић од Мачве).“ (Дедић, 2012: 864–865)

<sup>365</sup> „Под феноменом националног модернизма подразумева се рад уметника који негују делом модернистичка (или умереномодернистичка) обликовна начела у својој уметности и који своју позицију доживљавају као дисидентску у односу на окружујући контекст самоуправног социјализма, а од којих ће поједини касније прихватити начела обнове националног културног модела. Овакав приступ је нарочито карактеристичан за некадашње припаднике Задарске групе, при чему је посебно индикативан однос Миће Поповића и потоњег идеолога српског национализма Добрице Ћосића (...) Посебно је индикативно деловање неформалне групе, окупљене у Симиној 9а, а коју су чинили Мића Поповић, Добрица Ћосић, Дејан Медаковић, Борислав Михаиловић Михиз, Војислав Ј. Ђурић, Павле Ивић, Бата Михаиловић и др.“ (Исто: 865–867)

<sup>366</sup> „Под феноменом неоавангарде подразумева се низ ексцесних, експерименталних, интердисциплинарних и интермедијалних уметничких пракси које се развијају током педесетих и шездесетих година. У српској средини феномен неоавангарде подразумева следеће појаве: појава неоконструктивистичке уметности која ће делом бити блиска загребачком покрету *Нове тенденције*, а која је у Србији оличена искључиво у раду Коломана Новака и Зорана Радовића; Владан Радовановић реализује различите поступке у духу неоавангардног експеримента и мултимедије, а које ће сам аутор означити термином воковизуел; у својим раним акцијама Леонид Шејка реализује поступке маркирања простора у духу неоададе и флукуса (...); Мирољуб Тодоровић, кроз истраживања у духу конкретне и визуелне поезије, конципира идеју сигнала; књижевник Бора Ћосић покреће интермедијални часопис *Рок*, почиње са радом театарски фестивал *Бутеф*, долази до првих манифестација визуелне поезије (Биљана Томић као и низ уметника у Војводини попут Вујице Решин Туџића, Јудите Шалго, Каталин Ладик, Војислава Деспотова, групе *Bosch+Bosch*). (...) Неоавангардне уметничке праксе ће током седамдесетих година еволуирати у феномен 'нове уметничке праксе'; с тим у вези посебно су значајни неоанархистички наступи новосадских концептуалистичких група КОД, (Э и нарочито група *Јануар* и *Фебруар*. Врхунац политизације новосадског концептуализма јесте хапшење уметника Славка Богдановића и Мирослава Мандића.“ (Исто: 868–869)

<sup>367</sup> „Под термином поставангарди подразумевамо 'термин теорије и историје уметности којим се означавају уметнички покрети, групе и индивидуалне аналитичке, критичке, пародијске и симулацијске стратегије довршења, критике и другостепене (мета)употребе модернистичке и авангардне уметности и културе' (...) У домаћој средини феномен неоавангардне уметности се развијао у неколико праваца: 1. концептуална и постконцептуална уметност седамдесетих година; 2. уметничке праксе преузете из стратегија 'западног' постмодернизма осамдесетих: трансавангарда, 'нова представа', итд. 3. феномен 'модернизма после

левичарску и десничарску критику социјалистичког естетизма Никола Дедић лоцира у изложби *Дрангуларијум* отвореној у београдском Студентском културном центру 1971.<sup>368</sup> У питању је почетак „златног доба“ несврстаности у којем се држава уметницима поново обраћа с „повишеним тоном“, интензивније подстиче наградама и синекурама, позива на друштвену одговорност, ствара властиту културну понуду на умноженој сцени „меким“ реактивирањем соцреализма и користи репресивна средства у обрачуна с ексцесним феноменима. Модус рационално-офанзивне несврстаности доминирао је југословенском спољном и културном политиком све до распада Југославије, постепено губећи интерпелативни потенцијал.

Ентропија несврстане идеологије допринела је унутрашњем расту, динамизацији и умножавању културног модела у оквиру којег је југословенска уметност захватала/развијала/прерађивала политичко несвесно југословенске државе. Бројне награде који су југословенски уметници добијали у земљи и иностранству пратиле су јачање апелативне снаге југословенске државе кроз Покрет несврстаних, док су „парцијални објекти“ југословенске уметности мапирани/рефлектовали шизофрене дивергенције југословенске културне политике. У ауру уметничког стваралаштва идеологија се уписивала институционализованим контрадикцијама, субјективизујући властита оспоравања и репродукујући „субјект за који се претпоставља да зна“.<sup>369</sup> Како интерпелативна снага суплементних инситуција зависи од нулте, трајна напуштања идеолошког хоризонта самоуправног социјализма нису се могла обуздати. Под центрифугалним притисаком нације, шизофрени (делом еманципаторски, делом репресивни) рационално-офанзивни режим југословенске несврстаности уступио је место параноидном ирационално-дефанзивном модусу српске несврстаности, рецентно исказаном у пароли „срце на Истоку, живот на Западу“.<sup>370</sup>

---

постмодернизма' развијен током деведесетих 4. политичка уметност поставангарде (развијена као критика идеологије позног социјализма и постсоцијализма) дефинисана крајем седамдесетих, током осамдесетих и деведесетих година.“ (Исто: 869)

<sup>368</sup> „У историографији изложба је остала забележена као директна најава, чак и прва манифестација нове уметничке праксе, односно српског и београдског концептуализма (...) Ипак, на изложби ће последњи пут наступити заједно представници тада актуелне 'нова фигурација', умереног модернизма, до тада актуелне неоавангардне уметности и будућих представника концептуалне уметности. После ове изложбе може се говорити о коначној подели (расцепу) београдске уметничке сцене на дисидентски, неоавангардни и концептуалистичко-поставангардни модел.“ (Дедић, 2012: 863)

<sup>369</sup> „Двострука културна политика, коју су водили Југословенски Савез комуниста и влада, учинила је да је 'нови филм' добио изузетан и неочекиван статус. С једне стране, 'нови филмови' су били финансирани од стране државе, награђивани су на филмским фестивалима, пре свега на Пулском фестивалу југословенског филма и, затим, слати на међународне фестивале где су били, често, награђивани и критички коментарисани као изузетна филмска остварења. Забране и повремени судски процеси против редитеља, те хапшења, указивали су, са друге стране на неслагање партије и државе са новим филмским појавама. Амбивалентна политичка атмосфера је појединим филмским делима и редитељима створила ауру критичких, субверзивних и готово дисидентских интелектуалаца.“ (Шуваковић, 2012: 878)

<sup>370</sup> <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/politika/aktuelno.289.html:590029-Nikolic-Srce-nam-je-na-Istoku-ali-zelimo-da-zivimo-ka-Zapad>

#### 4.5 НЕСВРСТАНИ ХУМАНИЗАМ РУДОЛФА БРУЧИЈА

Синтагму „несврстани хуманизам“ Рудолф Бручи употребио је говорећи о мотивима који су га навели да компоује ораторијум *Сви смо ми једна партија*. Најава премијерног извођења преноси композиторово слово у новосадском *Дневнику*:

Желео сам да сачувам дух наших револуционарних песама. Да на савремен близак, сваком разумљив начин говорим о деценијама у којима се рађала и расла наша револуција; о легендарној активности предратних комуниста, о тешким данима НОБ-а, о ослобођењу и обнови земље, о Титу и његовом непроцењивом доприносу изградњи нашег самоуправног социјализма и несврстаног хуманизма. (Дневник, 4. 10. 1979)

Ако се несврставање на Запад и/или Исток перципира као политичко и естетско опредељење самоуправног социјализма чије интерпелативно поље субјективизује уметнике хијарархизацијом институционалних контрадикција, „несврстани хуманизам“ опoјмљује пресецање естетског и политичког флуksа у стваралачкој пракси Рудолфа Бручија посматраној као конзистентан ауторски опус. Унутар специфичне рационалности несврстаног хуманизма поетско-морфолошке карактеристике Бручијеве музике постају композиторови лични и друштвени учинци у светлу (н)и-(н)и концептуалне шеме и модалитета несврстане културе.

Бручијева музика је идеологизовани производ југословенске стварности под условом да „идеологија у себе уписује анксиозност и противречности једног друштва, а затим нуди утопијско разрешење, истовремено потискујући радикализам ове утопије у супститутивну формацију, која одговара владајућој класној структури“ (Jameson, према Пантић, 2012: 252). Друштвену анксиозност Бручи сублимира кроз: (1) естетски принцип равнотеже структурно повезан са спољнополитичком равнотежом у свету; (2) визуелно-нарративни мотив атомске печурке који индексира претњу од нуклеарне катаклизме; (3) антиквизацију/деоријентализацију Трећег света као залог несврстане солидарности; (4) имагинарну географију југословенског музичког фолклора у функцији конструисања националне територије. Утопијско разрешење друштвених противречја Бручи је понудио концептом „музике синтезе“ који дијалектику традиционалног и модерног детерминише реестетизацијом новог звука на „сопственом путу“ у музички модернизам. Потиснути радикализам друштвене утопије одговара трансфигурацији соцреалистичке партијности у соцмодернистичку уметност „која обраћа пажњу на друштвену стварност“.

Све стваралачке дивергенције окупљене у појму несврстаног хуманизма, домишљеног на трагу ауторске везе између материјалних подручја звука, писаних осврта и друштвено-историјских околности, могу се повезати с владајућом идеологијом у социјалистичкој Југославији. У Бручијевим инструменталним делима несврстани хуманизам опoјмљује интеракцију између хетерогених елемената музичког стила. Попут актера у тонској/звучној драми, стилске „константе“ и „променљиве“ заступају спољну принуду модернизације и усклађивање са изразом хумане есенције. Третман Бручијеве

мелодијске компоненте одговара експресивном захтеву музике. Оно што је композитор музиком желео да изрази – чулно посредован појам хуманог бића – разастире хуманистички регистар дуж целокупног мелодијског меридијана његовог опуса. Рачун о индивидуацији модерне субјективности Бручијев мелодијски *espressivo* полаже, међутим, „седименту заједнице“ у виду идиоматске ритмизације музичког времена. Ритам и понављање нормирају аисторијску универзалност Бручијеве музичке поруке, док традиционалне форме и полифонија симболизују позитивне, историјски достигнуте вредности у синтетичком уметничком делу. Полисемија музичког фолклора у Бручијевом опусу захвата распон од нерелевантног соцреалистичког наслеђа, преко противтеже модерним средствима израза/конструкције и гаранта (угрожене) комуникативности музичког језика заснованог на новом звуку, до митског слоја човековог музичког бића и тополошког оријентира за одређивања граница у којима је могуће несврстано-хуманистичко дело (Југославија, Трећи свет).

Постепено усвајање новог звука и музичких авангардизама одслик је југомарксистичког дискурса о надодређењу конструктивистичке, дехуманизоване уметности Запада. Додекафонија и елементи серијалног музичког мишљења третирају су у Бручијевом несврстано-хуманистичком делу као незаобилазни фактори хипертрофиране рационалности коју је потребно поетизовати. Пресецајући флуks новог звука на кулминативним и антикулминативним местима, тоналитет опстаје у радикално-модернистичкој фази Бручијевог стваралаштва као симптом десног фантазма који ће се отворено испољити у аутономашком антимодернизму. Новозвуковне доминанте, попут кластерских плоха, нетемперованих линија и алаторичких блокова, нису развијане у правцу критике, већ обнављања естетског израза и традиционалних форми. Употреба магнетофонске траке и синтисајзера подржава описану парадигму кроз подражавање птичјег пева у програмском делу, односно припајање звучном телу оркестра у његовој непроблематизованој улози и значењу. Бручи није истраживао специфичности нових технологија, већ их је артикулисао присвајачким гестом формираног светоназора несврстаног хуманизма.

Просветна улога Бручијевог несврстано-хуманистичког дела била је да у свом медију покаже како се техничка достигнућа, као одраз „разорних тенденција“ модернизације, могу подредити истински хуманој егзистенцији. Понешто магијског остало је у намери да се стихијском научно-техничком (пре)обликовању човека супротстави засебно подручје за ум у доба науке. Овладавање у подручју естетске самобитности је дијалектичко, јер се пред композитором појављује као двоструки захтев – рационално-конструктивистички (лево) и емоционално-поетски (десно) – тако да одреднице лево и десно указују на политичку димензију покретачких мотива у поетици сажетој исказом: „Треба проналазити, али треба и нешто рећи“ (Дневник, 1966). Нова техничка достигнућа Бручи укључује у стваралачки чин свестан да уметник мора постати и научник. Прогресивну спремност да искуси „ново“ света, композитор демонстрира „продором у

нову звуковну димензију“, која представља компоненту музике *новог доба* у чијој основи стоји „синтеза целокупног хисторијског музичког искуства, музичко лингвистичких средстава и оперативних акустичких захвата“ (1977/2). Властиту авангардност, односно бивање у стању „за корак испред“, налази у парадоксалном превладавању модернизма традицијом.<sup>371</sup>

Монтевердијевски расцеп Бручијевог стваралаштва на „прву“ и „другу праксу“ условљен је организационим и рецепцијским околностима бивања-у-свету, односно чињеницом да прилике у којима су извођене кантате и ораторијуми нису биле прилике у којима се могла чути камерно-симфонијска музика. Институције су Бручијево музичко југословенство репродуковале у процепу између Истока и Запада, упркос томе што је унутар сваког од стваралачких подручја подела на Запад и Исток деконструисана. Мост између текстуалне и музичке компоненте Бручијевог социјалистичког модернизма није (под)носио тежину апропријације кантатско-ораторијумских и камерно-симфонијских жанрова у хладноратовском контексту без (н)и–(н)и несврстаног угибања. Композитор је укинуо границу између супротстављених културних модела у пољу музичког језика, након чега су његова дела почела да репрезентују југословенску културу у иностранству.

Вокално-инструменталне композитције извођене су на позорницама Совјетског Савеза и Источне Европе, и то првенствено *Човек је видик без краја*. Опевајући ратна страдања, злочине окупатора и југословенску револуцију, кантата *Човек је видик без краја* реартикулише топос хоризонта конститутиван за мишљење и праксу руске авангарде.<sup>372</sup> Сан о уништењу опчињавајуће и несносне линије симболисао је авангардну жељу за скоком у будућност и укидањем модерног стања, коју је традиционалистичким превратом реализовао социјалистички реализам. Мапирајући југомарскистичку конфигурацију идеја, Бручи је хоризонт увео као универзалију хуманог бића. Немогућност да се оно људско

---

<sup>371</sup> Весна Рожић је прецизно описала структурну напетост између дијахроних тежишта Бручијевих радикално модернистичких дела: „Авангардни слој, глобално гледајући, могуће је дефинирати категоријом нове звуковности или новог звука који је последица првенствено атоналитетног стања новоглазбеног материјала, а с тим у вези и специфичних новоглазбених поступака при његовој експлоатацији, попут текстуалних поступака и алеаторичких ситуација. Међутим, треба имати на уму како се такав атоналитетно импостиран и новоглазбеним поступцима артикулиран материјал готово у свим складбама подвргава и подређује мишљењу у већ споменути традицијским категоријама. Могло би се коначно тврдити, како традицијско мишљење гласбе које је, како смо видјели, најдоминантније у питању форме и сукладних елемената њене артикулације постаје надређена разина под чијим се законитостима више или мање примењују модуси или типови авангардних поступака.“ (Рожић, 2000: 119)

<sup>372</sup> Како Борис Гројс наводи, „хоризонт који се удаљује у мери у којој му се приближавамо, одавно симболизује варљивост сваког људског стремљења, сваког 'прогреса' – оно онтолошко ропство у које је урођен човек на Земљи. Хоризонт означава границу људских могућности који је немогуће превладати управо стога што она сама не стоји на месту, што самим својим кретањем преграђује пут, тапкањем у месту чини га бесмисленим, сталним васпостављањем једне те исте полазне ситуације. Док је за Ничеа 'космички доживљај' губљења хоризонта још пун зебње, Маљевич већ с поносом обзњањује: 'Раскинуо сам прстен хоризонта и ослободио се круга ствари, линије хоризонта у који су затворени уметник и облици природе. Тај проклети круг који открива новотарију за новотаријом, удаљује уметника од задатка рушења.' Уништењем хоризонта уметник постиже оно апсолутно ново и у исто време вечно, истинско, и више није плен варљиве новине земљских ствари.“ (Гројс, 2009: 122).

издвоји из дивергентних друштвено-историјских формација стих „човек је видик без краја“ преокреће у есенцију хуманости. Видик без краја је подложен промени у времену (модернизацији) до тренутка (само)заборава бића и после њега. С тим у вези, музички језик кантате указује на стратегију опрезног (умереног) укључивања модернизма у изражајни спектар хуманог музичког дела.

Концертни живот Бручијеве инструменталне музике одвијао се на западноевропским фестивалима савремене музике. Чешће од осталих извођена је *Синфонија леста*, дело чија савременост модулира у свевременост „музике синтезе“. Стилска анализа *Синфоније лесте* детектује синергију драмско-симфонијског комплекса и модернистичке стилске формације. У својству доминантне стилске црте форма одређује стилски комплекс, док остали елементи музичког језика присвајају функције сагласја и несагласја у контексту трења између музичког материјала као „седиментираног духа“ и естетски складне форме као израза притиска на идентитет са владајућим поретком. Посматрана у адорновском кључу, *Синфонија леста* демонстрира „свладавање“ хетерогеног материјала правилношћу и симетријом макроформалних целина. Бручијев симфонизам не подлеже отпору музичког материјала према усклађивању, јер центрифугалну тенденцију хетерономије амортизује средствима кохезије музичког тока. *Синфонија леста* није стилски калеидоскоп, већ синтеза разлика које су досегле „другу природу“. Фуга, канон, токата, пасакаља и сонатни циклус, индикатори „нео“ праваца окренутих традиционалним моделима (необароку, неокласицизму, неоромантизму и неоекспресионизму), обједињени су подручјем (пост)историцистичког неокласицизма у чијој се позадини социјалистички реализам трансформише у социјалистички модернизам. Укидање стилско-историјског „канона забране“ и селекција „оног најбољег“ и „најнапреднијег“ из прошлости и садашњости диктирани су рецентном потребом за утопијским исказом уметничког дела у друштву самоуправног социјализма које је утопију морало да одложи на неодређено време. *Синфонија леста* стога представља кодирани израз поверења у хумано друштво унутар којег различити интереси могу бити помирени, а не укинати, као што хетерогена грађа може бити носилац складне формалне целине.

Спектакуларна амбасадорска мисија својевремено је поверена опери *Гилгамеш*. На позив министарства културе Ирака, ансамбл Српског народног позоришта отпутовао је у Багдад и 22. октобра 1987. затворио међународни музички фестивал „Од Набукодоносора до Садама Хусеина“. Делимично реновиран амфитеатар у Вавилону ипак није угостио Гилгамешов повратак у постојбину, јер је због кише представа реализована у дворани Националног театра у Багдаду.<sup>373</sup> Пугу у несврстани Ирак претходило је поунутрење

---

<sup>373</sup> „Преко тридесет ансамбала са четири континента приредило је педесетак програма које је видело око 160.000 посетилаца. На изглед без неке чвршће концепције, фестивал је имао за циљ да презентира различита културна наслеђа и да истовремено ирачким уметницима пружи информацију о савременим светским кретањима. Од значајних ансамбала гостовали су Лењинградски балет и миланска Скала. Велику почаст доживели су наши уметници и сам Рудолф Бручи, јер је тако велики фестивал требало да се заврши управо овим нашим делом, и то у аутентичном и за ту прилику делимично реновираном амбијенту отвореног

страности Трећег света изведено у духу несврстане политике чије је оријентире Бручи десет година раније изнео у тексту *Улога музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва*.

Тежећи афирмацији наше земље у свету, југословенски композитори треба да се исто тако залажу за југословенску политику несврстаности и подржавања културних тековина Трећег света; југословенски композитори својим стваралачким односом и својом културном политиком морају побијати колонијалистичка схватања према културама и посебно музичком стваралаштву тих народа. (Бручи, 1977/1: 32/33)

Бручијево побијање колонијалистичких схватања према музичком стваралаштву Трећег света пратило је „линију бекства“ југословенске спољне политике из ванблоковске (н)и–(н)и осцилације у политику институционализоване несврстаности. Раније је утврђено да третман грађе у опери *Гилгамеш* не рефлектује оријенталистичке интенције, упркос томе што Бручи није потиснуо, већ подвукао географско порекло старог епа. Хебрејска, исхафан и арапско-седамнаесттонска лествица коегзистирају са цитатом средњовековне литургијске мелодије *Ниња Сили* и алузијама на грегоријанско певање у оперском делу чија универзалистичка претензија фокусира херојску, моралну и трагичну димензију митских ликова. Атомска печурка и побуна против Гилгамшове тираније при томе индексирају контекст хладноратовског зазора од тоталитаристичке дистопије и нуклеарне катаклизме.

Концептуална шема (н)и–(н)и несврстаности организовала је унутрашњи простор-време Бручијевог несврстано-хуманистичког уметничког дела. Фетиш простора у имагинаријуму грађанског национа и фетиш времена у социјалистичком постисторијском фантазму реартикулисани су у-оквиру-и-преко партикуларистичке и универзалистичке производње југословенске музичке несврстаности. Простор који је несврстана уметност освајала/ослобађала *за себе* био је простор Трећег света у време неутралне митске

---

амфитеатра у Вавилону, за шта је већ унапред било продато више од 4.500 улазница. Нажалост, осим изузетно успеле генералне пробе у том простору, главна представа је морала да се откаже због кише, тако да је коначно реализована у дворани Националног театра у Багдаду (са 'свега' 1.000 места). И поред чињенице да је, по сећању учесника, то била сала са изузетном акустиком, изостао је био онај спектакуларни догађај и за публику и за извођаче, који би најадекватније пренео Бручијево музичко виђење старог епа у његов матични простор (под називом 'Гилгамешов повратак у постојбину' започињали су новински чланци у ирачким новинама). Ипак, читаво гостовање и боравак ансамбла Српског народног позоришта и композитора Рудолфа Бручија у Багдаду остварило је одличан утисак, и у том смислу наводим речи г. Мунира Бешира, директора музичког одељења при министарству за културу и информације, који је и иницирао гостовање нашег ансамбла: 'За интерпретацију солиста, хора и оркестра немам довољно речи похвале. Били сте сјајни. На жалост, из разумљивих разлога декор је био осиромашен, али су се зато у једноставном сценском окружењу још више истицали прелепи костими. Када се све узме у обзир, мислим да сте урадили најбоље што се може. Потврда томе је да нико од публике током представе није изашао, што је код нас иначе обичај. Моје искрено дивљење маестру Бручију, са којим бих желео да наставим сарадњу. Волели би смо јако ако би хтео да за нас напише нову оперу или балет на мотиве Шехерезаде и Набукодоносора. Верди је додуше већ написао *Набука*, али ја мислим да је маестро Бручи Верди XX века и да би он на ту тему још могао штошта да каже.' (Ђаковић, 1992: 3)



прошлости. Тематски корпус несврстаног хуманизма присвајао је „универзалну културну баштину човечанства“ (Бручи, 1977/1: 34) апелативном поруком о патњи, искупљењу, љубави и смрти. Уметничка прерада политичког несвесног југословенске државе у Бручијевој стваралачкој радионици одвијала се, дакле, у „производним одељењима“ за модернистичку стилизацију ангажмана (вокално-инструментална музика), естетизацију новог звука (инструментална музика) и инклузију простор-времена митског Трећег света у аутоидентификациони оквир југословенског самоуправног друштва (музичко-сценска дела).

Конвергенција између Бручијевог стваралачког понашања и југословенске спољне политике градира од свршетка композиторових студија до тренутка у којем он пише о улози музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва и трећој авангарди (1977). Премда несврстано-хуманистички концепт настаје у атмосфери страха од нуклеарне апокалипсе, политички артикулисаном на Београдској конференцији неангажованих (1961), зреће појма несврстаног хуманизма иницирано је заокретом у југословенској културној политици почетком 50-их. До одласка у Беч композитир је писао „апсолутну“ симфонијску музику и ангажоване масовне песме на бази музичког наслеђа транспонованог у школски програм и партијску пропаганду. Бручијева сећања на студентске године проведене у Београду нису испуњене тескобом коју је свет грађанске уметности осећао у стегамa социјалистичког реализма, јер је композиторов однос према музичком материјалу и друштвеним очекивањима остао нерелевантан све до промене парадигме као последице спољнополитичког приближавања Западу. Може се рећи да је лимитирана индивидуација у стваралачком пољу била део ирационално-офанзивне стратегије колектива с којим се Бручи безусловно идентификовао.

Одлазак у Беч омогућио је Бручију *vis-à-vis* упознавање с каноном западноевропске уметности. Сећања на бечке године сведоче о интерпелативном учинку сусрета са традираним институцијама музичког живота, попут Бечке опере и Бечке филхармоније, који је југословенског композитора додатно удаљио од идеје *homo novus*. У процепу између аутономије и партијности Бручи постаје субјективизован системском производњом противречности, али и ослобођен/принуђен да мисли и ствара. Након повратка из Беча прво наступа креативно затишје, односно стваралачки грч условљен бечким искуством и нестанком пређашњег „хоризонта очекивања“. Период креативног затишја у Бручијевом стваралаштву интројектује рационално-дефанзивану стратегију државе/партије у контексту ванблоковске (н)и–(н)и осцилације и прати окретање југословенске марксистичке естетике према онтолошком материјализму. Дисконтинуитет у развојној линији Бручијевог опуса Весна Рожић проглашава „катарзом“, натурализујући модернизацију композиторовог музичког језика која ће уследити. Међутим, окретање (не)експресионистичким изражајним средствима не конотира Бручијеву „катарзу“ унутрашњим дисиденством ако се узму у обзир стваралачка подручја у којима се

модернизација музичког језика одиграла – идеолошки „подобна“ кантата и ангажовани балет.

Из стваралачке кризе Бручи је изашао одлучан да друштвена противречја удвоји и разреши у уметничким делу. Бручијева деценија кантате и балета представља деценију стваралачке плодности у којој идеолошку производњу врши освојени светоназор несврстаног хуманизма. Нова креативна потенција сигнализира прелазак у рационално-офанзивни режим несврстаности. Офанзивни импулс претворен је у бројна извођења, награде, признања и руководилачке позиције у постојећим и новооснованим културним установама. Растућу напетост између државе/партије и света уметности Бручи је детектовао у свом стваралаштву, будући двоструко интерпелиран – као композитор/уметник и друштвено-политички радник. Одјек „великог одбијања“ 68' манифестовао се Бручијвим радикално-модернистичким повратком оркестарској, концертантној и камерној музици. Основу новог звука у делима написаним око 1970. чине кластерска и алеаторичка поља преузета из музике пољске школе. На моменте композитор прилази и „провереним“ резултатима европских и локалних авангардних уметничких пракси у својим делима, попут конкретне музике (*Птице*), импровизације (*Имагинације* за камерни састав) и војвођанског текстуализма (*Valami*), естетизујући нови звук фолклористичким асоцијацијама и неокласичном формом. Сферу рационалности у Бручијевом музичком делу конституишу рационалне композиционо-техничке процедуре, првенствено симетрична форма, дванаесттонски низ и микрополифонијске текстуре сукцесивне и симултане синхронизације. Око музичког дела бујају рационални суплементи у виду аутопоетичких исказа – модернистичких концесија губитку саморазумљивости уметничког стваралаштва. С друге стране, композиционо-техничка рационалност подривена је традираним изразом и фолклорном грађом, а поетичка мисао ирационализованим марксизмом онтолошке провенијенције.

Удео социјалистичког патриотизма у идентитетском аспекту Бручијевог несврстаног хуманизма опадао је с растом значаја војвођанског регионализма у пољу детронизације самоуправљања. Како се обрачун с Маспоком у Хрватској и либералима у Србији преносио на обрачун с критиком југословенског социјализма у култури и уметности, тако се Бручи подухватио реартикулације музичког југословенства у сенци дезинтеграције југословенског друштва. Ресовјетизацију југословенске културне политике каналисао је у критику европске авангарде с позиције југомарскистичке теорије отуђења, амплификујући несврстани дискурс као сигурно прибежиште за несигуран правац. У (пре)зрелом стадијуму Бручијевог несврстаног хуманизма изразито доминирају стремљења према класичној, трајној и универзалној естетској равни, кореспондентна са прозирно-утопијским формулацијама несврстаности у „златно доба“ Покрета. Симптоматично је да су се Бручијеви лични контакти на Западу и Истоку тада материјализовали у изванредна организациона достигнућа. Своје „златно доба“ Академија уметности у Новом Саду

проживела је одмах по оснивању, када су на њој радили врхунски педагози из земље и иностранства, како из Совјетског Савеза, тако и САД.

Крхку грандиозност несврстане политике Бручи је опевао у медију опере, инспириран хеленском трагедијом и античким митом. Напрслину у темељу југословенске унутрашње и спољне политике Бручијево дело изразило је расколом између спољашње монументалности и унутрашње диференцијације грађе. Док је свет постајао један уметнички предмет, искупљен или уништен у будућности, разобручени национализам антагонизовао је стварност чију стабилност југословенска држава није више могла да гарантује. Ако је у *Окованом Прометеју* Бручи успео да остане модернистички фокусиран, *Гилгамеш* доноси „лабудову песму“ несврстаног хуманизма засићену деисторизованом прошлошћу музике. Негација предстојећег краха укоренила је Бручијево стваралачко самопоуздање у музичком југословенству<sup>374</sup> постављеном на „прамац брода“ који се „разбијао о хриди“ спознаје да музичко југословенство никада није ни конституисано. Уз бок Бручијевим магистралним делима, занетим универзалним питањима и проблемима, стоји маргинални појас музике која током 80-их партиципира у формацији регионалног (аутономашког) фолклоризма. Од кантате *Војводина* до уметничке тамбурашке музике, војвођански пандан националног антимодернизма формира „трећу праксу“ Рудолфа Бручија.

Распад југословенске државе означио је крај Бручијевог несврстано-хуманистичког пројекта, јер је значај идеолошког спектра изведеног из економије знака самоуправног социјализма замро у Бручијевим композицијама из 90-их. Двострука интерпелација Бручија као композитора и друштвено-политичког радника свела се на потребу да се у аутономном естетском пољу реше умножена идентитетска питања. На крају се та питања постављају и у овом раду. Ко је био Рудолф Бручи и чему је посветио свој живот?

Стваралачки опус Рудолф Бручи конструише музичко југословенство. Ако Бручи (још) није један од највећих југословенских композитора, требало би да буде препознат као један од најјугословенскијих. Неукорењивост у националним музичким традицијама потврђује југословенски друштвени контекст као „позадину исказа“, који Бручијевој музици „испоручује смисао“. Алтернативни оквир тумачења имплицира организовану мрежу у којој се хрватска,<sup>375</sup> српска<sup>376</sup> и војвођанска<sup>377</sup> музичка традиција преплићу у

<sup>374</sup> У разговору с Владом Мићуновићем Бручи је оценио да су „југословенски композитори изванредно обдарени... Само кад би им се поклонили неопходна пажња и кад би иза њих стајала осмишљена пропаганда могли би да преузму водећу улогу у свету – улогу какву је својевремено, шездесетих до седамдесетих година, имала, рецимо, пољска музичка авангарда.“ (*Музика је универзална*, 1988).

<sup>375</sup> Хрватска национална традиција „везује“ Бручијев опус имагинарно-фолклорном грађом, истарском лествицом, затим улогом „хрватског композитора у дијаспори“ коју је Бручи прихватио после распада Југославије, а коју је хрватска музикологија верификовала у раду Весне Рожич. Пре и за време Другог светског рата, те после грађанског рата 90-их хрватска традиција јесте примарни идентитетски *locus* Бручијевог стваралаштва. У симптомалној стурктури породичне метафоре хрватска традиција представља родитеља-мајку, о чему сведоче Бручијева сећања на детињство и „завичајна“ димензија одлазака на ЈМТ у Опатији.

локалном културном контексту,<sup>376</sup> док идентитетски ризом без средишта укључује социјалистички патриотизам, национализам, интернационализам, регионализам, локал-патриотизам, новосадство, војвођанство, српство, хрватство, јеврејство, југословенство, ирационални марскизам, лево, десно, Запад, Исток, Север, Југ, синтезу, одраз, конструкцију, традиционално, модерно (радикално и умерено), авангардно, класично, хеленско, грегоријанско, византијско, барокно, класичарско и романтичарско у све оно што врши производњу и бива произведено Бручијевим стваралаштвом.

---

<sup>376</sup> Српска национална традиција за Бручија представља маргиналнији извор музичке грађе од хрватске и војвођанске (ако се војвођанска посматра као музички посебна). Амбивалентност према српској музичкој традицији детектује и српска музикологија која опрезно и делимично укључује Бручија у српски музички канон. Међутим, студирање у Београду у класи Петра Бингулца представља други, можда и релевантнији формативни период за каснију поетичко-естетичку оријентацију Рудолфа Бручија. Напети међунационални односи у последњој четвртини 20. века конотирали су српску музичку традицију као слабу идентификациону адресу Бручијевог стваралаштва, због чега је лакше натурализовати (одомаћити) исказ о Бручију као композитору у Србији, него о Бручију као српском композитору. Ипак, не треба превидети да се у појединим композицијама, као што су кантата *Србија, Гусларска* за соло виолину и незавршена *Simfonia bizantica* композитор директно реферисао на српску музичку традицију, која у симптомалној структури породичне метафоре фигурира као усвојитељ-отац.

<sup>377</sup> Регионална музичка традиција (војвођанска) представља колективно-идентитетски конструкт формиран на Бручијевом стваралачком путу од друге половине 70-их. Синтагма „војвођански музички фолклор“ у контексту Бручијевог стваралаштва подрумева географско-културолошко, али неетничко позиционирање звучних идиома у функцији музичке грађе за кантату *Војводина* и другим композицијама као што су *Alla zingara* за соло виолину, *Прелудијум* за тамбурашку оркестар, *Варијације на мађарску тему* за виолину и оркестар. Антимодернистички заокрет после 77' упадљивије стоји под знаком аутономашког регионализма, запоседајући метафоричну фигуру јаства у идентитетском исказу: Ја, Бручи, постаћу војвођански композитор.

<sup>378</sup> Новосадски културно-географски оквир ситуира Бручијево стваралаштво без идентитетских супстантива. У већој мери од стваралачког адресира композиторов организациони рад у просветним и културним институцијама као што су музичка школа „Исидор Бајић“, Српско народно позириште, Академија уметности УНС, Музички центар Војводине, Војвођанска филхармонија, Војвођанска академија наука и уметности. Нови Сад је предео Бручијевог „духовног измештања“, неопходног за артикулацију музичког југословенства изван националних музичких средишта. Као место за деконструкцију/хибридизацију српске и хрватске музичке традиције, Нови Сад представља извор Бручијеве маргиналне позиције. Поприште организационих успеха, главни град Војводине је и појас комуникационог „шума“ на локал-политичком нивоу који је потиснуо Бручијево име у периоду постсоцијалистичке транзиције.

## 5. ЗАКЉУЧАК

Стваралаштво југословенског композитора Рудолфа Бручија повезује друштвене функције уметника и члана Савеза комуниста СФР Југославије у целину диференцирану логиком „укључивог раздвајања“. Рецепција Бручијевог живота и дела у актуелном тренутку уоквирена је доминантним културама сећања на социјализам као друштвено-економски поредак са којим је Бручи био у непосредној вези, а из перспективе транзиционог и постсоцијалистичког друштва. Бручијев допринос развоју културног живота града Новог Сада осведочен је институцијама које је основао/водио и наградама које је добио за стваралаштво и друштвени ангажман. Сећања, анегдоте, митови и индикативна ћутња о Рудолфу Бручију указују на композиторов траг у новосадској средини, прожет интерпретацијама социјалистичке прошлости од н(е)осталгије до историјског ревизионизма. Бручијева инструментална музика изузета је из носталгичног призивања и негативног вредновања социјалистичке прошлости, јер је дискурс српске музикологије измешта у аутономну уметничку сферу. О Бручијевом уметничком остварењу српска музикологија у југословенском и постјугословенском периоду произвела је енциклопедијске текстове, аналитичке напise о формалним и композиционо-техничким елементима и фрагменте у ширим прегледима српске музике по жанровима и подручјима. Из перспективе аутономног стваралачког субјекта Бручи је захваћен на местима на којима се елементи његовог инструменталног и музичко-сценског стваралаштва пресецају са општим токовима српске и југословенске музике. Потреба да се укаже на Бручијево уклапање у ове токове не објашњава мали број обухватних и интердисциплинарних погледа на поетичко-естетичке особености Бручијевог стваралаштва.

Индивидуализација Бручијевог стваралачког субјекта захтева стилску анализу композиторовог музичког језика. Жанровска диференцијација инструменталних, вокално-инструменталних и музичко-сценских дела Рудолфа Бручија одвија се на традиционалним подручјима опере и балета, кантате, соло-песме, оркестарске, концертантне, камерне и солистичке музике. Бручијев музички језик партиципира у трећем (1951–1970) и четвртном (1956–1980) периоду модернизма у српској музици. Преображаји композиторовог стваралачког лика воде од националног класицизма из касних 40-их, преко усвајања елемената европске радикалне модерне током 50-их и 60-их, до реafirмације националног/регионалног идиома средином 70-их. Развојна линија Бручијевог опуса удваја опште тенденције послератне музичке сцене у Источној Европи.

У неке од најважнијих стилских особености Бручијевог стваралаштва убрајају се хетерогеност музичког материјала, жанровски синкретизам, симетрија као регулатор музичког тока, експресивни третман дванаесттонских мелодија, музички фолклор, имитациона полифонија, целостепена и осмотонска лествица, конструктивна улога ритма. Малобројни музиколози који су се бавили Бручијевом музиком дају релативно усаглашену оцену о композиторовом стваралачком развоју. Богдан Ђаковић учачава да је Бручијево композиционо-техничко сазревање „спој сталног истраживања са потврђеним позитивним

елементима музичке традиције“ (Ђаковић, 1992: 29), док Весна Рожић Бручијев карактерише стваралачки приступ као „адаптацију новоглазбених техника на традицијски слог“ (Рожић, 2000).

Категоријалном апарату стилске анализе измиче *differentia specifica* Бручијеве поетике, јер стваралачка путања подударна са развојним токовима уметничке средине представља дефицитарну теоретизацију без контекстуалне равни у оквиру које се композициона пракса и аутопоетичка визиura аутора сусрећу са својим друштвеним претпоставкама.

Бручијеву рефлексију друштвено одговорног стваралаштва у светлу самоуправног социјализма и његових унутрашњих и спољашњих оријентација доносе текстови *Улога музичког ствараоца у савременом развоју (...)*, *Манифест „Треће авангарде“* и *Прилози поставкама радне групе (...)*, настали 1977. године. У првопоменутом напису Бручи сублимира самоидентификациони оквир југословенске музичке културе кроз бинарни модел „наше-туђе“, фокусирајући се на појединца као на самоуправну јединицу солидарног, али интересно плуралистичког друштва. У *Манифесту* композитор критикује „дехуманизоване авангарде“ са Запада, њихов конформизам, интегрисаност у поредак и неоколонијални евроцентрични „мисаони и психолошки модел“. За југословенску музичку културу Бручи тражи властито усмерење и враћање музичког дела хуманизму.

Бручи није *ex nihilo* створио свој идеолошки хоризонт, већ „између редова“ композиторових исказа циркулишу текстови на које се његова аутопоетичка и социолошко-музичка размишљања ослањају. Схватање према којем се револуционарно достигнуће социјалистичког друштва проверава у равни еманципације хуманости као естетског хтења и садржаја уметности укорењује Бручијеве написе у ирационалном марксизму Данка Грлића, Ивана Фохта и Павла Стефановића. Југословенска естетичка мисао и Бручијева рефлексија изнета у писаним освртима воде композиторову стваралачку праксу у предворје политичког.

Основна недоумица југословенског самоуправног друштва – у ком правцу кренути на унутрашњем и спољнополитичком плану, а у свету антагонистичке блоковске подељености између Истока и Запада? – била је и основна недоумица југословенске уметности. На позадини специфичне рационалности социјалистичког самоуправног плурализма мноштво различитих Бручијевих композиција слива се у непротивречан ауторски опус, јер је интересубјективно поље југословенског самоуправног друштва могло да производи стваралачке субјекте чија се (различита) дела одликују директним политичким ангажманом и модернистичким естетизмом као различитим видовима једне идеологије. Интерпелативни механизми и генеалогичка југословенског самоуправног социјализма препознати су у стваралачком развоју Рудолфа Бручија применом теорије институције као теорије материјалне егзистенције идеологије словеначког социолога Растка Мочника. У студији *Три теорије: институција, нација, држава* Мочник развија

Леви-Стросову тезу према којој егзистенција друштва чији делови имају дијаметрално супротне представе тоталитета захтева нулту институцију – обједињујућу диференцијалну линију која нема другу улогу осим да омогући постојање других институција. Реч је о празној форми коју различити идеолошки дискурси над-одређују у настојању да стекну хегемони друштвени положај. Од кључног је значаја то што надодређење нулте институције оставља друштвену структуру динамично дисфункционалном, због чега она захтева пермантнену институционализацију.

Утврђено је да се самоуправљање може сматрати празном формом односа која предвиђа исказивање плурализма интереса у југословенском друштву. Самоуправљање је замишљено као представа тоталитета која не антагонизује друштвене актере. У различитим областима друштвеног живота бивало је надодређено садржајно различитим идеологијама као што су „плурализам интереса“ у радно-економској, „несврстаност“ у спољнополитичкој, „социјалистички естетизам“ у културној сфери. Поменута друштвена везива конституисана су идеолошким премисама самоуправљања и на њих су се експлицитно или имплицитно реферисала. Речено је да, ако се прихвати да је самоуправљање функционисало као хегемони идеолошки комплекс чије делатне механизме Мочникова теорија институције задовољавајуће описује, транспозиција самоуправљања у сферу културне/естетске производње директно контекстуализује Бручијев свет уметности.

Естетичка и поетичка колебања, карактеристична за шесту и седму деценију 20. века, објашњење добијају у светлу режимске артикулације културе и уметности. Развој југословенске високе културе у контексту спољнополитичких „репрезентација за свет“ имплицира интерпретативну раван у којој се југословенска уметност обраћа конструктима Истока и Запада. Поменути оквир тумачења тешње повезује платформу за најважнији југословенски међународни пројекат и југословенску естетичку идеологију. Уметност настала „у близини“ партије, тиме и стваралачка пракса Рудолфа Бручија, идеолошку адресу добија у имагинарном троуглу Запад–Исток–Трећи свет.

Оцена је да се спољнополитичка оријентација југословенске државе ослањала на уверење да ће функција Покрета несврстаних у свету антагонистичке поделе на социјалистички Исток и капиталистички Запад бити структурно слична функцији самоуправљања у национално, конфесионално, генерацијски и културолошки плуралистичкој Југославији. Несврставање је требало да омогући комуникацију актера раздвојених супротстављеним визијама глобалног тоталитета. Несврстано политичко понашање се, међутим, у арени међународних односа и стварних конфигурација моћи svelo на декларативно (не)бивање ни на Истоку ни на Западу. Наличје спољнополитичке оријентације југословенског друштва пројектовало се у естетичку идеологију коју је, са друге стране, одликовало бивање и на Истоку и на Западу. Модификације социјалистичког реализма, с једне, односно радикалног и умереног модернизма, с друге стране, резултирале су креирањем социјалистичког естетизма модернистичког усмерења као суплементне

институције чија је референца спољнополитичка самоуправна несврстаност. *De facto* „и (на Истоку) и (на Западу)“ стање у југословенској култури копродуковано је декларативним „ни (на Истоку) ни (на Западу)“ спољнополитичким држањем, те маскирано као сопствени пут у уметности.

Кроз теорију идеологије, поткрепљену друштвеном историјом социјалистичке Југославије, постављају се основе за хипотезу о идеолошком хоризонту самоуправног плурализма као кључном ослоњу ауторске конзистентности Бручијевог опуса. Идеолошко-уметнички пројекат Бручијевог „несврстаног хуманизма“ конвергира са уобличењем државне несврстане политике на ирационално-офанзиван, рационално-дефанзиван и рационално-офанзиван начин. Уметничка концептуализација несврстаног хуманизма започиње стваралачким затишјем након Бручијевог студијског боравка у Бечу. Креативна криза с краја 50-их, оличена у смањеној продукцији, препозната је као опрезно промишљање новог друштвеног оквира у недостатку јасне рецепцијске равни. Из стваралачке кризе Бручи излази с циљем да се са друштвеним противречјима „ухвати у коштац“ тако што ће их удвојити у сопственој стваралачкој пракси и дијалектички разрешити у уметничком делу. Композиторова стваралачка плодност из седме и с почетка осме деценије узета је за сведочанство о снажним покретачким мотивима уобличеног светоназора.

Као уметник и члан Савеза комуниста, Бручи негује (само)критички став према друштвеним апоријама ослоњен на утопијску оптималну пројекцију и дистопијски апокалиптични сценарио.

Појмом несврстаног хуманизма обухватају се Бручијева вокално-инструментална дела заснована на поетском/прозном тексту, либрету или сценској нарави, али и инструментална музика чији је латентни идеолошки диспозитив предочен аналитичком читању унутрашњих релација музичке грађе. На иманентно музичком нивоу несврстани хуманизам опојмљује интеракцију морфолошких и семиолошких елемената музичког језика у пределу модернистичке принуде саображене претпоставкама хуманог бића. Елементи израза, разврстани у категорије „константи“ и „променљивих“, представљају стожере развојне физиономије Бручијевог музичког језика утемељене у дијалектичкој напетости друштвених процеса у самоуправном социјализму. „Константе“ стоје у знаку традиционалних упосебљења музичког израза који у Бручијевом опусу контрапунктирају стилско-техничким артикулацијама новог звука. Новозвуковне елементе музичке грађе, историјски развијене до оспоравања естетског тоталитета дела, Бручи укључује у *opus magnum et perfectum* уверен да сукоб атракционих и репулзивних сила у музичком делу симболички заступа друштвене противречности самоуправне Југославије и несврстаног света. На иманентно музичком плану Бручијева несврстаност је приписана уметничкој вољи да се техничке новине подреде хуманој егзистенцији каква не постоји ни на државно-социјалистичком Истоку, ни на либерално-капиталистичком Западу. Бручијев стваралачки субјект несврстава се на дихотомне половине „Исток-Запад“ и „традиционално-модерно“, већ



у хуманом уметничком делу дијалектички повезује различите референце на југословенску несврстану политику.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, Teodor (1968). *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit.
- Andreis, Josip (1989). *Povijest glazbe* (1), Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Андрић, Драгослав (1975). *Свет у капи росе*, Београд: Рад.
- Altiser, Luj (2009). *Ideologija i državni ideološki aparati*, Loznica: Karpos.
- Babović, Milosav (1969). „Nikolaj Ljeskov“, u: *Ledi Magbet Mcenskog okruga: Levoruki*, Beograd: Rad
- Bachelard, Gaston (1977). „Vatra i poštovanje – Prometejev kompleks“, u: *Odjek*, br. 9, Sarajevo: Udruženje za očuvanje kulturne tradicije „Odjek“, 22–23.
- Bak-Mors, Suzan (2005). *Svet snova i katastrofa*, Beograd: Beogradski Krug.
- Bart, Rolan (1979). *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
- Bart, Rolan (1984). „Smrt autora“, u: *Polja*, br. 309, Novi Sad: Progres, 450.
- Bergamo, Marija (1977). *Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Bergamo, Marija (1980). *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, Beograd: SANU.
- Blekburn, Sajmon (1999). *Oksfordski filozofski rečnik*, Novi Sad: Svetovi.
- Богетић, Драган (2010). „Југославија између Истока и Запада“, у: *Југославија у хладном рату*, Београд: Институт за новију историју Србије.
- Bošković, Dušan (2003). *Estetika u okruženju*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju „Filip Višnjić“.
- Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- Bibič, Adolf (1981). „Samoupravni pluralizam“, u: *SKJ i subjektivne snage socijalističkog samoupravljanja*, ur. Radule Knežević, Zagreb: Savez komunista Hrvatske, 252–265.
- Čalić, Mari-Žanin (2013). *Istorija Jugoslavije u 20. veku*, Beograd: Clio.
- Danusser Hermann (2007). *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Dedić, Nikola (2012). „Socijalni realizmi: ka postavangardnoj kritici društva“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 77–99.
- Dedić, Nikola (2012). „Socijalistički realizam: optimalne projekcije novog društva“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 221–241.

- Dedić, Nikola (2012). „Modusi antimodernističkog modernizma: nacionalističke prakse umetnosti druge polovine XX veka“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 555–572.
- Dedić, Nikola (2012). „Umetnost i politika“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 859–870.
- Деспих, Дејан (2002). *Хармонија са хармонском анализом*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Деспих, Дејан (1997). *Теорија музике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Denegri, Ješa (1993). *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950-1960)*, Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, Ješa (1994). *Fragmenti /šezdesete – devedesete/ umetnici iz Vojvodine*, Novi Sad: Prometej
- Denegri, Ješa (1995). *Šezdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, Ješa (1996). *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, Ješa (1997). *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, Ješa (1999). *Devedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, Ješa (2012). „Socijalistički estetizam“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, Beograd: Orion Art, str. 395-401.
- Ђурић, Милош (1996). *Историја хеленске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Focht, Ivan (1980). *Savremena estetika muzike*, Beograd: Nolit.
- Focht, Ivan (1959). *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo: Svjetlost.
- Focht, Ivan (1963). „Humanost umjetnosti“, u: *Humanizam i socijalizam*, knjiga 1, Zagreb: Naprijed.
- Focht, Ivan (1976). *Tajna umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Fuko, Mišel (2007). *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos.
- Фуко, Мишел (2012). „Шта је аутор?“, у: *Поља*, бр. 473, Нови Сад: Прогрес. 100–112.
- Гете, Јохан Волфганг (1985). *Фауст II део*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Горки, Максим (1947). *Сабрана дела*, књига V, Београд: Култура.

- Grlić, Danko (1965). *Umjetnost i filozofija*, Zagreb: Mladost.
- Гројс, Борис (2009). *Стил Стаљин*, Београд: Службени гласник.
- Grupa autora (2008). *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974–2004*, Novi Sad: Akademija umetnosti UNS.
- Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Холопов, Јуриј (1997). „Стваралаштво Прокофјева у совјетској музикологији“, у: *Музички талас*, бр. 3–6, 40–52.
- Horkhajmer, Maks (1976). *Tradicionalna i kritička teorija*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Horvat-Pintarić, Vera (1964). „Savremena jugoslovenska umetnost“, у: *Razlog*, br. 5, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 456–459.
- Kržavac, Savo i Marković, Dragan (1976). *Informbiro – Jugoslavija je rekla: ne*, Beograd: Sloboda.
- Ковачевић, Катарина (2010). „Југославија и мађарска криза“, у: *Југославија у хладном рату*, Београд: Институт за новију историју Србије.
- Крчмар, Весна (2004). *Балет: првих педесет година 1950 – 2003*, Нови Сад: Српско народно позориште.
- Крчмар, Весна (1998). *Педесет година Опере Српског народног позоришта*, Нови Сад: Српско народно позориште.
- Kuljić, Todor (2002). „Historiographical revisionism“, у: *The Balkans Rachomon – Historiography and Literature on Disolutions of SFRY*, Helsinki Files No. 11, Beograd: Helsinki Committee for Human Rights in Serbia, 7–47.
- Kuljić, Todor (2004). „Nova kultura sećanja“, у: *Politika*, Beograd, str. B7.
- Kuljuć, Todor (2011). *Sećanje na titoizam: između diktata i otpora*, Beograd: Čigoja štampa.
- Leovac, Slavko (1963). „Aktuelnost helenske tragedije“, у: *Odjek*, br. 2, Sarajevo: Udruženje za očuvanje kulturne tradicije „Odjek“, 422.
- Locke, Ralph (2009). *Musical Exoticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lukić, Sveta (1983). *U matici književnog života*, Niš: Gradina.
- Ljeskov, Nikolaj (1950). *Lady Macbeth mcenskog okruga*, Zagreb: Zora.

- Ljeskov, Nikolaj (1969). *Ledi Magbet mcenskog okruga – Levoruki*: Beograd: Rad.
- Marković, Predrag (2007). *Trajnost i promena*, Beograd: Službeni glasnik.
- Marković, Predrag (1996). *Beograd između Istoka i Zapada 1948–1965*, Beograd: Službeni list SPJ.
- Marković, Tatjana (2009). *Stil I: istorijske i analitičko-teorijske koordinate*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Милин, Мелита (1998). *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945-1965)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Mikić, Vesna (2009). *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd: Katedra za muzikologiju FMU.
- Mikić, Vesna (2012). „Socrealizam u muzici – produkcija i recepcija“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek II tom*, Beograd: Orion Art, 323–331.
- Mikić, Vesna (2012). „Prakse umerenog modernizma u posleratnoj srpskoj muzici: subverzija/akademijzacija“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, Beograd: Orion Art, 711–718.
- Милошевић, Арсеније (1986). *Гилгамеш-либрето* (рукопис), Нови Сад: Српско народно позориште.
- Mirić, Jovan (1981). „Pluralizam interesa i samoupravno-demokratska konstitucija zajednice“, u: *SKJ i subjektivne snage socijalističkog samoupravljanja*, ur. Radule Knežević, Zagreb: Savez komunista Hrvatske, 265–273.
- Моћник, Растко (1996). „Треба ли теорију идеологије схватити као теорију институција?“, *Београдски круг*, год. 3/4, бр. 1/2, Београд: Београдски круг, 527–543.
- Моћник, Растко (2003). *Три теорије*, Београд: Центар за савремену уметност.
- Огњеновић, Вида (2013). „Синдром исељеничког удара“, у: *Оставите поруку или бегунци*, Нови Сад: Српско народно позориште.
- Olson, Mancur (1965). *The Logic of Collective Action*, Cambridge, London, Harvard University Press.
- Pantić, Rade (2012). „Političko nesvesno identiteta Josipa Broza Tita“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek II tom*, Beograd: Orion Art, 241–253.
- Пап, Јожеф (1965). „Нешто“, u: *Polja*, бр. 84/85, Нови Сад: Progres, 10.

- Pašić, Najdan (1976). „Suština i smisao borbe jugoslovenskih komunista protiv staljinizma“, u: *Informbiro – Jugoslavija je rekla: ne*, Beograd: Sloboda, str. 327-344.
- Пејовић, Роксанда (2012). *Комплексно читање музике. критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгутин Гостушки*. Београд: Катедра за музикологију ФМУ.
- Petranović, Branko i Zečević, Momčilo (1988). *Jugoslavija 1918/1988*, Beograd: Rad.
- Petrović, Tamara (2009). *Orijentalistički diskurs kao sredstvo političke borbe u protestima 1996/1997 u Srbiji*, diplomski rad, Odeljenje za sociologiju, Filozofski fakultet u Beogradu.
- Попа, Васко (1975). *Кућа на сред друма*, Београд: Вук Караџић.
- Popović-Mladenović, Tijana (1987). *Differentia specifica – iz kompozitorske prakse 60-ih godina u Beogradu*, diplomski rad: Fakultet muzičke umetnosti.
- Препрек, Станислав (1991). *Гилгамеш*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Проле, Драган (2013). *Унутрашње иностранство*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Радужко, Светозар (2009). *Нови Сад град музике*, Нови Сад: Дидакта; Прометеј; Музичка школа „Исидор Бајић“.
- Rosen, Charles (1972). *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London: Faber and Faber.
- Stefanović, Pavle (1958). *Tragom tona*, Sarajevo: Svjetlost.
- Stefanović, Pavle (1986). *Um za tonom*, Beograd: Nolit.
- Стојановић Новичић, Драгана (1999). *Српска симфонијска музика између авангарде и постмодерне (1960-1975)* (необјављен докторски рад), рукопис, Београд: ФМУ.
- Suvin, Darko (2014). *Samo jednom se ljubi*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Šuvaković, Miško (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Novi Sad: Prometej.
- Šuvaković, Miško (2010). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.

- Šuvaković, Miško (2012). „Kulturna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek* II tom, Beograd: Orion Art, str. 353-375.
- Šuvaković, Miško (2012). „Fenomenologija i retorika socijalističkog modernizma“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, Beograd: Orion Art, 401–421.
- Šuvaković, Miško (2012). „Modernistički film i modaliteti otuđenja ka filmskom i slikarskom crnom talasu“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 871–884.
- Šuvaković, Miško (2012). „Vizuelna kultura realnog, samoupravnog i tržišnog socijalističkog društva“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 823–842.
- Todorova, Marija (2010). „Etnicitet, nacionalizam i komunističko nasleđe u Istočnoj Evropi“, u *Dizanje prošlosti u vazduh*, Beograd, XX vek. str. 91–119.
- Todorova, Marija (2010). „Zamka zaostalosti: modernost, temporalnost i proučavanje istočnoevropskog nacionalizma“ u: *Dizanje prošlosti u vazduh*, Beograd: XX vek, str. 11–57.
- Trifunović, Lazar (1990). *Studije, ogledi, kritike*, 3, Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Ујевић, Тин (2003). *Лелек себра; Колајна*, Београд: Источник.
- Ullmann, Stephen (1957). *Style in the French Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Velikonja, Mitja (2010). *Titostalgija*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Verdery, Katherine (1991). *National Ideology Under Socialism*, Berkeley, Los Angeles, Oxford University of California Press.
- Веселиновић, Мирјана (1983). *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд: Универзитет уметности.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007). *Пред музичким делом*, Београд: Завод за уџбенике.
- Vitgenštajn, Ludvig (1969). *Filozofska istraživanja*, Beograd: Nolit.
- Zundhauzen, Holm (2009). *Istorija Srbije od 19. do 21. veka*, Beograd: Clio.
- Yarnall, Judith (1994). *Transformations of Circe*, Chicago: University of Illinois Press.
- <http://www.novamisao.org/2011/08/stevan-kovac-tikmajer-panonski-vidik-koji-zvuci-tajnovito/>, 11. 01. 2013.

<http://www.historians.org/perspectives/issues/2003/0309/0309pre1.cfm>, 12. 08. 2013.

<http://www.republika.co.rs/532-535/>, 22. 12. 2014.

<http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=364.0>, 02. 04. 2015.

[http://becej.net/view\\_files.php?action=detalji\\_izlozbe&idslike=34](http://becej.net/view_files.php?action=detalji_izlozbe&idslike=34), 15. 05. 2015.

<http://www.istrapedia.hr/hrv/153/balun-balon/istra-a-z/>, 13. 06. 2015.

<http://www.ffzg.unizg.hr/filoz/povijest-odsjeaka/zdravko-kucinar-danko-grlic/>, 22. 12. 2015.

<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1206512>, 27. 03. 2016.

## **БИБЛИОГРАФИЈА О РУДОЛФУ БРУЧИЈУ**

Адамов, Марија (1986). „Грандиозна опера“, у: *Дневник*, 5. XI, Нови Сад: Дневник.

Адамов, Марија (1991). „У почетку беше ритам“, у: *Дневник*, 13. V, Нови Сад: Дневник.

Анагности, Павле (1984). „Глас усамљених“, у: *Јединство*, 14. IV, Приштина: Јединство.

Anagnosti, Pavle (1987). „U raljama (ne)izvesnosti“, u: *Odjek*, 1. XII, Sarajevo: Odjek.

Анагности, Павле (1988). „Без Гилгамеша у Љубљани“, у: *Борба*, 17. VI, Београд: Борба.

Andrić, Ljubisav (1991). „Između zvuka i logosa“ u: *Novosadski razgovori*, Novi Sad: Srpska čitaonica u Irigu.

Антић, Мирослав (1966). „Да се победи ћутање“, *Дневник*, год. 14, 27. фебруар, Нови Сад: Дневник.

Bingulac, Petar (1988). *Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Богдан Попа, Валерија (1987). „Гостовање ансамбла СНП-а у Ираку“, у: *Позориште*, новембар-децембар 1987, Нови Сад: СНП.

Богдановић, Драгиша (1962). „Испред и иза завесе“, у: *Трибина*, 1. V, Нови Сад: Дневник.

Бручи, Рудолф (1962). „Висока школа младих музичара“, у: *Дневник*, 10. VIII, Нови Сад: Дневник.

Brući, Rudolf (1977). „Uloga muzičkog stvaraoca u savremenom razvoju samoupravnog socijalističkog društva“, *Zvuk* br. 4, str. 30-35.



- Bruči, Rudolf (1977). „Manifest 'Treće avangarde““, у: *Oko*, god. 5, 15–29. prosinca 1977, Zagreb: „Oko“.
- Бручи, Рудолф (1985). „Моја је обрада“, у: *Политика експрес*, 27. IX, Београд: Политика.
- Bruči, Rudolf (1988). „Muzika je univerzalna“, *Intervju*, god. 8, 10. juni 1988, str. 24–25, Beograd: Politika.
- Bruči, Rudolf (1990). „Iza kompozitora ne stoji – nitko“, *Novi list*, god. 44, 13. svibanj 1990, Rijeka: Novi list.
- Bruči, Rudolf (1977). *Postavke radne grupe kompozitora redakcije programa J M T*, rukopis
- Bruči, Rudolf. *O potrebi humanizirajuće tendencije u muzici*, rukopis.
- Вавић, Ј. (1985). „Ка слави најстарији театар“, у: *Дневник*, 18. VIII, Нови Сад: Дневник.
- Вебер, Зденка (1974). „Озбиљна гласба се – не да“, у: *Око*, Загреб: Младост.
- Вукдраговић, Михајло (1960). „Успех који храбри и обавезује“, у: *Борба*, 12. VII, Београд: Борба.
- Ђаковић, Богдан (1992). „Висок уметнички домет“, у: *Дневник*, 4. IV, Нови Сад: Дневник.
- Ђаковић, Богдан. (1992). *Опера Гилгамеш као уметничка синтеза стваралачког пута Рудолфа Бручија*, необјављен дипломски рад, Библиотека ФМУ у Београду, сигн. ДИПЛ-4/1.
- Ђаковић, Богдан. (1995). „'Гилгамеш' Рудолфа Бручија“, у: *Српска музичка сцена*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 447–456.
- Ђаковић, Богдан (2004). „Рудолф Бручи“, у: *Музикологија* бр. 4, Београд, Музиколошки институт САНУ, 273–277.
- Гајић, Ј. (1973). „Награде ослобођења Војводине“, у: *Дневник*, 21. X, Нови Сад: Дневник.
- Гвоздановић, Еуген (1971). „У знаку новог дела Рудолфа Бручија“, 21. III, Нови Сад: Дневник.
- Гвоздановић, Еуген (1971). „Искрено и сликовито“, у: *Дневник*, 25. IX, Нови Сад: Дневник.

- Гвоздановић, Еуген (1973). „На високом нивоу“, у: *Дневник*, 25. II, Нови Сад: Дневник.
- Gvozdanović, Eugen (1986). „Osvrt na premijeru opere Gilgameš Rudolfa Bručija“ – tekst emisije *Sa operске scene* Radio Novog Sada.
- Грба, Недељко (1960). „Концерт Новосадске филхармоније“, у: *Дневник*, 21. I, Нови Сад: Дневник.
- Грба, Недељко (1962). „Дело новосадског композитора“, у: *Дневник*, 7. III, Нови Сад: Дневник.
- Грба, Недељко (1966). „Две балетске премијере“, у: *Дневник*, 16. VI, Нови Сад: Дневник.
- Група аутора (1984). *Leksikon jugoslavenske muzike*, Ljubljana: Jugoslovenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Група аутора (1968). *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije*, ur. Milena Milosavljević Pešić, Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije.
- Група аутора (1971/74/77). *Muzička enciklopedija* 1. 2. 3., Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Група аутора (2007). *Историја српске музике: српска музика и европско културно наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике.
- Данон, Оскар (1984). „Жири најшира јавност“, у: *Борба*, 3. IV, Београд: Борба.
- Драгутиновић, Бранко (1950). „Из концертне дворане“, у: *Књижевне новине*, 21. II, Београд: Савез књижевника Југославије.
- Драгутиновић, Бранко (1953). „Симфонијска свита Рудолфа Бручија“, у: *Политика*, 23. II, Београд: Политика.
- Jevtić, Miloš (1979). *Muzika između nas*, Beograd: RTV, str. 235–249.
- Кисић, С. (1966). „Међу 200 учесника на конкурсру Рудолф Бручи најбољи“, у: *Политика*, 17. I, Београд: Политика.
- Крчмар, Весна (1986/87). „У Новом Саду се ствара нова опера“, у: *Позориште*, дец. '86/јан. '87, Нови Сад: СНП.
- Kos, Koraljka (1966). „Originalno i uvjerljivo“, u: *Telegram*, 14. X, Zagreb: Vjesnik.
- Максимовић, Нада (1971). „Ја желим, желим...“, у: *Дневник*, 21. III, Нови Сад: Дневник.

- Матијевић, Н. (1985). „Празник културе“, у: *Политика*, 6. VII, Београд: Политика.
- Меда, В. (1971). „Химна Војводини“, у: *Вечерње новости*, 19. II, Београд: Борба.
- Михалек, Душан (1987). „Симфоније Рудолфа Бручија“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 2, Нови Сад: Матица српска, стр. 121–169.
- Михалек, Душан (1989). *Симфонијско стваралаштво у Војводини до 1974. године*, магистарски рад (рукопис), Београд, ФМУ.
- Мијачевић, Мирјана (1985). „Хуманост као инспирација“, у: *Дневник*, 7. VII, Нови Сад: Дневник.
- Мирковић, П. (1987). „Прворазредан догађај“, у: *Политика експрес*, 2. XI, Београд: Политика.
- Миросављевић, Вера (1966). „Човек је видик без краја...“, у: *Дневник*, 17. VI, Нови Сад: Дневник.
- Миросављевић, Вера (1969). „Срдачност је ваша одлика“, у: *Дневник*, 19. VIII, Нови Сад: Дневник.
- Мићуновић, Владо (1987). „Гилгамеш за цео свет“, у: *Политика*, 13. X, Београд: Политика.
- Мићуновић, Владо (1987). „Киша омела спектакл“, у: *Политика*, 25. X, Београд: Политика.
- Мићуновић, Владо (1987). „Гилгамеш отвара врата сарадњи“, у: *Политика*, 15. XI, Београд: Политика.
- Мишковић, Предраг (1987). „Овације за Гилгамеша“, у: *Политика експрес*, 28. X, Београд: Политика.
- Мићуновић, Владо (1988). „Muzika је univerzalna“, у: *Intervju*, 10. VI, Beograd: Politika.
- Николић, Даринка (1979). „Уметност мора бити хумана“, у: *Дневник*, 27. XII, Нови Сад: Дневник.
- O' Laughlin, Niall (2001). “Rudolf Brucci” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John. London: Macmillan Publishers, 350–351.
- Озгијан, Петар (1974). „Два оркестра на два концерта“, у: *Политика*, 14. V, Београд: Политика.

- Ozgijan, Petar. *Treća simfonija Rudolfa Bručija*, tekst iz emisije Trećeg programa Radio Beograda, emitovano 07. 02. 1975. godine.
- Paripović, Jovo (1986). „Тajna besmrtnosti“, u: *Studio*, 21. XI, Zagreb: Vjesnik.
- Перван, Дивна (1973). „У знаку домаћег дела“, у: *Ослобођење*, 26. XI, Сарајево: Социјалистички савез радног народа Босне и Херцеговине.
- Перван, Дивна (1986). „Датум за историју“, у: *Ослобођење*, 5. XI, Сарајево: Социјалистички савез радног народа Босне и Херцеговине.
- Перван, Дивна (1986). „Гилгамеш писан нотама“, у: *Ослобођење*, 5. XI, Сарајево: Социјалистички савез радног народа Босне и Херцеговине.
- Плавша, Душан (1957). „Симфонијски деби Богдана Бабића“, у: *НИИ*, бр. 321, Београд: Борба.
- Плавша, Душан (1965). „Хор и оркестар дома ЈНА пред прашком публиком“, у: *Политика*, 31. I, Београд: Политика.
- Plavša, Dušan (1973). „Novo delo Rudolfa Bručija: Metamorfoze В-а-с-н“, *Zvuk* br. 3, str. 271–282.
- Плавша, Душан (1986). „Надмашена очекивања“, у: *Политика*, 9. XI, Београд: Политика.
- Peričić, Vlastimir (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd: Prosveta.
- Попов, Душан (1971). „Пронађен пут до срца“, у: *Дневник*, 25. IX, Нови Сад: Дневник.
- Попов, Нина (1986). „Гилгамеш први пут на сцени“, у: *Дневник*, 27. VIII, Нови Сад: Дневник.
- Попов, Нина (1986). „Музика пуна живота“, у: *Дневник*, 10. XII, Нови Сад: Дневник.
- Попов, Нина (1987). „Успех у Пољској“, у: *Дневник*, 31. X, Нови Сад: Дневник.
- Попов, Нина (1988). „За праве вредности“, у: *Дневник*, 23. V, Нови Сад: Дневник.
- Popović, Radovan (1981). *Vojvođanski razgovori*, Subotica: Minerva.
- Popović, Radovan (1981). *Vojvođanski razgovori*, Subotica: Minerva.
- Поповић, Р. (1970). „Турнеја успела, пријем изванредан, а критика неповољна“, у: *Политика*, 5. VI, Београд: Политика.

- Радивојевић, Х. (1970). „Рат – у балетским ципелицама“, у: *Политика експрес*, 12. III, Београд: Политика.
- Радишић, Ђорђе (1968). „Велики успех на првим концертима“, у: *Политика*, 2. X, Београд: Политика.
- Радовић, Бранка (1987). „Представа као проба“, у: *Борба*, 20. X, Београд: Борба.
- Радовић, Бранка (2005). *Два истока у опери Гилгамеш Рудолфа Бручија*, Музикологија бр. 5, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Радујко, Јадранка (1987). „Савремено музичко дело историјског значаја“, у: *Позориште*, фебруар-март '87, Нови Сад: СНП
- Reich, Truda. (1972). *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb: Školska knjiga, str. 40–42.
- Rožić, Vesna (2000). *Adaptacija novoglazbenih tehnika na tradicijski slog: skladatelj Rudolf Bruči*, diplomski rad, Muzička Akademija Sveučilišta u Zagrebu, Odsek za muzikologiju.
- Rožić, Vesna (2005). „Adaptacija novoglazbenih tehnika na tradicijski slog. Rudolf Bruči, skladatelj u procepu estetika i ideologija (I dio)“, *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 36/1, 15–62.
- Rožić, Vesna (2005). „Adaptacija novoglazbenih tehnika na tradicijski slog. Rudolf Bruči, skladatelj u procepu estetika i ideologija (II dio)“, *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 36/2, 197–234.
- Савић, Свенка (1970). „Пет балета за пет година“, у: *Дневник*, 17. VI, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1985). „Ове године седам премијера“, у: *Дневник*, 12. IX, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1987). „Гостовање Гилгамеша“, у: *Дневник*, 16. X, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1987). „Музика блиска човеку“, у: *Дневник*, 25. X, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1987). „Уметнички подстицај патриотизму“, у: *Дневник*, 1. XI, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1987). „Киша и фронт против Гилгамеша“, у: *Глас омладине*, 6. XI, Нови Сад: Покрајинска конференција ССОВ.

- Савковић, Нада (1987). „1000-годишња савременост“, у: *Дневник*, 12. XI, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1988). „У име љубави“, у: *Дневник*, 11. I, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1989). „Ствараоци свих генерација“, у: *Дневник*, 28. IV, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1989). „Младост, рад и квалитет“, у: *Дневник*, 5. XII, Нови Сад: Дневник.
- Савковић, Нада (1992). „Отворени хоризонти“, у: *Дневник*, 30. III, Нови Сад: Дневник.
- Саратлић, Р. (1978). „Нова домаћа музичка дела“, у: *Политика*, 13. VI, Београд: Политика.
- Серенчеш, Жужана (1987). „Гилгамешов излет у постојбину“, у: *Борба*, 31. X, Београд: Борба.
- Совтић, Немања (2013). „Егзотичност опере *Гилгамеш* Рудолфа Бручија у парадигми 'музика у целокупном контексту' Ралфа Лока“, у: *Музикологија*, бр. 15, Београд: Музиколошки институт САНУ, 105–125.
- Стајић, Мирослав (1998). „Медиокритети су нам дошли главе“, у: *Глас јавности*, 18. VI, Београд: Глас.
- Станојевић, Слободан (1987). „Помажемо неукус“, у: *Борба*, 18. III, Београд: Борба.
- Станојевић, Слободан (1987). „Гилгамеш иде у свет“, у: *Борба*, 13. X, Београд: Борба.
- Стефановић, М. (1966). „Охрабрење у радости“, у: *Борба*, 16. II, Београд: Борба.
- Сујић-Виторовић, Мира (1982). „Најбољи 'Прометеј'“, у: *Политика*, 5. V, Београд: Политика.
- Тишма, Александар (1986). „Слике на свили“, у: *Дневник*, 18. VIII, Нови Сад: Дневник.
- Turkalj, Nenad (1987). „Dobra ulaganja u dobre umjetnike“, у: *Oko*, 9. IV, Zagreb: Mladost.
- Turkalj, Nenad (1987). „Trijumf Gilgameša“, у: *Večernji list*, 28. X, Zagreb. Vjesnik.
- Turkalj, Nenad (1987). „Pobjedonosni pohod Gilgameša“, у: *Oko*, 25. XI, Zagreb: Mladost.
- Turlakov, Slobodan (1978). „Novi balet Rudolfa Bručija“, у: *Oko*, 26. I, Zagreb: Mladost.
- Turlakov, Slobodan (1986). „Opet, to gledalište“, у: *Studio*, XI, Zagreb: Vjesnik.

- Frelih, Emil (1979). „Dobra žetev operne in baletne ustvarijalnosti v Jugoslaviji“, u: *Primorski dnevnik*, 17. VI, Trst: Družba za založniške pobude.
- Шале, Винко (1986). „Васкрс Гилгамеша“, у: *НИИ*, 9. XI, Београд: НИИ.
- Šaula, Đorđe (1986). „Narudžba pun pogodak“, u: *Vjesnik*, 6. XI, Zagreb: Vjesnik.
- Шојлевска, Сања (1992). „Осврт на концерт Camerate Academice“, у: *Позориште*, 2. IV, Нови Сад: СНП.
- Шулхоф, Јожеф (1966). „Смелост и умешност“, у: *Дневник*, 17. VI, Нови Сад: Дневник.
- ... (1952). „III концерт Новосадске филхармоније“, у: *Дневник*, 18. I, Нови Сад: Дневник.
- ... (1961). „Октобарске награде Новог Сада“, у: *Дневник*, 22. V, Нови Сад: Дневник.
- ... (1961). „Кантата и концерт“, у: *Дневник*, 27. XI, Нови Сад: Дневник.
- ... (1961). „Подељене Октобарске награде Новог Сада“, у: *Дневник*, 18. X, Нови Сад: Дневник.
- ... (1965). „Сіеhaw у і udany“, у: *Trybuna Ludu*, 30. V, Варшава: Централни комитет КПП.
- ... (1965). „Walka і ріekno Jugoslawii na scenie“, у: *Trybuna Ludu*, 30. V, Варшава: Централни комитет КПП.
- ... (1969). „Кантата Војводина“, у: *Дневник*, 20. X, Нови Сад: Дневник.
- ... (1970). „Један тренутак са...“, у: *Борба*, 7. V, Београд: Борба.
- ... (1975). „ТВ филм о Рудолфу Бручију“, у: *Дневник*, 15. XII, Нови Сад: Дневник.
- ... (1983). „Приступна музика“, у: *Дневник*, 21. V, Нови Сад: Дневник.
- ... (1984). „Успех наших дела“, у: *Политика експрес*, 26. V, Београд: Политика.
- ... (1985). „Осамнаест праизведби“, у: *Глас Славоније*, 11. IV, Осиек: Народни фронт Славоније.
- ... (1985). „Додељене Седмојулске награде“, у: *Дневник*, 3. VII, Нови Сад: Дневник.
- ... (1985). „Подстицај стваралаштву“, у: *Мисао*, 5. X, Нови Сад: Мисао.
- ... (1986). „Музички догађај деценије“, у: *Политика*, 4. XI, Београд: Политика.
- ... (1987). „Naš Gilgameš u Babilonu“, u: *Večernji list*, 8. IX, Zagreb: Vjesnik.

- ... (1987). „Gilgameš pozvan u Irak“, u: *Vjesnik*, 8. IX, Zagreb: Vjesnik.
- ... (1987). „Pljesak novosadskom Gilgamešu“, u: *Vjesnik* 8. IX, Zagreb: Vjesnik.
- ... (1987). „Гилгамеш продужава боравак у Ираку“, у: *Дневник*, 24. X, Нови Сад: Дневник.
- ... (1987). „Odgођен Gilgameš“, u: *Večernje novosti*, 26. X, Sarajevo: Jugoslavenski list.
- ... (1987). „Певаће у дворани“, у: *Политика експрес*, 26. X, Београд: Политика.
- ... (1987). „Висока оцена Гилгамеша“, у: *Народне новине*, 12. XI, Ниш: Народне новине.
- ... (1987). „Гилгамеш у Кијеву“, у: *Политика експрес*, 5. XII, Београд: Политика.
- ... (1987). „Свечани концерт у Центру Сава“, у: *Борба*, 22. XII, Београд: Борба.
- ... (1988). „Гилгамеш спреман за свет“, у: *Политика*, 18. VII, Београд: Политика.
- ... (2002). „Давао више, много више него што је добијао“, у: *Грађански лист*, 13. XI, Нови Сад: Грађански д.о.о.



## ПРИЛОГ 1. ХРОНОЛОШКИ ПОПИС СТВАРАЛАШТВА

1938.

*Прва љубав*, оперета

1939.

*Свита*, за клавир<sup>379</sup>

*Бубањ среће*, оперета

1947.

*Rondo giocoso*, за оркестар<sup>380</sup>

1948.

*Партији за рођендан*, соло песма, на текст Б. Каракаша, за глас и клавир<sup>381</sup>

1949.

*I sinfonietta*, за оркестар<sup>382</sup>

1950.

*Концерт за тромбон и оркестар*<sup>383</sup>

1951.

*Прва симфонија*, за оркестар<sup>384</sup>

1952.

*Концерт за виолину и оркестар*<sup>385</sup>

*Вечерња песма*, соло песме, на текст Д. Максимовић, за сопран и клавир<sup>386</sup>

1953.

*Кларинетски квинтет*<sup>387</sup>

1954.

*Маскал*, симфонијска свита, за оркестар<sup>388</sup>

---

<sup>379</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске.

<sup>380</sup> Прекуцана партитура: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>381</sup> У рукопису: приватни фонд.

<sup>382</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>383</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске. Фотокопија аутографа у библиотеци Академије уметности УНС. Интерни радијски снимак РТ Војводине.

<sup>384</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>385</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске.

<sup>386</sup> Фотокопија аутографа: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>387</sup> Као година настанка, у постојећим пописима, наведена је 1956. Међутим, будући да је уврштено у Каталог Удружења композитора Србије из 1953, ово дело није могло настати касније.

<sup>388</sup> У рукопису: Нототека Српског народног позоришта. Грамафонска плоча: (1) Philips SAL 3668/802 853 LY; (2) ППП-РТБ – СТВ 213173.

**1955/56.**

*Први гудачки квартет „In memoriam Јосипу Славенском“*<sup>389</sup>

**1958.**

*Мала југословенска свита*, за оркестар хармоника<sup>390</sup>

*Preludio, aria e finale*, за гудачки оркестар

*Други концерт за тромбон и оркестар*<sup>391</sup>

**1960.**

*Србија*, кантата, на текст О. Давича, за бас, женски хор, девет дувачких инструмената, клавир, харфу и ударалјке<sup>392</sup>

**1961.**

*Човек је видик без краја*, кантата, на текст В. Хоровица и Б. Миларића, за алт, два рецитатора, мешовити хор и оркестар<sup>393</sup>

*Само пева тајни пламен*, поема, на текст Д. Матића, на бас и камерни састав

*Концерт за оркестар*

*Песме борбе и изградње*, за дечији хор и оркестар хармоника<sup>394</sup>

**1962.**

*Трагом свитања*, кантата, на текст Б. Каракаша, за солисту, хор и оркестар

*Отужни марш*, сценска музика, текст М. Антић

*Musica proibita*, за оргуље

**1963.**

*Очи Сутјеске*, кантата, на текст В. Попе, за рецитатора, мешовити хор и оркестар<sup>395</sup>

**1964.**

*Scherzo*, за хармонику<sup>396</sup>

---

<sup>389</sup> Прекуцана партитура: приватни фонд Немање Совтића.

<sup>390</sup> Прекуцана партитура: приватни фонд Немање Совтића

<sup>391</sup> У рукопису: фотокопија аутографа клавирског извода у библиотекама Факултета музичке уметности у Београду и Академије уметности у Новом Саду. Интерни радијски снимак РТ Београд.

<sup>392</sup> У рукопису: Нототека Радио Београда. Прекуцана партитура: приватни фонд Тамаре Петијевић. Интерни радијски снимак РТ Београд.

<sup>393</sup> У рукопису: фотокопија аутографа у библиотеци Академије уметности у Новом Саду. Грамафонска плоча: ПГП-РТ Београд.

<sup>394</sup> Партитура – Нови Сад: Културно-пропагандни центар, 1961.

<sup>395</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске. Фотокопија аутографа у библиотеци Академије уметности у Новом Саду. Интерни радијски снимак РТ Загреб.

<sup>396</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске. Прекуцана партитура: приватни фонд Немање Совтића.

**1965.**

*Sinfonia lesta*, за оркестар<sup>397</sup>

*II sinfonietta*, за гудачки оркестар

*Камена поема за град*, кантата, на текст И. Лалића, са сопран и камерни састав<sup>398</sup>

*Демон злата*, балет, по либрету И. Отрина<sup>399</sup>

**1967.**

*Минијатуре*, за оркестар

*Други гудачки квинтет*

*Етуде за хармонику*<sup>400</sup>

*Salut au monde – нека буде срећа*, ораторијум за рецитатора, солисте, хор и оркестар

*Кирка*, балет, по либрету Д. Парлића

*Микросоната*, за клавир

**1968.**

*Сунчани мостови*, кантата, на текст В. Витмана (Whittman), за солисте, хор и оркестар

**1970.**

*Concertino per orchestra*<sup>401</sup>

*Концерт за кларинет и гудачки оркестар*<sup>402</sup>

*Ноћ на прузи*, балет, по либрету Б. Тонина и М. Хаџића<sup>403</sup>

*Војводина*, кантата, на текст М. Антића, за рецитаторе, солисте, хор и оркестар<sup>404</sup>

**1971.**

*Трећа симфонија*, за оркестар<sup>405</sup>

*Имагинације*, за камерни састав<sup>406</sup>

**1972.**

*Valami*, циклус песама из збирке Ј. Папа, за бас и клавир<sup>407</sup>

*Metamorphoses B-A-C-H*, за гудачки оркестар<sup>408</sup>

---

<sup>397</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске. Партитура – Београд: Удружење композитора Србије, 1965. Грамафонска плоча: (1) Philips, 1966, SAL 3668/802 853 LY; (2) ПГП-РТБ – СТВ 213173.

<sup>398</sup> Интерни радијски снимак РТ Београд.

<sup>399</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске. Клавирски извод: Нототека Српског народног позоришта.

<sup>400</sup> Партитура – Нови Сад: Удружење композитора Војводине, 1970. Интерни радијски снимак РТ Војводине

<sup>401</sup> Партитура – Београд: Удружење композитора Србије, 1970. Интерни радијски снимак РТВ Загреб,

<sup>402</sup> Партитура – Београд: Удружење композитора Србије, 1970. Грамафонска плоча: „Југотон“ LPS-61062.

<sup>403</sup> Оркестарски материјал: Нототека Српског народног позоришта.

<sup>404</sup> У рукопису: Нототека Српског народног позоришта. Грамафонска плоча: Продукција грамафонских плоча РТ Београд и Уметничка продукција РТВ Нови Сад LP 2558.

<sup>405</sup> Партитура – Нови Сад: Удружење композитора Војводине. Грамафонска плоча: (1) „Југотон“ ULS-55.

<sup>406</sup> Литографисана партитура: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>407</sup> Партитура – Нови Сад: Удружење композитора Војводине, 1972. Интерни радијски снимак РТ Војводине.

**1973.**

*Концерт за фагот и оркестар*<sup>409</sup>

*Интрада*, за оркестар

*Le pouvoir des scorpions*, музика за кореографију према симфонијској свити *Маскал*

**1974.**

*Птице*, за камерни састав и магнетофонску траку<sup>410</sup>

*Међимурска*, за виолину и клавир<sup>411</sup>

*Соната*, за клавир

**1975.**

*Имагинације II*, за оркестар хармоника<sup>412</sup>

**1976.**

*Variazioni sull'un tema ungherese*, за виолину и оркестар<sup>413</sup>

**1977.**

*Дувачки квинтет*<sup>414</sup>

*Катарина Измаилова*, балет, по либрету Д. Парлића<sup>415</sup>

*Имагинације III*, за дувачки квинтет и гудачки оркестар

**1978.**

*Звездани брод*, поема за бас, хор и симфонијски оркестар

**1979.**

*Сви смо ми једна партија*, ораторијум, на текстове Ј. Веселинова, З. Шарић и Ј. Каштелана, за солисте, хор и оркестар<sup>416</sup>

**1982.**

*Оковани Прометеј или о неуништивости људске наде*, опера, по либрету Д. Миладиновића<sup>417</sup>

**1984.**

*Међимурска*, обрада за кларинет и клавир<sup>418</sup>

---

<sup>408</sup> Партитура – Нови Сад: Удружење композитора Војводине, 1973. Интерни радијски снимак РТ Војводине.

<sup>409</sup> Партитура – Нови Сад: Академија наука и уметности Војводине, 1974.

<sup>410</sup> Фотокопија рукописа: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>411</sup> Фотокопија рукописа: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>412</sup> Фотокопија рукописа: приватни фонд Горана Пенића.

<sup>413</sup> Фотокопија рукописа: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>414</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске.

<sup>415</sup> У рукопису: приватни фонд Рудолфа Бручија. Фотокопија рукописа: приватни фонд Тамаре Петијевић.

<sup>416</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске.

<sup>417</sup> У рукопису: приватни фонд.

<sup>418</sup> Фотокопија аутографа: Библиотека Академије уметности УНС.

1985.

*Видик иза склопљених очију*, циклус песама из кинеске лирике, за сопран и клавир<sup>419</sup>  
*Preludio*, за тамбурашки оркестар

1986.

*Гилгамеш*, опера, по либрету А. Милошевића<sup>420</sup>  
*Alla zingara*, за виолину соло<sup>421</sup>  
*Шест прелудијума за оргуље*<sup>422</sup>

1987.

*Мементо за Тита*, кантата, на текст П. Зупца

1988.

*Трећи гудачки квартет „Знамења“*, према другом кругу песама из збирке *Споредно небо* В. Попе<sup>423</sup>

1990.

*Четврти гудачки квартет „Електрокардиограми“*<sup>424</sup>  
*Пети гудачки квартет*<sup>425</sup>  
*L'anima*, трио за клавир, флауту и кларинет<sup>426</sup>

1991.

*Чаробна фрула*, за флауту и клавир<sup>427</sup>  
*Велики господин Дунав*, на текст В. Попе, за мецосопран и камерни састав<sup>428</sup>

1996/97.

*Giocchi metamorphosi con due intermezzi*, за оркестар<sup>429</sup>

1998.

*Concerto abbreviato*, за виолину и оркестар<sup>430</sup>

---

<sup>419</sup> Партитура – Нови Сад: Удружење композитора Војводине, 1986. Интерни радијски снимак РТ Војводине.

<sup>420</sup> Партитура – Нови Сад: Академија наука и уметности Војводине и Удружење композитора Војводине (клавирски извод и вокална партитура Мирослава Штаткића); Нови Сад: САНУ (нотограф Татјана Младеновић)

<sup>421</sup> Партитура – Нови Сад: Удружење композитора Војводине, 1986. Интерни радијски снимак РТ Војводине.

<sup>422</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>423</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>424</sup> Фотокопија аутографа: Рукописно одељење Матице српске.

<sup>425</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>426</sup> Фотокопија аутографа: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>427</sup> У рукопису: рукописно одељење Матице српске.

<sup>428</sup> У рукопису: Нототека РТ Београд.

<sup>429</sup> Фотокопија аутографа: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>430</sup> Прекуцана партитура: приватни фонд Рудолфа Бручија.

*Istrijanski capriccio*, за клавир или оргуље<sup>431</sup>  
*Мало музичко позориште*, за виолу соло<sup>432</sup>

**2000.**

*Међимурје*, за тамбурашки оркестар, сопран и алт<sup>433</sup>

**2001.**

*Божјиће радости*, за глас, мешовити хор и гудачки оркестар<sup>434</sup>  
*Ловарске литаније*, за глас и клавир<sup>435</sup>

**2002.**

*Elegia istriana*, за виолу соло<sup>436</sup>

**Без године:**

*Sinfonietta*, за оркестар хармоника

*Фолклорна увертира*, за велики народни оркестар

*Cantabile, scherzino e toccatina*, за флауту, виолончело и харфу<sup>437</sup>

*Моносоната*, за кларинет

*Импровизације*, за клавир<sup>438</sup>

*Токама*, за виолу

*Гусларска*, за виолину соло<sup>439</sup>

*Токама и фуга*, за гудачки квартет или гудачки оркестар

*Passion*, музика за кореографију према *Sinfoniji lesti*

*Рођење Аполона*, музика за кореографију према *Концерту за кларинет*

*Кристофор Колумбо*, сценска музика, текст М. Крлежа

*Носорог*, сценска музика, текст Е. Јонеско (Ionesco)

*Две сонатине*, за клавир<sup>440</sup>

*Песма младих бригадира*, хор

*Звездани брод*, хор

*Војводина*, хор

*Митровчанка*, хор

*Песма граничара*, хор

---

<sup>431</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>432</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>433</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>434</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>435</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>436</sup> У рукопису: фонд „Рудолф Бручи“ Хрватског гласбеног завода.

<sup>437</sup> У рукопису: Рукописно одељење Матице српске.

<sup>438</sup> Грамафонска плоча: Various Artists – Музички мозаик 3 / Србослава Вуксан Лопушански.

<sup>439</sup> Фотокопија аутографа: Библиотека Академије уметности УНС.

<sup>440</sup> Фотокопија аутографа: Библиотека Академије уметности УНС.

*Разбрајалице*, за дечји или женски хор  
*Крај Сутјеске*, вокални дует и хармоника

– масовне песме (1947–1958); хорови; соло песме (*Вре так си ми тужна*, *Ноћас*)

## ПРИЛОГ 2. ОДАБРАНИ НАПИСИ И ИНТЕРВЈУИ

### П.2.1 ДНЕВНА ШТАМПА

**Да се победи ћутање:** разговор са Мирославом Антићем (Дневник, 27. фебруар 1966.)

У трагању за Рудолфом Бручијем требало ми је да пређем више него што се метрима могу измерити две улице, и још две попречне, које нас деле стамбено и службено. Записао је и то бележим дословно:

*– Мој пут, тај пут који сам изабрао, води у непознато и крије у себи многе опасности. Међутим, хоризонти нису ничим ограничени. Треба проналазити, али треба и нешто рећи. Јер савремена стваралачка мисао је уметнички вредна само ако у себи носи хуману, разумљиву поруку.*

Бручи је, ево присутан. Требало му је много година да од виолине и свог шеснаестогодишњег сна доспе до директора опере или управника једне школе. Тај пут превалио је узгредно. Од мантинеле. Оно што зовемо звезда водиља, била је музика, био је предан и дугорочан рад на композиторском послу. Ја га сад тражим. По овом граду, његовом и нашем, који га често није чуо и често је веровао да има посла са једним од не баш тако значајних људи. Уверавам вас: Бручи је композитор кога нема смисла да откривам. Његова дела, овог тренутка док читате мој текст, изводе се у Аргентини или Паризу, у Москви или Варшави. Бручи је, према томе значајан. Бележећи разговор с њим, учинило ми се да је потребно да га браним. Онда сам мислио: зашто и од кога?

*– Ја никада не могу бити богатији него што сам сада, – рекао ми је син загребачког радника Мирка Бручија и Данице, рођене Посарић. – Ја сам слободан и то је моје богатство. Музика извире из ћутања. Имао сам пред собом нотну хартију. Имао сам ћутање. Претворио сам га у преко тридесет дела, оркестарских, вокално-инструменталних, камерних, вокалних, музичко-сценских, дела сценске музике и масовних песама. Да не бројимо. Ја сам људски горд, јер сам открио начин да се из ћутања изиђе корисно, пријатно, али и неопходно човеку.*

Зашто да вам га препричавам? Овде фабула није потребна. Бручи је од себе самог преписао:

*– Права уметност мора бити лишена граница, али мора имати на свом челу и печат света из ког смо никли и кренули.*

Можда га зато волимо. Или га волимо зато што има кључ, не виолински ни онај из доње лествице, по имену „Ф“, по презимену „бас“. Он има кључ да открије формулу:

*– Музика је начин мишљења и ја вас уверам – она је према томе мање од било које друге уметности само реализација неког богомданог талента.*



Има људи с којима сам говорио и морао да им вадим из уста речи као памук. Намотавам га тако сатима да бих начинио клупче које после морам да вам презентирам у облику неког духовитог и за ваше очи солидног ткања. Бручи ми помаже. Он ми диктира:

*– У музици, са њеним двоструким захтевом (рационално-конструктивистички лево и емоционално поетски десно), долази до највећих изражаја читава човекова личност са свим њеним индивидуалним компонентама, али и са свим оним одређењима што из на њу оставља културна средина у којој уметник живи и ствара.*

Да је водио дневник, најрадије бих овде преписао пасусе. Овако смо трагали за њима, з анама, за вама, з аживотом, за грањем или звездама, за хлебом, самоћом, сновима.... И он се боји да нисмо нашли ништа право. Јер данас, кад му је четрдесет и осам година, каже:

*– Живот у четрдесет осмој тек почиње. Знате ли кад је Крајзлер први пут концертирао? Николај Римски Корсаков почео је у тридесет петој. Праве ствари тек долазе. Ја сам пред њима.*

Па ипак, у списку дела који се мирно и марљиво из године у годину приближавају троцифреној бројки, има тога што чини Бручија и са њим понос овог града. Некада ми је било тешко да кудим људе. Сад ми је тешко да их хвалим. А имам разлога. Ви ми то верујете. Хоћу да му на улици кажете „добар дан“ и ништа више. Хоћу да га волите, јер он је са своје позорнице живота могао мирне душе да сиђе у публику и да се буну или аплаудира другом. Али он је играо. И игра даље. Своју истиниту и поштену ролу. То је „гран при“. То би требало и да буде поента. Међутим, онде нема краја. Преписујем, молим уредника да клишира његов рукопис... почетак једног новог дела. Ствари не престају, оне се само настављају.

**Трајање уметничког дела највећа је награда његовом творцу:** разговор са С. Кисић (Политика, Београд, јануар 1966)

Композитор Рудолф Бручи вратио се из Брисла у свој Нови Сад са дипломом и златном медаљом добитника I награде на светском интернационалном конгресу краљице Елизабете. Његово дело „Симфонија леста“ однела је победу у конкуренцији 202 композиције из 27 земаља света. Тако је коначно доспела у нашу земљу ова, по речима Бручијевог професора на Музикој академији у Београду Петра Бингулца, највећа национална и интернационална награда којом је до сад одликован један наш музичар. Ово је уједно и званична потврда да је једно наше музичко дело успело да се издигне до висине светске музике и до самог њеног врха. Симфонија леста је седмо награђено дело из веома обимног и разноликог опуса Рудолфа Бручија, чије су композиције извођене на концертним подијумима у Москви, Лењинграду, Варшави, Прагу, Букурешту, Софији, Паризу, Брислу, Будимпешти, Луцерну и другим европским центрима, али ово му је признање најдраже од свих. Зато он каже:

**Б:** Ма колико да се радујем дипломи, златној медаљи, па и своти од 1.500 долара која ми је још раније послата, за мене као аутора је најважније да ће то моје награђено дело бити штампано и извођено у свету. Оно, дакле, почиње да живи и траје, а то је за композитора највећа награда. Симфонију је у међувремену, снимила Београдска филхармонија за продукцију грамафонских плоча РТВ Београд, а снимак је преузела и холандска фирма Филипс.

- Шта мислите о националном и општем обележју нашег музичког стварања?

Југословенска музика обилује данас многим талентима, ствараоцима и извођачима. Међу композиторима, поготово оним из млађе генерације, чита је тежња да се изразе начином који произлази из општег мењања света и после нових сазнања о егзистенцији човека у простору и времену. Изгледа да је постало јасно да уврстити се равноправно у светска музичка кретања значи постићи такав композиционо-технички ниво који ће омогућити стварање дела беспрекорног са занатске стране, али и дела која ће одразити властити начин мишљења, властити израз и сензибилитет. Но, лична или национална специфичност морају се уклапати у опште токове музичког развоја, јер у противном случају постоји опасност да остане вредност локалног карактера.

- Значи ли то да наше релације нису довољне за пуну афирмацију уметника?

Мислим да објективну потврду исправности свог уметничког поступка треба тражити и у конфронтацији са светским музичким стваралаштвом.

- Де ли нашем ствараоцу омогућен продор на светско музичко тржиште?

Југословенско музичко стваралаштво није довољно стимулирано. Чак и најбоља дела ретко доживљавају своју репризу, а сасвим ретко долази до извођења у иностранству. За евентуалне пласмане ван земље можемо захвалити Југословенској радиодифузији која снима готово све, а најуспелија дела размењује са страним радиостаницама, и у последње време време филхармонијама, које у програм својих гостовања стављају и једно домаће дело. Једино хор и оркестар ЈНА изводе искључиво домаћу музику. По моме мишљењу, бригу о систематској пропаганди и пласману југословенске музике требало би да преузме једна специјализована институција – агенција? Можда чак и у оквиру Југословенске музичке трибине?

- Како оцењујете однос дневне штампе и критике према музици?

Дневна штампа и критика посвећују, на жалост, мало простора музичким збивањима. Тврдим да на свим подручјима југословенске музике постоје прави и велики таленти који заслужују већу бригу и повољније услове рада и стварања. Зашто је потребно да они траже потврду своје вредности ван земље – а то је скоро правило – да би били признати у земљи?! Упркос оној старој латинској пословици, поступак треба да буде обрнут: „Најпре

афирмација у домовини, а затим подршка целокупне јавности у продору правога талента у свет“.

**Музика блиска човеку:** разговор водила Нада Савковић (Дневник, Нови Сад, 25. 10. 1987)

Композитор Рудолф Бручи један је од најзначајнијих стваралаца југословенске савремене музике, обогатио је нашу музичку литературу врхунским делима од којих су многа доживела признања у иностранству и извођења на многим светским позорницама. Опера у Стразбуру извела је балет „Моћ шкорпиона“ на музику из свите „Маскал“, римски Плесни балетски студио балет „Ноћ на пружи“. Његова „Симфонија леста“ освојила је Гран при краљице Елизабете белгијске за симфонијску музику, а ово признање се додељује сваке четврте године и то само једног композитору, па је тиме и њен углед већи. Поред поменутог дела из богатог опуса његовог преко четири деценије плодног рада издвајамо и дела: „Трећу симфонију“, „Метаморфозе Бах“, балет „Катарина Измаилова“, оперу „Прометеј“ и кантату „Човек је видик без краја“. Но, истовремено је попут истинског ентузијасте писао музику и за аматере – од хорова до тамбурашких и хармоникашких оркестара. Своје богато искуство и знање Рудолф Бручи, редован члан Војвођанске академије наука и уметности, преноси и будућим генерацијама као професор Академије уметности у Новом Саду. Намера му је да своје студенте научи да мисле и стварају самостално креирајући сопствени стил. Он сам у свет музике закорачио је врло рано.

– Када сам као дечак почео да учим виолину нисам ни сањао да ћу једног дана бити композитор. Желео сам да постанем виолински виртуоз, да много путујем и наступам у што више концертних дворана света. Једном речју, желео сам да будем „велики уметник“ но, како се младалачки снови и жеље не подударају увек са нашим могућностима, тешко сам се приближавао жељеном циљу. Ипак, вредно сам радио. Често сам себе ухватио како приликом вежбања задане етиде одлутам у неки ненаписан текст, у импровизацију. Одједном почињем да импровизујем, да етиду „надграђујем“ дајући јој, како сам тада уображено мислио, нови виртуозни сјај. Ову своју вештину приказао сам једног дана професору виолине (на његов ужас). Није ми признао задатак, али ми је открио да поседујем једну драгоцену способност које сам нисам био свестан, способност импровизације – толико важне у компоновању. И то је, уз неке друге околности, био први корак у мом коначном опредељењу за студирање композиције. Ишло је то добро и на београдској Музичкој академији код Петра Бингулца и касније у Бечу на Академији за музику и позоришну уметност код професора Алфреда Ула.

- За ваша дела је написано да су подређена вишим циљевима уметности, да служе напредним снагама које човечанство воде ка прогресу. Да ли је то ваш уметнички кредо?

– Идеал би био наћи пут до коначног циља, до нове класичне и хеленистичке реалистичне уметности која ће бити израз снаге и моћи наше цивилизације. Желео бих да

стварам музику блиску човеку и за човека. Мислим да истинску људску комуникацију може да успостави само оно дело које је дубоко хумано опредељено, које развија осећање заједништва, а не отуђености и разједињености.

- Због тога сте се у вашем новијем стваралаштву опеределили за оперу? Након „Гилгамеша“ заједно са Ненадом Туркаљем радите на новој опери „Фаустова жеља“.

– Обе моје опере говоре о великим и вечним питањима људске егзистенције. Опера је најкомпликованији и најизазовнији музички облик. Ако успе, има наде да се пробија, док симфонијска музика тешко налази извођача. Кроз оперу може да се успостави једна права комуникација са слушаоцем, што је за ствараоца најважније.

- Ове године, без икакве помпе, само у кругу породице, само у кругу породице прослављен је 70. рођендан Рудолфа Бручија. Но, признања стижу ових јесењих дана, његова опера „Гилгамеш“, чија је праизведба била 2. новембра прошле године, учествовала је на два интернационална фестивала – београдском БЕМУСУ и Првом интернационалном фестивалу музике и балета у Вавилону. Питамо маестра о положају његовог стваралаштва.

– Не би требало говорити о положају мог стваралаштва, већ о положају стваралаштва уопште. Питање је како наћи заједнички интерес свих: и композитора и друштва у остваривању аутохтоне музичке културе на бази властитог музичког стваралаштва. Да ли смо свесни да је у духовни живот своје земље првенствено потребно уграђивати властите стваралачке вредности, јер ћемо се у противном упутити на експлоатацију других. Тако је и почело са опером „Гилгамеш“ и балетом „Вечити младожења“ Зорана Мулића. Но, да ли би ова дела била на репертоару без прославе СНП-а? И још нешто. Иза једног правог уметника, музичког дела треба да стоје сви, штампана партитура и плоче, смишљена пропаганда и извођачи и ми сами композитори. Тешко то иде.

**Музика је универзална:** разговор са Владом Мићуновићем (Интервју, Београд, 10. јун 1988)

Била је храброст, да не кажемо дрскост, у ово време беспарице и свакојаким оскудица кренути у стварање једног великог музичко-сценског дела какво је опера „Гилгамеш“, рађена по старом сумерском јуначком епу. Тог мамутског посла прихватио се композитор академик Рудолф Бручи, једна од најмаркантнијих стваралачких личности савремене југословенске музике. Да изненађење буде веће, опера *Гилгамеш* настала је по наруџбини. Изведена је први пут 2. новембра претпрошле године у оквиру јубилеја најстаријег југословенског професионалног театра – Српског народног позоришта из Новог Сада. Либрето је написао Арса Милошевић. Опера је потом позвана у Ирак на Први вавилонски фестивал. Гостољубиви домаћини нису крили понос што је једно такво дело инспирисано

прошлошћу далеких цивилизација са тла данашњег Ирака. Изузетно успело гостовање *Гилгамеша* арапском свету и сателитски пренос новосадске представе у многим земљама света, чак и у Јапану, као да су иницирали *Гилгамешов* излазак у свет и широм отворили врата „извозу“ наше озбиљне музике.

- Маестро, већ први излазак „Гилгамеша“ ван граница Југославије оживео је занимање света за вашу оперу. Да ли смо и досад „извозили“ сопствену оперску и осталу озбиљну музику?

Жалосно је што практично нисмо „извозили“ баш ништа. Све се сводило на повремене позиве југословенским ансамблима да гостују у појединим градовима Западне Европе, али они ни тада не изводе наша дела већ углавном она из руског или талијанског репертоара. Тако је својевремено Загребачка опера имала своје место у Луксембургу са „Нормом“, а Београдска на Фестивалу у Висбадену са руским операма „Борисом Годуновим“, „Дон Кихотом“ и др. До тих гостовања долазило је углавном на иницијативу страних менаџера, а не неке наше одређене културне политике.

- А да ли ми уопште имамо тако вредне композиторе и дела која заслужују да буду „извезена“?

Како да не? Југословенски композитори су изванредно обдарени... Само кад би им се поклонили неопходна пажња и кад би иза њих стајала осмишљена пропаганда могли би да преузму водећу улогу у свету – улогу какву је својевремено, шездесетих до седамдесетих година, имала, рецимо, пољска музичка авангарда. Тешко се код нас и у локалним границама једно музичког дело пробије до неке шире афирмације. То кад се и догоди најчешће не бива услед његове вредности него захваљујући вануметничким везама појединца.

- Још као студент сте изненадили јавност својом композицијом „Симфонијета“. Пажњу европске музичке критике привукли сте освајањем Велике међународне награде краљице Елизабете белгијске за „Симфонију лесту“... Како сте заправо улазили у свет музике?

Прво важно извођење једног мог дела била је изведба „Симфонијете“, 1947. године, на Коларчевом народном универзитету у Београду. Догодило се то залагањем Крешимира Барановића, мог професора оркестрације на Музикој академији. Успех није био случајан. Претходило му је озбиљно и дуго школовање – најпре на Музичкој школи „Лисински“ у Загребу, а после ослобођења на Музичкој академији у Београду. Желело сам прво да се посветим виолини, али ме занимала и музичка теорија коју сам почео да учим код великих зналаца Марка Тајчевића и Златка Гргошевића. Пре рата се у Загребу много музицирало и ја сам се укључио у неке – како би то данас рекли – *jazz* саставе, свирајући по разним игранкама, а за време летњег распуста и по хотелима на мору. Помало сам компоновао за те саставе, а касније чак и једну оперету („Прва љубав“). Невешто је то било, али и не

слутећи, стицао сам драгоцено искуство које ми је касније и те како добро дошло. Ипак, била је то само пролазна епизода: занимале су ме озбиљне ствари. Свирао сам у Академском гудачком квартету који је тада доста концертирао. Изводили смо квартете Хајдна, Моцарта, Шуберта, Сметане и осталих композитора и то је било друго мје искуство.

- Тако су почињали Шенберг, Лутославски и други значајни композитори. А како сте ви досеги тајне композиције?

Кад је почео рат опростио сам се од виолине. Иако сам мислио да је музика за мене била најважнија ствар на свету – брзо сам схватио да има и других ствари много важнијих. Све у свему, после четири године паузе тешко је било наставити са виолином. Тешко да бих нешто значајније постигао. Ипак, виолина ми је помогла на путу ка новом циљу – да студирам композицију... У Београд сам дошао као војник 1945. године, у Централни дом ЈНА где је тада формиран симфонијски оркестар и ја сам постао један од његових првих чланова. Са великим респектом отишао сам да полажем пријемни испит на одсеку за композицију и дириговање београдске Музичке академије. Положио сам и почео да студирам у класи проф. Петра Бингулца. На катедри су били професори и сјајни музичари: Јосип Славенски, Станојло Рајичић, Петар Коњовић, Михајло Вукдраговић, Марко Тајчевић, Миленко Живковић и др.

- Какав је сада ваш музички језик?

Кажу да је близак експресионизму. Међутим, ја користим многа изражајна и техничка средства и поступке уобичајене у музици данашњег времена. Стварајући синтезу различитих елемената настојим да у сваком делу изразим властити начин мишљења и сопствени израз у складу с личним уметничким сензибилитетом.

- А како компонујете?

Компоновање је пре свега деликатан и велики посао. Музичка идеја, мотив, тема која у стваралачком поступку доминира јесте почетни импулс. Затим следи припрема звучног материјала, детаљен техничке припреме и разрада композиционо-техничког поступка стварања властитог система. То је рационално-конструктивистичка компонента компоновања. Сам акт стваралаштва – мисао која повезује све нити дела је емоционално-поетска компонента. То су кратки временски интервали у којима стваралац доживљава најетеричније тренутке. То се не може објаснити.

- Пре „Гилгамеша“ компоновали сте и оперу „Прометеј“?

Да. Музичко-сценску фантазију „Прометеј“ – како смо ово дело назвали либретиста Дејан Миладиновић и ја – компоновао сам у последњим месецима 1981. по поруџбини Хрватског народног казалишта из Осијека за Анале тамошње опере и балета. Инспирисани

истоименом хеленском трагедијом као главним симболом људског отпора и побуне против тираније, насиља и сваке самовоље власти, Миладиновић и ја покушавали смо да створимо музичко-сценско дело о Прометеју блиско сензибилитету данашњег човека. Партитура је редуцирана на седам дувачких инструмената и много удараљки, опора је и хладна. Настојао сам да крајње рационалним средствима изразим сву дијалектику трагичног, невероватне патње, и мржњу. Иако је „Гилгамеш“ по својој хуманој ангажованости близак „Прометеју“ (Прометеј људима поклања ватру – Гилгамеш жели да их учини бесмртнима), по композиционо-техничкој конструкцији и духовној мисаоности сасвим је различит. „Гилгамеш“ је прапочетак људске цивилизације и музика у њему има своју основу у прапочецима.

- Шта вас је привукло баш „Гилгамешу“?

„Гилгамеш“ је универзалан, музичка уметност је, такође, универзална. Зашто се затварати у збивања само своје расе, своје нације, своје културе. Зашто се, тражећи корене универзалности музике, не обратити и другим културама, које су много старије, богатије и супериорније.

- Да ли је, и колико, светска опера у кризи?

Донедавно се доста говорило о кризи опере и као форме, и као позоришта. Међутим, време је демантовало ове тврдње. Никада у својој историји опера није имала толико трупа и позоришта по читавом свету. Никада тако бројну публику. Опера је, уосталом, тек у наше време допрла до најширих слојева слушалаца захваљујући огромној продукцији грамафонских плоча, касета, видеокасета.

- Какав је у нас положај музичког дела и његовог аутора?

Музичко дело настаје углавном великим личним ангажовањем усамљене личности композитора који за уложени труд није ни изблиза адекватно награђен. Композитор као да својим делом није интегрисан у удружени рад, а ипак је ова наша заједница верификовала музичко стваралаштво као важну друштвену делатност и неодољиви део општег друштвеног развоја... Уосталом, на репертоарима наших извођачких ансамбала требало би домаћем делу бар обезбедити равноправан третман са страним делима.

- После „Гилгамеш“ шта је на реду?

Заједно са Ненадом Туркаљем управо пишем музику за оперу „Фаустова жеља“... И даље се придржавам својег ранијег опредељења да је за духовни живот ове земље првенствено потребно уграђивати властите стваралачке вредности.

**Отворени хоризонти:** разговор са Надом Савковић (Дневник, 30. март 1992)

*Угледни композитор коначно доживео целовечерњи концерт са само његовим композицијама. – Вечерас у 20 сати Камерни оркестар Академије уметности у Новом Саду (уметнички руководиоцац Иштван Варга) изводи дела Рудолфа Бручија у Градској кући у Новом Саду.*

*Композитор Рудолф Бручи, који од 1950. године живи и ствара у Новом Саду, данас слави 75. рођендан. Новом Саду и Војводини овај плодотворни стваралац је много тога дао и даје. Уз његово име се везују многе прве ствари у овој средини, па издвојимо да је први декан Академије уметности у Новом Саду. Поводом животног јубилеја желели смо да сазнамо како се господин Бручи определио за музику и заволео је.*

**Б:** Крижевци, градић мог дечаштва, био је врло жива и интересантна средина. Много се музицирало: у школама, црквама, приватним становима, на друштвеним забавама, а било је и доста концерата домаћих и страних уметника. Споменуо бих само двојицу највећих: виолинисту Бранислава Хубермана и Вашу Пшиходу. Чаробни звуци њихових виолина изазивали су у мени неописива осећања. Сваки концерт био је феноменалан, незабораван доживљај, приређивао ми је велика узбуђења и увек сам после био као у некој грозници. Могу слободно да кажем да су управо ти сусрети с врхунским уметницима онога доба утицали на мене да заволим пре свега, виолину и да се на крају посветим музици. Кад данас о томе размишљам морао бих да будем захвалан свим оним дивним музикалним Чесима који су трбухом за крухом дошли из своје домовине да би музички образовали овај мали лепи град, као и многе друге градове старе Југославије. Сетимо се само пијанисте и професора Београдске музичке академије Емила Хајека или Вацлава Хумла у Загребу. Код њих су учили многи наши познати уметници који су стварали основе нашег каснијег музичког развоја. Код једног таквог Чеха, господина Резака, почео сам и сам да учим виолину. И тако је, ето, све почело. Касније, о томе сам често говорио, студирао сам на одсеку за композицију и дириговање Београдске музичке академије, специјализирао се у Бечу и, колико је то било могуће, настојао да упознам европске музичке центре, да сазнам што више о савременим музичким кретањима и о новим достигнућима у сфери музичке уметности.

- На шта се посебно поносите, шта бисте издвојили из вашег плодотворног рада?

Због апсолутно нерешеног статуса композитора који би им обезбеђивао барем минималне егзистенцијалне услове и тако и омогућио несметано бављење стваралаштвом, мој живот и рад кретао се непрестано на два колосека: запослењу и стваралаштву. Увек два радна времена. Целог живота највише времена посвећивао сам организацији музичког живота у Новом Саду и Војводини. Био сам 20 година директор музичке школе „Исидор Бајић“, па ако бих, одговарајући на ваше питање, желео да истакнем нешто од посебног значаја, то је свакако оснивање и концертна делатност Филхармоније младих и Камерног оркестра и



хора Филхармоније младих. Захвљајући малој групи професора: Илији Врсајкову, Храниславу Ђурићу, Владимиру Зубанову и касније Матији Пајору, који су ангажовани на реализацији тога подухвата, радили самопрегорно и с великим ентузијазмом, Филхармонија младих постала ја права школа будућих музичких професионалаца и ми смо тада били веома подстицајни за све сличне установе у земљи. У то време, педесетих година, била је права сензација видети младе девојке с дувачким инструментима у рукама, али ми смо их тада на то (уз много суза) натерали. Данас је то, међутим, обична појава. Ето, и нашу Војвођанску филхармонију красе данас дивна (...) дакле случајно што је из такве традиције и таквих резултата израсла Академије уметности, којом се наша средина с разлогом поноси. Поносан сам и на младе војвођанске композиторе, моје бивше студенте, сада колеге и пријатеље: Зорана Мулића, Стевана Дивјаковића, Стевана Ковача Тикмајера, Нинету Аврамовић и друге који успешно преузимају композиторску штафетну палицу, обогаћујући културни и уметнички живот наше средине. На подручју стваралаштва поносан сам на Велику међународну награду краљице Елизабете Белгијске, коју сам 1965. добио у Бриселу. Поносан сам зато што је она дошла као логичан резултат мојих напора да остварим дело композиционо-технички беспрекорно, дело савремене звуковне димензије и мисаоности, али да сачувам при томе властиту физиономију и индивидуалност. Награда је одјекнула сензационално и, могло би се рећи, донела је неке позитивне обрте у мом животу. Међутим, када се оваква награда додели (она сада више не важи само за мене) у конфронтацији са светским музичким стваралаштвом и светском музичком конкуренцијом, композитор не може да остане сам, он не може да се пробија само снагом свог талента. Иза њега мора да стане средина у којој живи и делује, свесна погубности културне изолације у нашем данашњем све глобализованијем свету и времену.

- Да ли сте задовољни избором дела која ће бити изведена данас, на дан вашег рођења?

Избор је добар, јер представља разне периоде мога стваралаштва, од ране композиције „Прелудијум, Арија и Финале“, преко „Синфонијете“ из 1965. године до композиције „Метаморфозе Б – А – Ц – Х“ из 1972. Захвалан сам мојим младим колегама који су ми, као свом првом декану, приредили угодно изненађење – цео један свој концерт са мојим делима. То се не догађа често, мени се догодило први пут.

- Шта радите у слободно време?

Још ми велико задовољство представља рад са студентима у мојој класи композиције на Академији уметности у Новом Саду. Настављам рад на једном музичком пројекту ВАНУ и помало компонујем. Мислим и на моје унуче Ана Марију и Марка, који су сада далеко, и често се срећем са својим пријатељима и колегама. На крају, желео бих да кажем, молим богове да нам се видици поново отворе и да хоризонти не буду ничим ограничени. Нека човек опет буде... видик без краја.

## П.2.2 ПЕРИОДИКА

**Рудолф Бручи: Музика мора да је блиска човеку и за човека;** разговор са Милошем Јевтићем (*Музика између нас*, Књажевац: „Нота“, 235–249)

- Како је протекло Ваше детињство? Шта сте тада желели да постанете?

Безбрижно и весело детињство, колико је то могло у једној радничкој породици са четворо деце, провео сам у Крижевцима, граду са веома развијеним друштвеним и културним животом. Сећам се да сам у основној школи имао одличног учитеља, који је необично волео музику, па је настава увек почињала и завршавала са песмом; звао се Цимпершак. У граду је увек било разних, приредаба, концерата, а и забава по чувеним „крижевачким штатутима“, значи свега што је једног дечака могло да интересује. Све се то одвијало у, како се тада мени чинило, прекрасним дворанама Хрватског дома. И управо тај дом одиграо је важну улогу у мојим будућим опредељењима. Маштао сам о свему и свачему, али ме је највише привлачила једна радионица инструмената у сутерену Хрватског дома. Често сам стајао пред излогом док ме једног дана власник радионице, Ђуро Бошчак, један племенити и образован човек, није позвао да уђем. Убрзо је склопљено пријатељство и ја сам почео да учим мандолину. Добро сам напредовао и убрзо постао члан његовог тамбурашког оркестра. Сећам се да смо често наступали на синдикалним приредбама, а највише у Радничком дому у Бјеловару. Те приредбе нису, наравно, биле по вољи полицији, растериване су, а ја сам, иако мали дечко, заједно са одраслим члановима оркестра и радницима, често извлачио батине. Бошчак је у својој радионици имао једну скривену слику, коју је звао „Капиталистичка пирамида“. Радници су на својој грбачи држали чиновнике – бирократију, ова попове, на следећој тераси били су капиталисти, а на врху пирамиде седео је краљ. Касније сам сазнао да је Бошчак био члан КП, чак високи партијски функционер. И тако сам, већ од детињства, почео да свирам помало, по забавама, чајанкама... образовао сам се тако...

- Нашли смо податак да сте виолину, а не тамбуру, и не мадолину, први пут узели у руке (цитирамо један Ваш давни интервју са Миком Антићем у новосадском „Дневнику“) у шеснаестој години. Како се то збило? Да ли Вас је то упутило музици? Или је можда већ дружење са Ђуром Бошчаком било пресудно да се окренете музици? Такође да ли је избор такве будућности подразумевао, у то време, жртве, па и одрицање од неких надања, свеједно да ли Ваших или Ваше породице?

Стицајем неких околности морао сам да прекинем редовно школовање у гимназији. Нашао сам се пред дилемом – шта сад? Нисам био баш добар ђак, али код Ђуре Бошчака се открило да имам музичких способности, па се чинило најприроднијим да се посветим музици. Али ни то није ишло лако. Могао сам се уписати једино у музичку школу „Лисински“ у Загребу, у приватну школу, где сам почео да учим виолину.

- Како се тада учила музика? Зашто сте одабрали виолину, а не тамбуру, мадолину, или неки други инструмент? И кад смо код тог периода Вашег музичког образовања, да ли бисте нам рекли како је настала оперета „Прва љубав“, Ваш први музички композиторски рад, да тако кажемо? Да ли је она извођена уопште, да ли је сачувана? Такође, којих се збивања из тадашњег загребачког живота сећате, рецимо као догађаја који су Вас подстицали?

Своју будућност сам видео у виолини. Мандолина није инструмент великих могућности. Међутим, учење виолине се мора почети веома рано, у седмој години. Био сам у великом заостатку. Вежбао сам осам сати дневно – код Ренате Шенштајн и касније код Маријане Шен. Имао сам, такође, одличне професоре музичке теорије Марка Тајчевића и Златка Гргошевића. Они су знали да одушеве младог човека. Поред виолине учио сам и фагот и саксофон, са свирао сам и у ђачком оркестру. Био сам добар импровизатор на инструменту. Компонувао сам и „шлагере“ за тај наш оркестар, који је свирао на чајанкама, на игранкама и за време школског распуста на мору. Подстицај да напишем оперету био је логичан резултат тог мог бављења забавом, а оперета је тада била у моди. Тако је настала *Прва љубав*, прво моје сценско „дело“. Сећам се једног шлагера из те оперете „Дјево мораш само знати ставит љубав на квадрат, пусе дивидират, љубав потенцират“ итд. То је било врло угодно, а интересантно је споменути да је главну улогу у тој оперети требало да пева Нада Штерле, која је касније постала првакиња Београдске опере. Она и данас постоји. Но то је била само једна епизода којој нисам придавао сувише важности, интересовале су ме озбиљније ствари. На врло високом нивоу била је тада Загребачка филхармонија, па Опера, са диригентима Барановићем, Ловром Матачићем, Јозефовићем, Саксом... Могли смо слушати Вилму Ножнић, Зинку Кунц, Шименца, Гостића и друге. Био је то и Загребачки квартет, у чувеном саставу: Миранов, Граф, Арањи, Фабри. Чули смо у Загребу и сјајне виолинисте Хубермана, Пшиходу, СИгетија и многе друге велике уметнике. Све су то вили догађаји који су веома утицали на мој музички развој.

- Које су Вас идеје, наде, идеали, одрицања и настојања обузимали у време ослободилачког рата и у годинама окупације?

По природи сам велики оптимиста, па сам и у тешким тренуцима окупације веровао у будућност. Управо од те будућности очекивао сам испуњење својих идеала. Наравно, нисам седео скрштених руку. Колико год сам могао, илегално сам радио и доприносио остваривању циљева народноослободилачког рата. Било је, наравно, одрицања, можете замислити. Налазио сам се у великим опасностима, али на крају сам срећно дочекао ослобођење.

- Ви сте у слободној земљи, то смо рекли у почетку, почели да студирате музику, и то композицију, на београдској Музичкој академији. Откуд, ако тако можемо рећи, прелаз од виолине, од музицирања – на компоновање? Такође, зашто сте одабрали

Београд? Како је било на Академији у Београду? Који су професори, поред Бингулаца, тада на Вас израженије утицали?

Као војник нашао сам се у Београду. Пошто сам желео да наставим студиј музике, замолио сам да ме преместе у оркестар Централног Дома ЈНА који се управо основао. То је тај будући славни ансамбл Југословенске армије који је по својој програмској оријентацији био велики подстицај југословенском музичком стваралаштву. У оркестру сам свирао виолину, а касније виолу, све до 1949. године. Упоредно сам студирао композицију на београдској Музичкој академији. Зашто сам прешао са виолине на композицију? После четири године прекида у вежбању није имало смисла наставити студиј виолине. Тешко бих нешто значајније постигао. На пријемни испит из композиције донео сам гомилу „радова“, чак једну кантату. Била је то Горанова *Јама* који сам, ето, ја први компоновао. То сам касније уништио... све те моје композиције. Испит сам одлично положио. Чини ми се да је на Академији било добро. Ту су били Петар Коњовић, Јосип Славенски, Миленко Живковић, Станојло Рајичић, Марко Тајчевић, мој професор из Загреба, и изнад свега – мој професор композиције Петар Бингулац. Све су то били одлични зналци од којих се могло много научити. Професор Бингулац је знао да води свог студента. Уз много анализа и врло строге захтеве у изради обавезних задатака допуштао је слободан стваралачки развој, подстицао истраживање, ослобођење маште. Није ме ничим спутавао. Оркестрацију сам студирао код Крешимира Барановића. Изванредно смо сарађивали. Након извесног времена, рекао ми је: „Ти знаш принципе, нема поребе да те више учим“. Међутим, било је и те како потребно учити од тако сјајног оркестратора, као што је Крешимир Барановић. Барановић је јавно извео моју *Синфонијету*, и то је, уопште, било прво извођење једног мог симфонијског дела. Дакле мој почетак. Касније је изведен и *Rondo Giocoso* док сам још био студент. Београд ме је изванредно примио и то нећу заборавити.

- Ви сте, сад сте рекли, истовремено и студирали музику и радили. То је време, ако тако можемо рећи, заснивања и организовања музичког живота у слободној земљи. Како је било у почетку? Какве су циљеве музички радници рада себи постављали? Такође, који су догађаји – без обзира да ли се ради о делима или концертима – могу сматрати међашима, у том времену?

Тешко је било радити и студирати. Међутим, у општем одушевљењу које је тада владало у обнови земље, сви напори су се лакше подносили, и савладавали. Музика је постала велика друштвена потреба. Обновљен је рад Филхармоније и Београдске опере, која је касније, под Оскаром Даноном, стекла светску репутацију. Музичари, композитори и извођачи почели су да се организују. Ипак, сензационалних музичких догађаја није било, уколико се тада сваки догађај није чинио сензационалним, после тако тешких година рата. Било је великих, раније написаних дела, која су у то време била први пут извођена. Мислим пре свега на „Симфонију оријента“ Јосипа Славенског, изврсне опере „Коштана“ и „Кнез од Зете“ Петра Коњовића, па Христићеву „Охридску легенду“. Стваралачки потенцијал

композитора у Србији није у то време, барем се мени чини, велики. Веома сам ценио Милана Ристића, а касније су дошли и млади.

- Има мишљење да су прве године слободног живота, кад је реч о композиторском делању, биле под прејаким утицајем такозваног социјалистичког реализма. Пошто сте се Ви тада већ оглашавали као композитор, мислимо на *Rodno Giocosso* из 1947. године, *Синфонијету* из 1946, или *Концерт за виолину и оркестар* из 1952. године – каква су Ваша искуства? Да ли се, можда, стваралаштво тог доба неправедно, најблаже речено, одбацује?

Не могу се одбацити велика уметничка дела, без обзира на то у којој су епохи, временском периоду или друштвеним условима настала. Шостакович и Прокофјев су стварали под притиском Жданова. Сигурно су били веома несрећни јер су непрестано били изложени оштрим критикама људи који су стајали на позицијама социјалистичког реализма. Ипак, створили су велика дела, дела дубоко хумана, која је прихватило цело човечанство. Ми из тог времена немамо таквих великих дела.

- Шта Вас је подстакло да одете на усавршавањ у Беч? Која сте знања примили и од традиционално развијеног бечког живота и, још више, од професора Алфреда Ула?

У Беч ме одвело незадовољство самим собом, али и општим стањем у музичком животу код нас. Тада 1954. године, ми смо још много заостајали за европском и светском музиком и њеним критеријумима: мислим пре свега, на композиторско стваралаштво. Тек после појаве загребачких Бијенала, суочени са новим збивањима и могућностима новог звука, југословенки композитори, а такође и интерпретатори, почели су да размишљају о месту на коме се стварно налази наша музика у односу на друге средине. Данас већ можемо констатовати да смо многе ствари превладали и да је наше музичко стваралаштво у композиторско-техничком, мање у садржајном погледу, достигло европски ниво. Чак се бавимо мишљу да се неких тековина таквих „нивоа“ ослободимо. У Бечу сам радио код професора Алфреда Ула, али сам више слушао, разговарао и музицирао у једној заиста великој, уметничкој средини. Беч је највећи музички центар, и то што се тамо догађало 1954. и можда још неколике године, ни касније није превазиђено. Били су ту Карајан и Карл Бем, Бечка филхармонија и Бечка државна Опера, чије су представе одржаване у позоришту на речици Вин, али са сјајним певачима. Европско музичко тржиште још није било отворено, па се у Бечу нашла изванредна концентрација великих уметника, од Елизабете Шварцкопф, Сене Јуринац и сестара Конечи, до Дермоте, Виндгасена и Ханса Хотера. Чуо се ту цео Вагнер, Р. Штраус и Моцарт. Било је великих гостовања са стране. Сећам се и снимања „Валкире“ са Фуртвенглером – као једног великог и заиста узбудљивог уметничког доживљаја. Након дана по завршетку снимања, једног јутра прочитам у „Wiener kurier“-у огромна слова на насловној страни „Furtwengler ist nicht mehr...“ (Фуртвенглер је умро!) Све у свему, била је то за мене једна велика и права школа.

- Ви сте у Новом Саду више од две и по деценије, тачније од 1951. године. Били сте и педагог, а сада сте и руководилац најсложеније институције – Опере Српског народног позоришта и професор на Уметничкој академији у Новом Саду. Чиме се одликује, слободно речено, Ваш новосадски период? Да ли сте испунили своје најважније замисли у школи и Опери?

У Опери сам радио све. Био сам корепетитор, шеф хора, свирао виолу у оркестру, а најзад постао и директор Оперe. Као што видите, прошао сам све фазе – од шегрта до мајстора. Израстао сам из Оперe, но своје замисли нисам могао да остварим. Моје идеје и критеријуми, нарочито после боравка у Бечу, нису били у складу са критеријумима већине, па сам морао да одем. Време је показало да сам, ипак, био у праву, да се једино дисциплином и систематским радом може изграђивати једна млада оперска кућа и обезбедити потребан квалитет. Публику не интересује никакве тешкоће ансамбла, она жели добру представу. Данас, петнаест година касније, у још већим тешкоћама, поново сам у ситуацији да, припремајући ансамбле Оперe и Балета за улазак у нову зграду, говорим исте ствари. У школи сам урадио, чини ми се, више. Било је напорно, али било је и резултата: оснивање Филхармоније младих, прва појава девојака на дувачким такмичењима; дакле, рад који се исплатио и које је музичку школу „Исидор Бајић“ сврстао у ред најпознатијих уметничких школа у нашој земљи. Логично је да је из такве школе израсла и Академија уметности. Поред свих организационих, практичних и друштвених послова, требало је и стварати. Није ми остајало времена за породицу, пријатеље... Управо у том периоду настала је *Синфонија леста*, кантата *Човек је видик без краја*, балет *Демон злата*, да споменем само та три дела.

- Ваше композиторско делање је разноврсно, и са становишта форми (компонуете симфоније, кантате, балетску и сценску музику, поеме, да више не набрајамо), али и са становишта садржаја. На пример, „Човек је видик без краја“, коју сте мало пре поменули, са антиратном је тематиком; „Ноћ на прузи“ је посвећена ослободилачкој револуцији; симфонијска поема „Маскал“ говори о борби етиопског народа, итд. Како бисте објаснили, ако је то могуће, своје стваралаштво? Како долазите до подстицаја, инспирација, мотива? Да ли Вам је литература – поменимо песнике Матића, Давича и Антића, на чије сте стихове компоновали – један од омиљених полазишта? Шта се, заправо, збива у Вашем стваралачком поступку после избора теме? Како се стиже до готове композиције?

Музика мора да буде блиска човеку и за човека. Племенита осећања, прави дијалог и истинску комуникацију може да успостави само дело дубоко хумано опредељено. Дела Матића, Антића, Деака и друга, која су ме инспирисала, управо су окренута интересима и срцу човека, његовом хуманизирању... То је дивно! Шта се збива у стваралачком поступку композитора? Питање формулације – у тренутку кад таленат, инспирација и стваралачка имагинација, нису више саме по себи довољне – проблем је који мучи многе ствараоце.

Савремена сазнања у сфери музике немилосредно руше традицију и потребно је велико ангажовање духа у проналажењу нових вредности, нових средстава музичког изражавања.

- Каква је судбина једне композиције? Који је њен пут до извођења и јавног оглашавања? Шта за њен живот значе, ресимо, радио и телевизија; плоче, такође?

Говорили смо о стваралачком проблему. Међутим, већи је проблем пласмана већ створеног дела. Код нас не постоји организација која би се бавила тим питањима. А како онда наћи зајднички интерес свих – и композитора и друштва – у остваривању аутохтоне музичке културе на бази властитог музичког стваралаштва? Осећа се одсуство културне политике у музици. Радио-станице помажу, снимају готово сва понуђена дела, мање их емитују, или емитују без правог критеријума... Много има стране музике. То је очигледно у програмског оријентацији свих извођачких кућа и ансамбала. Треба бити отворен према свету – отворен обострано, али првенствено је потребно уграђивати у духовни живот своје земље властите стваралачке вредности. Иначе ћемо се отворити експлоатацији других. То је код нас још увек врло присутно и ми то можемо мирно да констатујемо! Но, да ли кривца за овакво стање треба тражити само на другој страни? Колико смо ми композитори, првенствено својим стваралаштвом, допринели да коресподентност буде већа. И још нешто, иза једног правог, вредног музичког дела треба сви да стојимо. Штампана партитура и плоча, смишљена пропаганда и извођачи, и ми сами – композитори.

- Будући да сте били музичар, свирали сте и у великим симфонијским оркестрима, а и у малим саставима, на пример у гудачком оркестру, али и да сте били диригент, сматрате ли да бисте Ви сами најбоље изводили своја дела? Да ли, рецимо, диригентима који представљају Ваша дела понекад замерате на њиховим тумачењима? Деси ли се, можда, да своје дело мењате, обогаћујући га управо знањима са концерата после њихових извођења, реаговања публике или ставова критике? У ствари, шта у животу једне композиције значи извођач, свеједно да ли је реч о оркестру, солисти или диригенту? Уосталом, којим диригентима најрадије поверавате своја дела?

Успех дела зависи од интерпретације и залагања да се она до краја оствари, на најбољи могући начин. Под претпоставком да сам дело написао професионално, са свим неопходним ознакама и објашњењима, нема чак ни потребе за мојим присуством. Вероватно бих добро изводио своја дела, али ја то радије препуштам диригентима. Диригент је, наиме, личност и врло сложена стваралачка констелација која целим својим бићем мора да делује на све елементе извођења, од првог узмаха на првој проби оркестра, до контакта са публиком у концертној дворани, откривајући, притом, све вредности и лепоту дела које изводи – чак и више. За композитора је веома важно да чује изведбу свог дела, да би проверио оно што је написао. Ако је извођење добро, и под претпоставком, да га аутор слуша аналитички, сигурно се могу открити сви евентуални недостаци. У таквом случају приступа се изменама. Ја сам тако радио у „Синфонијети“ и „Ронду“. Поправљао

сам кантату „Човек је видик без краја“. Међутим, то није добро... Може лако да се изгуби драж првобитне инспирације, идеје... поготово ако се ради о већој интервенцији. Дело треба оставити какво је, такво је или га – уништити.

- Којим бисте диригентима волели да поверите тумачење својих дела? Кома, у ствари, дајете да изводи Ваша дела, први пут?

То често не зависи од композитора. Ако бих могао да бирам, били би то од југословенских диригената, у првом реду, Младен Јагушт или Милан Хорват, односно Само Хубад, Ангел Шурев, Маријан Фајдига... То су диригенти који су са изузетним залагањем приступали припреми и извођењу мојих композиција.

- Кад смо код Вашег дела, да ли бисте нам рекли шта би, према сопственом критеријуму, суду и мерилу, према метру строгог композитора и диригента Рудолфа Бручија, садржао и обухватао Ваш ауто-антологијски избор? И даље, које бисте извођаче волели да видите у презентацији тог избора, избора музике Рудолфа Бручија?

Прво – *Симфонија леста* – дело награђено великом међународном наградом на конкурс у белгијске краљице Елизабете, дело које је већ проверено у неколико оркестара у свету. Затим, *Трећа симфонија* и, можда, *Концерт за кларинет и гудачки оркестар*. Најбоље извођење моје *Лесте* чуо сам у Лењинграду, под диригентском палицом сјајног диригента Виталија Катајева. Волео бих да се тако нешто понови. *Трећа симфонија* као да је писана за Младена Јагушта. Тешко да би се могао наћи бољи интерпретатор *Концерта за кларинет* од Михаила Келбија, новосадског кларинетисте.

- Ви сте добили, како смо рекли у почетку, више награда, и наших и светских. Шта оне објективно представљају? Да ли више помажу ствараоцу или стварању широке јавне заинтересованости за музику уопште?

Постоје две врсте награда. Награде на музичким конкурсима са делима под шифром и награде као знак друштвеног признања за врхунски стваралачки рад. На конкурсима увек сам се високо пласирао. То је, барем за мене, био један од начина стицања уметничке афирмације. Јер, награђено дело треба извести, иако и то не мора увек да буде тако. Шта бисте, на пример, рекли на то да *Синфонија леста*, дело награђено првом наградом на највећем међународном конкурс, осим у Београду, нигде више није јавно изведено у Југославији?! Југословенски оркестри нису нашли интерес да јавности прикажу дело које је, бар у једном тренутку, значило светски хит. Чак ни Нови Сад, град у коме живим, није чуо ово дело. Награде као знак друштвеног признања (награда АВНОЈ, републичке, покрајинске и градске награде) додељују се уметничким ствараоцима – или за животно дело или за врхунско уметничко остварење у текућој години. Такве награде, барем оне врхунске, сигурно се додељују према строгим критеријумима и значе велико друштвено



признање уметнику. Међутим, осим слављеничког тренутка и прекрасне плакете у витрини, не носе са собом и ширу јавну заинтересованост – барем је тако у музици.

- Таква је, рецимо, Награда Ослобођења Војводине, која, сигурно, значи Вама много, а значи и као став Војводине, према Вашем делу; таква је Седмојулска награда, таква је и НАграда АВНОЈ. Оне би требало не само да буду признање, рецимо Рудолфу Бручију, него истовремено да представљају интересовање јавности за оно што је створио Рудолф Бручи. То би, вероватно, требало да им буде смисао?

Веома сам почашћен Наградом Ослобођења Војводине и она ми много значи. Међутим, висока награда требало би да омогућује, пре свега, извођење дела награђеног ствараоца – ако је у питању животно дело, или награђеног дела – ако се ради о најбољем делу створеном у току једне године. И то не само једно извођење, оно на основу којег је дело награђено, већ и извођење у свим нашим срединама. У књижевности награда значи бољу продају књиге. Човек уђе у књижару и једноставно купи награђену књигу. Његов је интерес задовољен – успостављена је комуникација са ствараоцем. Грамафонску плочу награђеног музичког дела не може да купи. Нема је.

- Као композитор, како гледате на музичке прилике у Војводини, и шире, у Србији, и Југославији? Да ли је, рецимо, положај композитора добро решен? Да ли је њихов јавни утицај више у зависности од других, него од њих и њиховог дела? Такође, да ли су у целини музичког живота Југославије – композитори довољно повезани и организовани, и односно како се остварује њихова сарадња?

Стање у музичком животу Војводине није сада добро. Заостајемо за другим срединама и управо покрећемо акцију за оживљавање и бољу организацију музичког стваралаштва. Ради се о оснивању једног великог Музичког центра, који би у свом саставу имао оперу, филхармонију и концертну пословницу, а у коме би и композитори Војводине нашли своје место. Композитори Југославије повезани су у својим републичким и покрајинским удружењима и друштвима, а сви заједно у – Савез организација композитора Југославије – СОКОЈ. Ако је судити по многим нерешеним питањима, а пре свега по нерешеном статусу композитора и његовог дела, онда наш јавни утицај није велики. Због тога се често жалимо на свој положај у друштву. Ево, ја се Вама жалим. Жалимо се на запостављеност, на одбијање нашег дела од стране слушалаца, на радио-станице, на ансамбле, индиферентност штампе, музичке критике. Стање збиља није добро, али ми композитори заборављамо да погледамо мало сами себе и наше стваралаштво и да потражимо одговоре на питања – каква је свест и слика коју пружа наша музика, колико је она хумана и хуманизирајућа, колико је она судионик у борби за слободу, истину, људско достојанство? Уместо о томе да размишљамо, често смо опседнути авангардним и некритичким прихватањем и идолатријом свега онога што долази извана. Тако остајемо у једном раскораку са духовним потребама, поготово шире музичке публике. О томе смо много

говорили, посебно о потреби хуманизирања музике, на Трибинама југословенског музичког стваралаштва у Опатији.

- Да ли институције – мислимо и на филхармоније, опере, академије, оркестре и друге – испуњавају, и према Вашем искуству, своје обавезе у развијању музичког живота?

Испуњавају делимично. Јер, неправедно, још увек запостављају домаће музичко стваралаштво. Међутим, свака култура, па тако и наша, може се афирмисати у својој земљи и у свету само по фонду својих властитих вредности.

- Кад смо код ових тема, да ли бисте нам рекли какав је допринос стручног школства, дакле, музичког школства, и школства уопште, нашем музичком животу и животу уопште? Да ли се младим генерацијама осигурава право музичко образовање? Колико су, мислимо да је питање повезано, акције Музичке омладине плодотворне и дуготрајне?

Допринос наше стручне музичке школе могли бисмо ценити резултатима. Питање је колико, поред великог броја високих музичких школа, имамо младих људи – студената или дипломираних музичара – који могу да се равноправно укључе у једно од мерила. Чак на међународним такмичењима Музичке омладине, која организујемо овде код нас, у Београду, не пролазимо добро – или се уопште не појављујемо. Констатујемо да има веома много музички надарене деце у нижим музичким школама, и у средњим, а касније се она негде изгубе. Ту је велика одговорност музичких педагога, али у средине у којој се појави музички таленат. Ипак, чини ми се да је у последње време стање много боље. Требало би свакако реформисати музичко школство – од дна до врха – и много више пажње посветити естетском, посебно музичком образовању младих. Организација Музичке омладине може у томе много да помогне, нарочито у васпитању и организовању младих на подручју музике. Тада бисмо могли рећи да су акције Музичке омладине плодотворне.

- Да ли музичка критика остварује своја задужења – и у процени музичког живота, и у стварању музичке климе и у неговању укуса? Уосталом, како Вас прима и како је примала критика?

Прва критика коју сам добио поводом извођења „Симфонијете“ гласила је отприлике: „...Било би нам много драже да је Б., уместо да експериментише са обликом, показао да уме да напише симфонију...“. А ја сам рада био студент који је имао огромну привилегију да му дело буде јавно изведено – и то од једне Филхармоније. Овакву обесхрабрујућу критику, која није допуштала било какво трагање за новим, једноствано нисам узео у обзир. Ипак, написао сам, касније, и једну „праву“ симфонију – награђену. Отада, као композитор, не дајем сувише значаја критици. Много је важније за мене у којој мери публика подржава моје дело: у којој мери сам успео да своје стваралаштво саобразим духовном усмерењу овог времена и нашег данашњег човека, колико сам својом музиком

подстакако његову естетску спознају. Немојте ме схватити погрешно, не потцењујем значај конструкторне, афирмативне критике, критике која не хвали без основа, али која подстиче. Таква критика може много допринети стварању праве музичке климе и неговању укуса.

- У укупности музичких интересовања, какву улогу, по Вама, има озбиљна, какву народна, а какву забавна музика? Како остварити, да тако кажемо, складност и то без штете по праве вредности и аутентичне садржаје свих тих области? Има ли мостова који од забавне, рецимо, воде ка озбиљној музици?

Ја уопште не бих делио. Музика, без обзира на то о каквом се жанру ради, мора пре свега да ради на процесу демократизације, на подруштвљењу музичке културе. Мора да је хумано ангажована и хуманизирајућа, тако да доприноси пуноћи људског бића и људске личности, одупирући се тиме разорним и дехуманизирајућим тенденцијама.

- Шта мислите о политици издавања плоча, концертних агенција, организатора музичког живота, информативних гласила и, нарочито, радио-телевизијских станица? Има ли у делатности ових и сличних, важних упоршта музичке културе, неких озбиљних пропуста?

Морате узети анализе које је вршио СОКОЈ (Савез организација композитора Југославије) и које не говоре најбоље о односу наведених чинилаца према домаћем, такозваном озбиљном музичком стваралаштву. Издавање грамафонских плоча, касета, нотних издања, музиколошких радова, периодике, публицистике, препуштено је за сада иницијативи појединих удружења. Сваки то ради на свој начин, неповезано. Савез композитора покреће неке иницијативе у смислу боље сарадње, боље организације. Оно што је најтеже, у Југославији не постоји једна издавачка кућа која би о свему томе бринула – о издавању, пропаганди, пласману музичког дела. А без једне такве куће, у данашњем модерном свету, нема праве музичке културе. Радио станице, истина, снимају све што им дође под руку, све што је написано. То је добро. Међутим, чини ми се да би требало, како сам већ рекао, више изводити домаћу озбиљну музику. Композитори забавне музике музике, кажу: треба више изводити забавну музику – много робујемо увозу итд. Народна музика – она се пласира сама по себи, без много проблема. Но, све то ускладити, врло је тешко – нарочито у одсуству културне политике у музичком стваралаштву.

- Али могуће је, и треба покушати!

Ваљда је могуће. Социјалистички савез радног народа може много помоћи.

- Каква је заинтересованост малих и најмањих места за музику? Да ли се њихово интересовање не исцрпљује превише у фестивалским приредбама? Узгред да кажемо, и у Војводини и у Србији постоје у многим местима фестивали који често ангажују читаву средину, а затим месецима нема ништа. Такође, да ли се можда

понекад потребе не исцрпљују и не своде, сувише, на забаву? Уопште, шта мислите о демократском концепту културе и унутар културе, дакле, унутар тог концепта културног, како је с музиком?

Једном добром смишљеном културном политиком, наша музика би могла да превлада извесну изолацију у коју се сама сврстала и да постане предметом ширег друштвеног интереса. Мале средине су, сигурно, заинтересоване за озбиљно музичко стваралаштво, има много примера за то. Међутим, чини ми се да само стваралаштво – ми композитори, репродуктивни уметници, наше концертне агенције – не посвећују довољно пажње управо тим срединама, да кажемо мањим срединама (по духовним опредељењима, то можда и нису мање средине), радним организацијама, месним заједницама. У свакој радној организацији данас већ постоји неко ко се брине о таквој сарадњи са уметношћу. Међутим, сигурно је да ми, уметници, све то не користимо у довољној мери. И ту настаје проблем. Те мале средине, у жељи да ипак нешто имају од музичког живота, организују фестивале. Ти фестивали прођу и – потроши се сав новац. А за тај новац, који се даје за један такав фестивал, може да се сигурно организује једна добра концертна сезона, укључујући и културну забаву.

- И Ви сте, у овом разговору, а и иначе, доста говорили о култури, културној политици, као и могућностима и одговорностима стваралаштва и стваралаца. Као музички стваралац, колим бисте се идејама, темама и ставовима Ви укључили у ту расправу? Такође, да ли комунисти – уметници имају веће и другачије одговорности од осталих уметника? Зашто, реците нам и то, нема довољно примера – како се нама чини – друштвене ангажованости у уметностима и међу уметницима?

Има ангажовања. Из мојих ранијих одговора може већ доста тога да се назре. О томе сам говорио и у реферату на Конгресу Савеза композитора Југославије. Музички стваралац се не може оглушити о чињенице историјског развоја и не уочити оптимистичке перспективе које управо на овим подручјима уметничког стваралаштва тај развој са собом носи. Морамо се укључити у савремена друштвена збивања са пуном одговорношћу, и комунисти-уметници и други уметници. Основни је задатак, а тај задатак прихватио је и наш Конгрес, да се покрене наша стваралачка енергија у циљу остварења идеје човековог ослобођења и развоја човекових стваралачких могућности у складу са принципима социјалистичког самоуправљања. То је темељно питање културе човековог социјалистичког самоуправног друштва. То је питање превазилажења мисаоних токова прошлости и усмеравања културног стваралаштва ка реалним потребама најширих слојева друштва. Не можемо тражити, ни очекивати, да нам друштво обезбеди егзистенцију нашег дела, ако, са своје стране, истовремено не понудимо таква музичка остварења која би том социјалистичком самоуправном друштву значила продубљење и обогаћивање свести. То су, онда подједнаке обавезе и одговорности свих нас.

- Данас су, такође, честе теме и – стваралачке слободе, неговање традиција револуције, савременост – као инспирација стварања, националне и друге, рецимо, „клановске“ затворености, некритичко прихватање модерних токова светске уметности, традиционализам уметничког израза и слично. Шта бисте Ви о њима рекли?

Револуционарне традиције наших народа и ослободилачких покрета у свету могу да буду велики извор инспирације. Средства за изражавање не треба ничим ограничити. Међутим, управо у овом тренутку великог преображаја, и нас и света, у тренутку наше отворености према свету и света према нама, морамо се борити да, уз прихватање савремених техника уметничког изражавања, не увозимо и нама стране идеје и идеологије, него да у својим делима обликујемо – емотивно и друштвено – специфично наш садржај поникао под нашим поднебљем и у нашим друштвеним условима. Али, притом, такође морамо схватити неопходност револуционарних кретања и у музици – нужност трагања и мењања.

- Ми смо већ рекли да су поједина Ваша дела, особито кантате, почеле од стихова Матића, Давича, Антића, да њих поменемо. Да ли Вас инспиришу и друге уметности? Видимо овде, у Вашем дому, рецимо један рад Миће Николајевића, сликара. Има их још. И видимо друге књиге, не само песнике. Како прилазите другим уметностима – кад у њима не тражите подстицаје?

Подстицаји се налазе свуда око нас: у природи, у литератури, у ликовним уметностима. Ево, у нашем разговору, такође, има подстицаја, сигурно их има. Ако ме неко дело понесе, покушавам евентуално да га преточим у музику. Можда је то поједностављивање, али другим уметностима – па и музици – прилазим као публика. Анализа ми ускраћује ужитак. Какве потребе имаш анализирати, рецимо, Малерову симфонију? Просто допуштам да ме добра музика, или једна слика или песма понесе, да делује на мене.

- И ту се постављате као гледалац, слушалац?...

Ту се постављам као гледалац, слушалац, читалац...

- Значи – да узмемо тај пример – „Војвођанско грање“ Миће Николајевића Вас инспирише као гледаоца, али не као музичара; дакле, правите разлику. А кад Вас, на пример, Матић – помињемо њега пошто сте га компоновали – подстакне и као ствараоца? Да ли то значи да двоструко прилазите уметничком делу?

Да. Зашто да се лишим најетеричнијих ужитака посматрајући неко велико дело – сликарско, зашто да просто не уживам у доброј литератури, зашто да не будем једноставни припадник масе обичне публике? Догоди ми се, притом, да ме дело инспирише, онда морам прићи анализи.

- Кад сте гледалац, реците нам који су Ваши уметници? Заправо, као гледалац, које волите, рецимо, глумце, писце, сликаре?

Сад сте ме затекли... Мало пре сам рекао, да једноставно уживам... Према томе, волим сваку добру представу, сваку добру слику, добру књигу... Уосталом, из претходног одговора могу се открити моји афинитети.

- Значи, не бисте издвојили?

Ипак, одушевила ме је Маркесова књига „Сто година самоће“. Да ли ће тако нешто икад још бити створено?

- Друзе Бручи, дозволите да Вам, на крају, поставимо једно питање које би имало карактер, да кажемо, закључног става... Кажу, вековима је музика спајала народе својим универзалним говором. Да ли је тако данас и – како ће бити сутра?

Музика је универзална. Тако је данас, а тако ће бити и сутра. Својим језиком, који разумеју сви народни света, она треба да допринесе прогресу и хуманизирању, а тиме и ослобођењу од осећања пропасти и деморализације, коју са собом носи фантастични развој технике и све моћнијих разорних средстава. Духовна снага - култура и уметност, једино могу да одрже равнотежу.

Нови Сад, 27. новембар 1978.

**Рудолф Бручи: композитор свежје инвенције:** разговор са Радованом Поповићем  
(*Војвођански разговори*, Суботица: Минерва, 1981, 45–50)

- Ви сте истакнути представник средње генерације музичких стваралаца у нас. Колико сте израсли из те генерације а колико она с Вама?

Ја припадам првој послератној генерацији наших музичара, која је, иначе, оцењена као способна. Ту су: Василије Мокрањац, Витомир Трифуновић, Енрико Јосиф, Душан Радић, Властимир Перичић, Дарко Обрадовић – имена која много значе у нашој савременој музици: Сви су они остали у Београду, а ја сам дошао овде, у Нови Сад, и нисам се покајао. Ово је средина у којој човек може да се добро осећа... Истина, било је тешко, мислим тој генерацији, да се снађе, с обзиром да наша музика до другог светског рата није ишла у корак са временом – имали смо углавном романтичарско уметничко наслеђе, а с друге стране, у Европи, је већ давно то доба прошло, доминантан је већ био експресионизам. Наш задатак, у ствари, био је да ухватимо корак са новим временом. Мислим да смо у томе успели, иако смо прескочили велики период – прихватили смо савремена музичка средства и уклопили се у светске музичке токове. То нам није било нарочито тешко с обзиром да смо имали добру занатску подлогу, поред способности и талента.

- Компоновали сте више кантата („Србија“, „Човек је видик без краја“, „Очи Сутјеске“), написали сте сценску музику за четири балета – „Сусрети“, „Демон злата“, „Кирка“ и „Ноћ на прузи“. У ствари, интересујете се за различите музичке родове. Размишљате ли можда о раду на опери?

Опера је мој сан и моја велика жеља. Међутим, о раду на опери, добро сте то рекли, могу само да размишљам, и то не само због оног најбаналнијег разлога – недостатка времена (композитор сам по занату, а пошто се од тога не може живети, бавим се педагошким радом, тако да ми компоновање дође као хоби) и већ и због дилема које ме као уметника муче: какву оперу да пишем – традиционалну, тотални театар или мјузикл? Наука и техника у нашем времену обарају све постављене премисе, немилосрдно руше традицију и траже потпуно ангажовање духа у проналажењу нових средстава уметничког изражавања. Инстинкт, инспирација и уметничка видовитост били су главни ослонци ствараоца новог у прошлости. Ове племените особине, међутим, нису довољне савременом ствараоцу. Он није више у могућности да на основу инстинкта ствара ново. Он размишља. Сматра се обавезним да дâ човечанству макар скроман прилог ослобађању од осећања пропасти и деморализације које се са фантастичним развојем технике, заједно са атомским разорним средствима, стоји људима над главом. Он у свом лабораторијуму све више постаје и научник. Он се бори за равнотежу у данашњем времену.

- За дело „Симфонија леста“ добили сте прву награду на међународном конкурс композитора у Брислу 1965. године. Шта за Вас то признање, са ове дистанце, значи данас, јер је та награда један од највећих успеха нашег савременог музичког стваралаштва?

Свакако да ова награда значи огромно признање. Међутим, ствари би се могле поставити и другачије – ако један уметник добије такво признање, признање уопште, онда би некакве позитивне реперкусије морале да се осете на релацији уметник–друштво. Смисао оваквих награда је и упозорење да постоји личност која има способности да нешто каже. Питање је колико му друштво омогућује да то стварно и учини.... Иначе, дело које је освојило највишу музичку награду која данас у свету постоји – живи и данас. Оно није створено и бачено у фиоку. Мало је тужно да веће интересовање за његово упознавање постоји изван наше земље. Оно је извођено готово у целом свету и још данас се изводи. Компанија „Филипс“ снимила је плочу, у извођењу Београдске филхармоније.

- Ваша дела дириговали су познати диригенти (Барановић, Миладиновић, Хорват, Жупанић, Јагушт). Да ли сте задовољни остварењем оркестара и диригената?

Да се не стекне погрешан утисак – да се диригенти грабе за моја дела... Изненадићете се кад Вам кажем да Београдска филхармонија већ седам година није извела ни једно моје дело, а да загребачка, љубљанска, сарајевска и скопска уопште нису имале ни једну моју композицију на програму за јавно извођење. Тако, практично, највећу бригу о пласману, и

иначе, домаће музике воде радио-станице. Ту обично, приликом снимања долази до првих, а у највећем броју случајева и јединих и последњих извођења једне домаће композиције. Као пример, али једини, великог залагања за југословенску музику може да послужи Уметнички ансамбл Дома ЈНА у Београду, који искључиво изводи дела домаћих композитора. Једном композитору форма музичког дела, без обзира на то да ли је фиксирана традиционалним симблима или новом музичком графиком, представља главни проблем у извођењу. Интерпретатор, у овом случају диригент, врши формалну и естетску анализу дела и проналази најбоље начине његовог извођења. Неке моје композиције захтевају и нову врсту оркестарске технике што представља и нови проблем и ново ангажовање диригента. За извођење мојих дела залагали су се Младен Јагушт, Ангел Шурев, Маријан Фајдига и Милан Хорват. Мислим да су они и са највише успеха интерпретирали моје композиције...

- У том смислу, да ли приликом компоновања размишљате о тешкоћама на које ће наићи извођачи и диригент?

Рећи ћу вам кратко: о томе још, на жалост, мора да се води рачуна...

- Да ли је тежак пут од идеје до дела?

Практично, то значи да вам кажем какав је мој стваралачки поступак? Видите, најпре, идеја. Неопходно је припремити до танчине звучни материјал и начин његовог диспонирања у циљу остварења идеје. А потом њу пласирати у временској димензији. То значи облик, структуру, па онда време испунити идејом.... Затим, технички посао: значи дуги, веома дуги пут до остварења крајњег резултата музичког дела.

- Писали сте по задатку, конкурс. Је ли имало то неког утицаја на остварено дело?

Има уметника иза којих стоји неко, које неко „гура“, залаже се за њих на сваком кораку, а постоје они други које се пробијају једино свагом свога талента. Ја спадам у ову другу категорију. На Академији сам морао увек бити одличан да бих био добар. Према томе, конкурс, односно затворена анонимна коверта, је једини начин и једина могућност афирмације. То је, по мом мишљењу, од почетка, од првог конкурса на коме сам учествовао, конкурса за масовну песму 1947. године, па до овог највећег мог успеха у Брислу, 1966. године. После тога нисам ни учествовао на конкурсима. Иначе, кажем вам, на свим конкурсима сам побеђивао, а било их је доста. Према томе, конкурси су у мом „случају“ одиграли позитивну улогу...

- Преокупира Вас патриотска поезија као инспирација...

Пре бих рекао револуционарна поезија... То је, чини ми се, питање духовног и идеолошког опредељења. Ослонац у тражењу може бити властита историја, традиција, историја



људског постојања и властитог уметничког сензибилитета. Мислим да је неопходно држати везу с човеком...

- Били сте директор Опере у Новом Саду, пратите музички живот у нас. Ко Вас одушевљава, коме се дивите у том свету музике?

Бићу кратак. Немам шта да дуљим. Дивим се нашим младим људима који, без обзира на тешкоће, на заседе, ипак храбро кроче напред...

- Какво је, у ствари, Ваше схватање музике?

Музика је у првом реду начин мишљења, а то значи – да је она мање од иједне друге уметности само извршење богомданог талента, одзвук осећајности или чин људске воље. У музици, са њеним двоструким захтевом рационално-конструктивистичким и емоционално-поетским долази до највећег изражаја целокупна човекова личност, са свим његовим индивидуалним компонентама, али и са свим опредељењима, што их на њу оставља културна средина у којој уметник живи и ствара.

- Ви сте композитор – кога композитора волите?

Увек се опредељујем за Јохана Себастијана Баха. Дивим се Баху. Јер, код овог композитора – то је мајсторство: инспирација, идеја и музика су блиски данашњем времену, иако је настала пре 250 година...

- На крају, Ви сада учите друге – од кога сте Ви највише научили?

Звучи мало банално што ћу вам рећи – од живота... Из целог овог разговора можете закључити и сами – од живота. Човек научи неке ствари у школи – прва сазнања стекао сам учећи виолину у Загребу, а одувек ме је привлачила композиција. Већ као матурант сам написао оперету „Прва љубав“. И она је изведена у Загребу, на ђачкој приредби. Писао сам тада и забавну музику. Нешто је и сачувано, штампано. То је било, у ствари, изучавање заната. Озбиљно сам се почео бавити композицијом после рата, као студент Музичке академије у Београду, класа Петра Бингулца. Скренуо сам на себе пажњу са оркестарским композицијама „Симфонијетом“ и „Рондо Ђокозо“. Било је неуобичајено да један студент друге-треће године композиције пише таква дела. Међутим, била су то толико успешна да се диригент, као што је Крешимир Барановић, прихватио да дело изведе. И тада ми критике нису биле благонаклоне. Један критичар је написао: „Боље да нам је Бручи показао да уме да напише симфонију у класичном смислу, него да исцрпљује циклични облик у једном ставу.“ Ја само још онда започео експерименте за које није било разумевања. Од професора сам ипак добијао признања, а моји испитни задаци из хармоније и контрапункта су проглашавани најбољим на Академији... Ето, то би било све...

- Ви се и сами сада бавите педагогијом.

Ја данас учим друге нешто што сâм настојим да заборавим. Мислим тиме рећи – да наша школа своја учења базира искључиво на традицији, не водећи много рачуна о савременим музичким кретањима. Не желим негирати потребу изучавања дела великих мајстора прошлости. Међутим, уколико млади музичар, било да се ради о извођачу или композитору, није стекао знања и технику коју би могао да практично користи и у стварању музике нашег времена – школа није у потпуности испунила свој задатак.

Април, 1973.

**Између логоса и звука** – разговор са Љубисавом Андрићем (*Домети*, 1989: 71–78)

- На почетку ваше животне и уметничке стазе стоје Загреб и градић Крижевци. По чему су они за вас значајни?

Рођен сам у Загребу, а детињство сам провео у Крижевцима, не у градићу него у „слободном и краљевском граду“, који је тај наслов стекао још у тринаестом веку Златном булом Беле IV. Живео сам у породици која није била музички образована, али у којој се радо певало. Кад се тога присећам, мислим да смо сви били музички надарени и моја браћа и моји другови и грађани који су музицирали у својим домовима, или они који су свирали у градској лименој гласби. Сећам се да је у жупној цркви био одличан оргуљаш, Вјекослав Храниловић, звани Пипица, због малог раста, човек који је знао да свира Букстехудеа и Баха, а приликом божићних и ускршњих празника организовао је оркестрска извођења Хајднових и Моцартових миса. Уопште, много се музицирало у Крижевцима и забављало по оним „Крижевачки штатутима“. Било је неколико академски образованих музичара и код једног таквог, композитора и адвоката др Алфреда Шварца, почео сам разликовати дур од мола. Тако је, и у тој средини, у ствари, почело моје музичко образовање, у тренутку кад ми још ни на крај памети није било да ћу се једног дана посветити музици. Због свега тога незаборавне су моје успомене на детињство проведено у Крижевцима. У ствари, увек, и кад сам студирао у Загребу и кад сам се преселио у Београд и касније у Нови Сад, осећао сам се, на неки начин, Крижевчанином.

- Да ли одлазите у Крижевце, како се осећате кад се нађете у том, како то с поносом кажете, „слободном и краљевском граду“?

Ретко сам одлазио у Крижевце. Сви моји школски другови су умрли, тако, на жалост осим једног друга и пријатеља, Фрање Плајића, који је експерт Уједињених нација, њене организације ФАО за ветеринарству, никог више тамо нема међу живима. Недавно сам се сусрео с њим, освежили смо успомене на крижевачко детињство и договорили се, без обзира на то што у Крижевцима нема много наших вршњака, да одемо и посетимо Крижевце.

- Кад је већ реч о сећањима и присећањима, сећате ли се и по чему свог првог композиторског, да тако кажемо, дебија?

Како да не. Мој композиторски деби био је на подручју забавне музике. За ђачки цез оркестар, у којем сам свирао, компоновао сам и аранжирао неколико „шлагера“, од којих су поједини били и штампани па и сачувани до данас. Било је то популарно и ја сам тада био „многао ваган композитор“, поготово кад сам написао и једну оперету.

- О којој је реч?

*Првој љубави.* То је била једна весела комедија из ђачког живота. У њеном припремању и извођењу учествовало је многао младих људи, студената Академије, међу њима и Нада Штерле, која је касније постала примадова Београдске опере, а субретска улога била је поверена талентованој певачици и глумици Олги Игрец, која ће постати Олга Бручи, моја животна дружица и „инспирација“, а по нашем доласку у Нови Сад и првакиња Опере Српског народног позоришта. Тако се ово бављење забавном музиком, ова ведрa епизода у мом стваралаштву и оперета *Прва љубав* преобразила у озбиљну „оперу“ која, ето, траје и до данас. У ствари, нисам тежио да постанем композитор. Тако нешто изгледало ми је недостижно. Желео сам једноставно да будем добар виолиниста па сам вежбао и по шест сати дневно, како бих стекао што бољу технику и изражајност. Свирао сам у Гудачком квартету (Прукнер, Бручи, Сикошек, Шимунић) чију је делатност прекинуо рат. Рат је, такође, прекинуо моје учење виолине.

- Ваш „озбиљни“ композиторки деби, ако смо се разумели, везан је за Београд. Ко је на вас, највише, утицао док сте студирали у том граду?

Прва моја композиција изведена у Београду била је *Rondo Giocoso* за симфонијски оркестар (Оркестар Дома ЈНА, диригент Даворин Жупанић). То је композиција инспирисана фолклором, раскошних и јарких боја, у којој сам доказао урођени смисао за оркестрацију. Друго изведено дело *Синфонијета* (Београдска филхармонија, дир. Крешимир Барановић, 1949), у којој сам експериментисао са обликом, изазвала је у критичком приказу прилично дилема у стилу „да ли Бручи уме да напише симфонију“? а био сам још студент на Музичкој академији. Професор ми је био Петар Бингулац. Природно је да је на мене највише он утицао, мој професор композиције Бингулац, који је био велики ерудита, естетa, речју, светски човек. Он је знао да ме, у оним годинама у којима нисмо имали никаквих информација и представа о светским збивањима, упозори и упуту на праве ствари. Утицај који је он, у том тренутку, извршио на мене био је веома значајан за мој каснији развој.

- А ко је на вас оставио највећи утисак у вашим бечким годинама, где одлазите на усавршавање?

Све што се догађало у Бечу педесетих година, кад је тај град био у правом смислу средиште музичких збивања Европе, оставило је на мене снажан утисак. Док су бечким улицама још кружила *Четворица у џипу*, у Опери и на концертним подијумима били су стално или у гостима најзначајнији уметници порушене Европе. Бечка државна опера

играла је тада у позоришу на речици Вин (Theater an der Wien) и ја сам био тамо... слушао, поред Моцартових опера, комплетног Вагнера и Рихарда Штрауса. За диригентским пултом Бечке филхармоније били су готово сви велики диригенти тога времена: Фуртвенглер, Карајан, Карл Бем, Клемперер, Кнапертбуш, Рафаел Кубелик и други. Посебна посланица било је извођење малих Моцартових опера у *Reduten* дворани у Бургу са Бемом и најбољим солистима. Још много тога догађало се тада у Бечу. Било је безброј камерних концерата, разговора о музици, пре свега на Академији на којој су долазили студенти из читавог света. Ти контакти су, дабоме, били веома корисни и, за мене, занимљиви и привлачни.

- Како сте долазили до улазница за силне концерте?

Интересантно је да смо улазнице добијали преко студентске организације, али у много случајева чекајући у дугим редовима пред Државном опером и пред Филхармонијом за тзв. штеплац (stehplatz), по три шилинга. У тим редовима, занимљиво је, било је не само студената с Академије него и оних који су студирали математику, филозофију или техничке науке, а који су знали да одзвигде и по целу оперу.

- Није се само ћутке стајало у редовима?

Ма какви. То је било забавно, а посебно ме је изненадило, фрапирало, да људи који се не баве професионално музиком знају теме, рецимо из Моцартових или Брамсових квинтета о чему појма нисам имао.

- Којег се гостовања, концета, сећате из тих бечких дана?

Било је много концерата. Сећам се, на пример, Моцартових опера које су биле изванредно извођене с најбољим певачима. Памтим Штраусове опере које нисам уопште познавао. Знао сам нешто Вагнера, јер се пре рата у Загребу изводио, на пример, његов *Холанђанин луталица*. Међутим, Штраус је био за мене непознаница. На мене је огроман утисак оставила *Салома*, *Електра*, па сам постао заљубљеник Штраусове музике. Још се сећам сјајног концертног извођења опере *Кармен*, коју је припремио Карајан. У жељи да конкурише Државној опери (пошто није прошао на избору за директора) изводио је опере концертно, па је тако припремио и *Кармен* за коју је ангажовао најбоље европске певаче. Било је, наравно, више тих догађаја. Био је, рецимо, један концерт с Кубелинком који је дириговао *Пету симфонију* Чајковског. После завршеног првог става у дворани се проломио снажан плесак, што није уобичајено у Бечу, јер Бечлије знају шта је симфонија и да се после првог става не аплаудира. Међутим, извођење је било такво да ни хладне Аустријанце није могло оставити равнодушним. Били су фрапирани.

- Ваше схватање музике?

Музика је стање духа. Начин мишљења. Формулација композиторове спознаје о свету и животу.

- На којим теоријским претпоставкама се темељи ваша естетика?

Знате, то је дилема пред којом се налази сваки стваралац у данашњем комешању вредности. Идеал би био доћи до синтезе у складу са начелима класичне, хеленски реалистичне уметности.

- Како сте се одупрли соцреалистичкој естетици?

Нисам се одупирао. И ја сам, као и многи композитори после ослобођења, у одушевљењу за изградњу и обнову наше ратом порушене земље (док траје обнова нема одмора), компоновао масовне песме. Зашто да се тога онда стидим. Али нипошто не мислим да је изванредан број дела наших композитора инспирисаних револуцијом соцреалистички: на пример Обрадовићева *Кадинача*, Хорватова *Јама* или моја кантата *Човек је видик без краја...* Напротив, то су дела дубоко доживљена, хумана, дела трајне вредности, као Шенбергови *Преживели из Варшаве*.

- А шта бисте у овој прилици казали о свом стваралачком поступку. Да ли вам се музичке идеје јављају изненадно, дању или ноћу; дешава ли вам се да сањате како компонујете, диригујете или свирате?

Хм. Идеја може доћи и изненадно. Било када. Међутим од рођења идеје до готовог музичког дела дуг је пут. Идеја је само почетни импулс после којег следе детаљне техничке припреме, од избора музичког материјала до потпуно разрађене драматургије предвиђеног дела. Сам стваралачки чин заокупља целокупну личност композитора и захтева потпуно ангажовање духа у проналажењу средстава музичког изражавања па се често догађа да и у сну чујете непознату музику (коју наравно после редовно заборавите). Обично се заборавља на то да је компоновање, такође, обиман и дуготрајан технички, готово мануелни посао, поготово ако је у питању веће оркестарско дело, или не дај Боже, опера.

- Зашто не дај Боже. Зар она највише исцрпљује?

Исцрпљује технички део посла: писање партитура, клавирског извода, и све оно што композитор преживљава док се не деси да му се опера стави на репертоар. То човека исцрпљује.

- Опера је „велика матура“ сваког композитора?

Пре бих рекао „докторат“. Питање је, пре свега, како и којим музичким језиком уопште компоновати оперу данас? Опера је форма која, ако се данас пише, с једне стране треба да

поштује постулате савремене уметности, док с друге, треба да задовољи и буде прихватљива једнако стручној критици и обичном слушаоцу. Па хајде, изволи!

- Да ли вам је већ од зачетка идеје увек јасно каква ће се форма композиције развити?

Сигурно, због тога што ми сама идеја предвиди шта ће се касније догађати. Ако ми, на пример, дође на ум идеја да компонујем симфонију, онда она тече према замишљеном плану.

- До које мере вам је пред очима инсценација драмског дела (балета) док компонујете музику?

То је питање не само композиторово, него и ужег тима који предвиђа шта ће се дешавати на сцени. Рецимо, ако ми се у рукама нађе добар либрето, ја увек консултујем, ако је реч о балетском делу, и кореографа. Посебно је добро ако је у истом лицу и кореограф и писац либрета. Дабоме, без сагледавања комплетне инсценације или драматургије, све би се претворило у импровизацију која ничему не води. У последње време има кореографа који узимају већ готова симфонијска дела као основ за рад на балету. Међутим, у сваком од тих симфонијских дела, јасно је разрађена драматургија, па чак може да подстакне кореографа за инсценацију. Ако је, пак, реч о поставци опере, онда се круг сарадника шири, од драматурга до режисера и диригента. У таквом тимском раду тешко долази до промашаја. Данас нема Пучинија који је знао све тако генијално да предвиди.

- Ви сте, зацело, присталица тимског рада. А шта је с публиком. Да ли док компонујете мислите и на њу, на њен пријем ваше музике; постоји ли у вама питање комуникације?

Ја сам, најпре, да кажем за сарадњу у балетским и оперским представама, али не и код извођења симфоније. Што се тиче публике, једноставно пишем музику која ме у тренутку стварања задовољава, коју и као слушалац могу да прихватим. На тај начин, барем тако мислим, дело може постати комуникативно, без унапред прорачунате и свесне шпекулације. Питање комуникације, иначе сматрам веома битним за живот једног музичког дела, а истинску људску комуникацију може да успостави само дело дубоко хумано опредељено, без обзира на то каквим је музичким језиком или стилем написано. Не кажем да таквих дела нема. Напротив. Међутим, морамо се запитати због чега данас таква, у најмању руку, равнодушност, да не кажем одбојност, публике према делима савремене музике? У чему је неспоразум? Чини ми се да неспоразум нећемо отклонити периферним клацкањем иза европске авангарде, него стварањем дела која су писана савременим језиком, али која се темеље на историји људског постојања или личном сензибилитету ствараоца.

- Ваше мишљење о авангардној, тзв. електронској музици; прети ли нам опасност од тих и таквих новотарија?

Поштујем свако трагање за изразом, па и она у, како кажете, тзв. електронској музици. Зашто би претила опасност од експеримента. Без тога нема кретања напред. Истина, понекад се морамо вратити, ако пренаглимо, и два корака назад, али важно је, у целини, ићи напред. Откривати ново.

- Шта сматрате главним проблемом у извођењу ваше музике?

Главни је проблем како у овим нашим републичко-покрајинским подељеностима уопште доћи до извођења једног, рецимо, симфонијског дела. Ако се, ипак, којим случајем то догоди, око јасно писане партитуре не и требало да буде већих потешкоћа.

- Зар и у музици дејствују републичко-покрајинске деобе?

На жалост, свака република или покрајина имају своја удружења, своје композиторе, своје оркестре и, наравно, притисак на „своје“ оркестре да изводе дела из „своје“, властите средине. Према томе, врло је тешко пробити се у другу средину. Нови Сад, да невоља буде већа, нема те ансамбле, нема своју продукцију и наша остварења се тешко изводе у другим срединама.

- Композиторска техника – шта је то?

Добро изучен занат. Умеће да у партитуру, нотним знацима, запишете своју мисао, одликате своју имагинацију, удахнете своје емоције. И стални, непрекидни, мукотрпни рад.

- Ако док компоунјете дође до поремећаја, деконцентрације, шта радите?

Прекидам посао, читам, скупљам нову снагу.

- Која вам је од снимљених изведби најдража?

Искрен да будем, не слушам своју музику. Али од снимљених композиција, врло добро су урађене *Метаморфозе Бе-А-Це-Ха*, *Трећа симфонија* или *концерт за клавир*.<sup>441</sup>

- Са *Симфонијом лестом* сте постигли „један од највећих успеха нашег савременог музичког стваралаштва уопште“ – освојити *Grand Prix* у Бриселу (1965). Како с данашње дистанце гледате на тај свој успех?

Међународни конкурсе краљице Елизабете свакако је највећи и најцењенији конкурс за композицију у свету. Велика међународна награда белгијске краљице коју сам, у конкуренцији 250 композитора из читавог света, добио у Бриселу, 1965. године, значи да сам барем једном у тренутку стигао до самог врха светске музике. А то је тренутак, морам нескромно да кажем, за цео човеков живот.

---

<sup>441</sup> Вероватно је у питању грешка и треба да стоји: *Трећа симфонија* или *Концерт за кларинет*.

- Круна вашег композиторског рада је, према мишљењу музичке критике, опера *Гилгамеш*. Шта вас је привукло том асирско-вавилонском спеву који говори о ефемерности човекова живота, али и о трајности његова дела и хуманизма?

Стари сумерски еп о Гилгамешу представља један од најзначајнијих сачуваних записа Старог света који својом снагом и лепотом и данас зрачи и привлачи. Основна питања људске егзистенције су у овом епу: смисао живљења, неминовност смрти, борба, трагања и освајање неизменљивих закона вечности. Све је то садржано у том фантастичном епу. Сам песнички декор, који окружује ову суморну филозофију, затим свет Иштариног храма, чудесни догађаји око града Урука и узбудљиво ходочашће Гилгамешово „кроз седам капија“ у подземни свет инспирисало је либретисту Арсу Милошевића и мене да створимо атрактивни музичко-сценски оквир за оперу. Она је компонована с тежњом да се ни у једном тренутку не прекине нит традиције, али да својом музичком синтаксом и филозофским ставом кореспондира са својим временом. Чаробна лепота и сензибилност прастарих оријенталних лествица послужила ми је као једна од основних конструкција звучног материјала од којег је опера изграђена.

- Како сте долазили до материјала?

Набавио сам доста литературе о Гилгамешу, историји Сумера и Вавилона. Путовао сам и радио у Националној библиотеци у Фиренци, Моцартеуму у Салцбургу, у Националном музеју у Бечу; био сам у Бергамоновом музеју у Берлину где сам видео доста ископина из Мезопотамије, међу осталима изванредно реконструисана врата богиње Иштар из Вавилона.

- Какво је интересовање у свету за вашег *Гилгамеша*?

Еп о Гилгамешу познат је у целом свету. Премет је многих научних расправа и истраживања и увек се открију нове појединости с глиених плоча на којима је забележен. Било би природно да оперска реализација епа такође пробуди интересовање светске културне јавности. Међутим, да би се то догодило у свет мора да крене информација са интелегентном пропагандом, с клавирском изведбом опере, грамафонском плочом, видео-касетом, а то је још у припреми (што сматрам огромним успехом). Несрећа је, међутим, што ми у Југославији немамо установе која би на професионалан начин обавила тај посао. Иначе, Опера Српског народног позориша гостовала је с *Гилгамешом* у Ираку, на I бабилонском међународном фестивалу, а постоји и позив из Туниса. А заинтересовали су се и Руси. Код мене је био директор Кијевске опере и њен главни диригент. Они су видели, на жалост, лошу видео-снимку, и одушевили се ипак, али шта ће бити, видећемо. Послао сам им материјал, клавирски извод, превод либрета на руски, па очекујемо вести.

- Шта мислите о односу националног и интернационалног у музици?



Мислим да су разлике могуће, зависно од духовног опредељења и мисаоности средине и, дабоме, појединца у њој. Једно је сасвим сигурно, и у националном и у космополитском, резултат може бити добар уколико се подједнако зналачки користе изражајна средства. Узмите паралелу Бартока у националном и Р. Штрауса у космополитском. У космополитизму, шире схваћеном, има огромних разлика како у самој групацији, тако и у односу на друге. У Пољској толико различити Лутославски, Берд и Пендерецки разликују се од Немца Штокхаузена или Италијана Бусотија, иако им је музичка подлога заједничка.

- Шта у нас преовлађује – ослањање на национално или космополитско?

Врло је, на жалост, мало композитора који се ослањају на национални смер у музици. То је велика штета кад знамо какво је огромно богатство нашег фолклора. Компонovati у том духу увек је изазовно. Можете ме сад питати зашто то ја не радим? Радио сам. Прва моја композиција *Rondo Giocoso* сва је била у фолклору. Затим, прва *Симфонија* заснована је на истарским лествицама, па финале *Треће симфоније* је у националном идиому. И у *Гилгамешу* има елемената који подсећају на фолклорно, изворно. Употребих сам чак и један цитат из средњовековне црквене музике (XII век). Он представља финале саме опере. Тај скромни цитат, додуше, развијен је у снажну музичку градацију.

- Да ли је музика повезана с политиком; да ли савремена музика у нас изражава време у којем живимо?

Музика је повезана с политиком (у позитивном смислу) ако је, као уметност, на страни хуманог, ако доприноси изграђивању односа припадности међу људима, осећању њиховог заједништва, а не разједињености и деградације.

- Говори се и о крају уметности?

Не може се говорити о крају уметности. Права уметност не може никада пропасти. Култура и уметност морају и даље да се развијају, изграђују као духовна снага, као протутежа разорним тенденцијама толико присутним у данашњем времену.

- Већ пола века се бавите музиком, компоновањем. Можете ли сагледати „биланс“ свог уметничког пута?

Нисам спреман да правим „биланс“. Чини ми се да имам још тога да кажем, поготово што сам безмало целог свог века био у обавезама, на директорским положајима, опхрван организационим пословима. Због тога нисам имао времена да у музици кажем све оно што сам носио у себи и што бих желео рећи. Нећу, према томе, да стављам тачку.

- На чему, ако није тајне, радите; какви су вам планови; шта бисте желели још да урадите?

Радим на новој опери *Фаустова жеља* по либрету Ненада Туркаља. То ће бити трећа опера у мојој оперској трилогији – *Прометеј*, *Гилгамеш*, *Фауст*.

- Шта их повезује?

*Прометеј*, инспирисан истоименом хеленском трагедијом као симболом људског отпора против тираније, насиља и сваке самовоље. *Гилгамеш*, прапочетак људске цивилизације, филозофија живота и смрти, вековно трагање за неизменљивим законима вечности. *Фауст*, симбол тражења смисла живота и људских стремљења. То их повезује.

- Имате ли времена за доколицу, шетње, путовања?

Имам времена за јутарње шетње, поред Дунава; немам времена, заправо новца за путовања, особито не за она о којима сам некада, у младости, па и после, док сам радио, сањао. Међутим, прилике су данас такве да човек не може никуда отићи из свог града, из свог дворишта.

- А куда бисте хтели?

Отпутовао бих на Исток, јер ме занимају друге културе, различите од наше. Ми, Европљани, претенциозно смо уображени у своју велику културу и цивилизацију. И не знамо, или нећемо да знамо, да постоје културе и цивилизације које су много старије од наше и из којих бисмо могли штошта још да учимо. Одлазак у Индију, Кину за мене би много значео, али то је неизводљиво.

- Како изгледа ваш радни дан?

Пошто сам у пензији, у поштованим годинама, устајем у седам сати. То је вишегодишња навика. Ако је лепо време одлазим у шетњу, пређем и до шест километара. Вратим се кући и радим до подне. После подне се мало одморим и настављам да радим. Волим да одем у Академију наука или у Позориште. Цео дан ми је испуњен радом, под којим подразумевам и читање.

- Видимо на столу *Галеба Џонатана Ливингстона* од Ричарда Баха. Стижете ли да читате, шта најрадије читате?

Не стижем да читам много. Читање ме и замара. Али читам све што је интересантно, ново; читам и страну литературу. А што се тиче књиге на мом столу, ја сам вам, у неку руку, Џонатан Ливингстон.

### П.2.3 АУТОРСКИ ТЕКСТОВИ

**Око:** *Ново стваралаштво у култури; Манифест „Трећа авангарде“*, 15-29. просинца 1977.

*(О потреби хуманизирајуће тенденције у музици; дезалијенација умјетности за коју се боримо – рукопис)*<sup>442</sup>

Ми желимо да се у нашој музици вратимо хуманизму. На Западу одбацују, с поругом најчешће, ријеч хуманизам.

Доиста, тешко је говорити о хуманизму, а посебно у 20. стољећу након два светска рата и крвавих епопеја које још трају, с могућношћу трећег свјетског рата који би донио разарање без премца, можда чак и коначну катастрофу човјечанства.

У таквој ситуацији ријеч хуманизам може заиста звучати шупље, испразно и лажно. Може бити хипокризија, што често и јест. Премало је духовне снаге да се на Западу ријечи хуманизам врати њен првобитни, непосредни смисао, а није друштвена ситуација погодовала томе.

Јер, центрима моћи западног потрошачког друштва није у интересу довођење стварног хуманизма у први план, јер би то могло угрозити привилегије. Због тога они све више пропагирају, у умјетности, филму, на телевизији и другдје, насиље, обожавање силе, психоделичност, отуђење, као начин и стил живота.

Данашња западноевропска музичка авангарде није имала снаге – уз неке, па и велике и значајне изузетке – да се отме овој идеологији. Из музике је избачен хуманизам, па и сам човјек. Не сумњамо да су у почетку херметизам, отуђеност и апсурдитет код многих авангардиста значили својеврсну побуну. Али данас је узевши генерално, западна авангарда већ потпуно конформна, неопасна, интегрирана у систем, канализирана. Она ништа не оспорава. Она, међутим, своју кризу додаје опћој кризи. Али она није у могућности да ту кризу разријеша. Стога је она само потенцира, без намјере да криза буде уклоњена.

Али зато ова авангарда, било да је плод (мање) искреног тражења новог у датим и дозвољеним оквирима, било да је добро плаћена (више) од послодавца који на тај начин скреће пажњу с правих проблема западног друштва и себи испоставља имагинарну легитимацију, с великом упорношћу, веома различитим путовима, често с врло добром стратегијом намеће – са свог европоцентричног стајалишта – свој мисаони и психолошки модел „периферним“ културама.

Уколико таква периферна култура – желећи остати отворена према свијету и преузимајући од авангарде оно у чему је она напредна и прогресивна, а то је продор у нову звуковну

---

<sup>442</sup> У објављеној верзији су изостављене неке реченице, овде додате у курзиву на основу рукописа.

димензију, у ново звуковно искуство и у нове композиционо-техничке поступке – није психолошки довољно јака да се одупре и садржајној страни увезеног модела, то јест дехуманизацији и празнини које он у себи носи, проповједа и намеће; таквој култури се неминовно догађа да буде психички заробљена, подвргнута идеологији страног модела, да постане овисна, лишена своје бити, епигонска, еклектична, а с тим у вези, и осуђена на даље вегетирање на рубу свјетске културе, будући да нема тој култури свијета што дати или рећи, а још мање унијети измјену у свјетску кризну ситуацију.

Због тога примање страних узора у музици, без стварне и озбиљне критичности, беспоговорно, често идиолатријско преузимање свих компоненти страног модела, *псеудоауторитативно, али тим више ауторитативно, оперисање тим моделом и његовим поставкама, прихваћеним безрезервно и аксиоматски као априори важећим ставовима које не само да не треба него чак није ни допуштено испитивати* као да се само по себи разумије да је он једини истинит и неприкосновен, на страни оних који тај модел сматрају једином могућом алтернативом, доводи музичку културу, која жели бити и сувремена и укључена у свјетска збивања, у безизлазну ситуацију.

Но она умјетност која има довољно снаге да се одупре искушењу, која пронађе у себи довољно критичког духа, која проистече, уосталом, из друкчије друштвене ситуације, она може – не затварајући се у уске националне границе и не изолирајући се ни од кога – сачувати свој идентитет, критички асимилirati вањске утјецаје (у оној мјери у којој се чини да би они могли бити корисни), а прије свега изградити своје властито мисаоно усмјерење *које тада може предати свијету као двој дар и прилог.*

*Будући да смо увјерени да се човијек уобличавајући живот и дату реалност /С. Мајсторовић/ стваралачки испољава и потврђује тиме што „присваја своје свестрано биће на свестран начин, дакле као тоталан човјек /Маркс/, дакле као хумана и хуманизирајућа људска личност,* ми сматрамо нашим најнепосреднијим циљем враћање музичког дјела хуманизму и хуманизирајућој комуникацији између дјела и човјека, насупрот херметизма и солипсизма, јер без саме човјекове присутности, без његовог повјерења у реалност, без његовог осећања за свакидашњицу, простори умјетности би се преобразили у интелектуалну пустош, што се уосталом и збило са сувременом авангардном музиком.

*Хуманизам и комуникација ослобођена лимита класног друштва, права комуникација на нивоу пунине, а не парцијалности људског бића и људске личности, оно што данас највише мањка сувременој музици, која игра игру „pars pro toto“ могло би бити оно највредније што би једна музика могла унијети у кризну ситуацију сувремене музике, у којој је умртвљена и истрошена свака иницијатива, откивајући узроке те кризе и рјешавајући је према својим могућностима. Уз увјет, да биће те музике буде до краја укотвљено у егзистенцијалну и друштвено аутохтону стварност њене земље, према томе да не буде у данашњој ситуацији стваралачки овисно о процесима свјетског потрошачког музичког*

*тржишта, како би се на тој разини могло успјешно одупријети критеријумима центара свјетске музичке моћи и супротставити се њиховом антагонизму према сваком, од њихових премиса, различитом умјетничком увјерењу.*

*Наши хуманизам, који захтјевамо за наше музичко дјело, није наивни хуманизам, ни романтика, нити проповјед, а најмање филантропија. Он је реалне посљедица постојања човјека, који је „conditio sine qua non“ сваке данашње музике. „Conditio sine qua non“ чак још од оног прадавног архетипског времена па све до данас.*

Али тај наш хуманизам као незаобилазница музичког израза, могућ је само као модерно схваћен и изражен хуманизам савременог тоталног човјека, баш као што је и комуникација умјетничког дјела могућа само као модерна комуникација на бази повратне спреге: умјетничко дјело - човјек – друштво – космос – умјетничко дјело. Зато ако Запад не прихвата, него чак и одбија умјетничко дјело с поруком хуманости (као што најчешће одбија уопће сваку поруку у умјетничком дјелу као преживјелу и беспотребну), ми можемо изјавити: неупоредиво највећи део онога што се данас догађа у савременој музици застарјело је, преживјело и треба одбацити. Савремена музика тапка данас у мраку: њезина филозофија и идеологија, ма колико да су у једном периоду придонијеле новим музичким сазнањима, доживјеле су крах. Данас више није вријеме да се нијече човјек; умјетник треба да води бригу на који начин би га у свом дјелу успоставио. *Он данас треба да брине како би то његово дјело постало својеврсни и по умјетничком језику аутохтони, али с човјеком и заједницом најуже повезан „катализатор новог односа човјека са собом, са својом свијешћу и са свијетом“.* /M. Netter/

Наш критички став према овој и оваквој свјетској авангардној музици, сматрајући је праживјелом, неадекватном и недостатном да изрази сасвим ново доба које је управо наступило, као и из тога изведен наш стваралачки став да треба потражити суштински, унутарње и садржајно, **нови пут** у том **новом добу**, плод наших непосредних стваралачких дилема. *Али у томе нам је помогло да дођемо до пуне спознаје настојање нашег друштва да оствари коперникански обрт у односу рад – култура, обрт при којем се успоставља човјек у његову тоталитету и гдје би била пуна бесмисао избацити тога човјека из умјетничког дјела. Рекли бисмо даље да је томе придонио и наши умјетнички сензибилитет, не толико удаљен од Медитерана и старе Грчке, гдје је она још и данас присутна на нашим отоцима Корчули и Хвару, и на нашим обалама. Охрабрили су нас у томе и најбољи умови Трећег свијета и Негритуде, за које хуманизам представља веома природну и јасну ријеч, коју изговарају без икакве потешкоће.* /Видјети прилог: фрагменти разговора А. Melrauxа и L. Sengora/.

*Помогло нам је у томе и ступање човјека у свемир, одакле Земља постаје смијешно малено небеско тијело, а човјек на њој највећа вриједност.*

У двадесетом стољећу, Европа је доживјела двије авангарде: око првог и из другог свјетског рата.

Ми сматрамо да је данас час када треба да наступи трећа авангарда, на бази новог искуства човјека.

Та трећа авангарда, у нас и у свјету, бит ће могућа не ако буде и даље растакала музику и тражила музичке димензије и мисаоност на истом путу гдје је друга авангарда у грчу застала: у антимузици – у тишини, него, ако синтетизујући цјелокупно историјско музичко искуство, музичка лингвистичка средства и оперативне акустичке захвате, остајући пред Новом звуку, буде значила оно дубоко враћање људском, ону исконску потребу умјетничког да тражи и испита свијет, и да сазна истину. Али не да је сазна само интелектом, који је – за разлику од науке гдје је интелек плодан и незамјенљив – у умјетности неспособан за потпуно сазнавање.

*Уз онтолошку суштину умјетничког чина, гносеолошкиу вриједност умјетности треба тражити у њеном спознавању путем доживљаја, доживљајности, у густој набијености афектом и у непосредном зору свијета преко афекта, у спонтаној слободи осјећања.*

*Гносеолошки феномен умјетности не састоји се у томе да умјетничко дјело изврши спознају свијета као знаност, интелектуалним предобрама, него осјећајем свијета и стварности.*

*Наравно, баш као што у науци уз интелект играју знатну улогу машта и инстинкт, тако и у обликовању умјетничког дјела судјелују уз машту и инстинкт такођер и интелект, неотуђив из цјелине стваралачког акта.*

Ако интелект у умјетничком зору замјени машту и интелект, напустивши афективност доживљаја, настају хибридне и чудновате форме, тишина и празнина.

Па ако се у сувременој науци стварност, за неке знанственике, на неки начин губи и бежи из руке, у толико више треба умјетност да потврди свијест и егзистенцију човјека.

*Планирајући козмичке градове који би на орбити кружили око Земље, свемирски инжењери предвиђају изградњу великих зелених површина и вртова у таквом металном свемирском граду, како би сузбили отуђеност људског биолошког организма од своје исконске природне средине.*

*Градитељи великих двосмјерних аутострада засађују између аутострада широк појас зеленила, из истих разлога.*

*Аутострада је технологија, умјетност је зеленило између њих.*

*То је и однос између сувремене технике, знаности, нове умјетности и њихове нужне равнотеже.*

Умјетност није пропала нити ће пропасти. Она ће пронаћи нове форме и одговарати на нове изазове. Музика такођер.

Због тога ми гласамо за живот умјетности, а не за смрт умјетности. Ми гласамо за човјека, а не против човјека, баш као што гласамо за слободни живот и коегзистенцију људских бића, а не за њихово отуђење и смрт.

Пред композиторима стоји отворени простор који може испунити само стваралачки чин. Он мора пронаћи начин и форму одговора.

Али уједно смо дубоко увјерени и то поново истичемо: ако је сувремена музика донијела ново, музика усмјерена пуници људског бића у његовој друштвеној и космичкој димензији доноси најновије.

Група композитора

/прилог „Поставкама“/

### **Поставке радне групе композитора редакције програма Ј М Т**

Састали смо се данас, 26. јуна 1977. године, ми – радна група композитора и сурадника Редакције програма ЈМТ – да, радећи у оквиру ТЕНДЕНЦИЈА ЈМТ '77, саберемо наша искуства и размотримо наше даљње стваралачке тенденције, у циљу да властитим стваралачким радом и својим композицијама учествујемо у остварењу ТЕНДЕНЦИЈА ЈМТ '77.

Ова наша акција, ове наше поставке радне групе не произлазе стога ни из каквих првенствено теоријско-естетичких, психосоциолошких или филозофских разматрања. Њихова је бит у нашим властитим мучним преокупацијама, у часу док смо писали наше партитуре и док су пред нама искрсавала безбројна питања и сумње. Оне произлазе из еволуције коју је сваки од нас на свој начин прошао у свом стваралачком раду.

Оно што нас, радну и иницијативну групу композитора Редакције програма ЈМТ, понајвише и прије свега уједињујем јест основна дилема на коју – у првом реду код нас самих – тражимо одговор: што ми то заправо стварамо и за кога ми то стварамо?

Поставили смо, у ствари исто питање које је Павле Стефановић у једном критичком напису формулирао овако: „Како, дакле, гледамо на свијет наше музике? Као на посебни свијет звукова или на свијет утканости звучне материје у саму стварност? Ја лично сам – одговара Стефановић – за посљедњу алтернативу.“

И ми смо, дакако, за ову другу алтернативу.

Вјерујемо да се ми те алтернативе у нашем досадашњем стваралачком раду нисмо никада, у ствари, ни одрекли и да наша дјела никада нису заступала херметизам, отуђење од слушаоца и пред слушаоцем.

Сматрали смо да наше умјетничко дјело стваралачки може једино постојати, и доносиће смисао и нама самима и у својој друштвеној егзистенцији, ако је урођено у то стварност и ако с пуним критичким ставом и без конформизма – дубоко у њој бивствује, живи и мијења је.

Из спознаје, прво, да сувременом човјеку не можемо а да не говоримо сувременим умјетничким језиком, и друго, да је у наше вријеме повратак на тоналну музику и на велику, али мртву, европску музичку традицију креативно немогућ, произлази и наше опредељење према умјетничким изражајним средствима сувремене музике.

Опредељујући се тако, и у начелу и у нашем свакодневном стваралачком раду за сувремену музику, за нас се стога не поставља више дилема: старо или модерно, традиционално или сувременно, тонално или атонално. Дилема за нас постоји, у опћем смислу, на тлу саме сувремене музике: у њеној хуманој или антихуманој, па чак и ахуманој, оријентацији. Питање, искључиво стваралачко, дакле гласи: преузети и опонашати ону отуђену сувремену музику која носи у себи, једним великим својим делом, и деструкцију и дехуманизацију, или се стваралачки оприједелити, задржавајући сва искуства нових звуковних могућности и нових звуковних димензија, за такву сувремену музику, која би – базирајући дакле на најрецентнијем начину музичког мишљења – била окренута према човјеку, према пунини његова бића и његове људске личности.

Наш одговор на ово питање, и на питање нашег властитог умјетничког опредељења, дали смо већ на почетку. Тај одговор истодобно значи да је, по нашем мишљењу, разлика између једног и другога, између хумано и комуникативно усмјерене музике и ахумано и некомуникативно усмјерене музике, суштинска.

С тим у вези цитират ћемо мисао једног словенског социолога који каже: „Проблем није у осцилирању /различитих/ вриједносних алтернатива ... него се он јавља онда ако недостаје емпиријски корелат“. За нас, по нашем схваћању, емпиријски корелат у умјетности и у музици јест ослонац умјетности на своје извориште, на човјека, друштво, хуманизам и комуникацију с човјеком.

За многе композиторе, овај емпиријски корелат је, можда, индиферентна ствар. За нас он је од суштинског значаја. Емпиријски корелат, дакако, нема ништа заједничког са свакодневним прагматичким циљевима којима ви музика или умјетност требало служити.

Због тога понављамо наш став, изречен већ на другом мјесту: - из умјетничког дјела или творевине може бити, по нашем схваћању, одстрањена свака састојина, оно може бити испражњено од свега осим од човјека.



Или, да кажемо ријечима једног писца: „...дјело не може постојати ако не постоји човјек који верује у реалност свијета, у стварност (људски) другог (упркос свих промена у данашњој научној спознаји)“.

Када би, на нашем ступњу цивилизације и културе, човјек стварно престао вјеровати у реалност свијета, као и у стварност људски другог, био би мртав. И ту би био прави крај умјетности.

Ми смо за то да се појави и њихови узроци истражују у њиховим правим а не привидним димензијама. Права димензија умјетности јест људско, баш као што је димензија људског умјетност. Ово схваћање, већ дуго присутно у нашим стваралачким просуђивањима и у нашим дјелима, није само и једино акт једног критичког схваћања и критичког односа према одређеним феноменима сувремене умјетности. Оно је, као што смо већ рекли, много више позив у првом реду нама самима, да стваралачки учествујемо у једном опћем и збиљском умјетничком одговору на људске умјетничке потребе. Међутим, ово никако не би требало схватити да ми само желимо да нам дјело буде прихваћено, па према томе да буде потврђен и смисао егзистенције тога дјела. Наш је умјетнички циљ много комплекснији: ми осећамо истинску потребу да са својим слушаоцем, с конкретним човјеком, комуницирамо, да судјелујемо у освјештавању његове људске личности, трагајући тако и за његовим и за нашим идентитетом. Јер, када је ријеч о комуникацији, ми ону комуникацију не схваћамо тако као да ми нашем слушаоцу, путем умјетничке поруке, шаљемо једну вишу, нашу, умјетничку свијест његовој нижој свијести, с којом ми иначе немамо нити желимо имати никаква додира.

Напротив. Ми желимо с примаоцем којег сматрамо саставним дијелом умјетничког чина у чанцу дјело – комуникација – прималац, комуницирати на истој разини с њим, то јест ми желимо ступити с њим у дијалог на темељу умјетничке доживљајности. То значи, ми настојимо ангажирати пажњу примаоца ониме чиме смо и сами ангажирани, нашим естетским преокупацијама, као што он, не као прималачка институција већ као слободан човјек са слободним одлукама, ангажира нашу пажњу својом стваралачком потребом као људско биће. Додајмо још, да, разумљиво, умјетничко дјело може извршити своју функцију само ако посједује умјетнички квалитету, креативни ниво и снагу инспирације.

На тај начин се између дјела и примаоца, боље рећи између ствараоца и примаоца, појављује нека врста повратне спреге (у умјетничкој теорији информација још недовољно истражена), успоставља један повратни импулс који непрестано осцилира, потпуно слободно, без икакве вањске принуде, између умјетничког остварења и примаоца, примаоца и умјетничког остварења. То је дакле стална осцилација овамо и онамо, један вид слободне умјетничке саморегулације у смислу кибернетичког модела умјетности. Повијесне чињенице потврђују да је таква, било несвјесно или с другачијим предзнаком, саморегулација постојала у свим епохама велике музичке прошлости, али не само од барока на овамо, него она допире до самих почетака музике. Код сувремене музике је

другачије, она ово питање, из многих разлога, оставља отвореним. Ишчезнуће везе, ишчезнуће коресподентности између умјетничког дјела и примаоца покушале су објаснити и оправдати многе теорије или полу-теорије и концепције.

Због тога неће бити необично што ће бити оних који ће занијекати постојање или потребу за умјетничком саморегулацијом, остављајући умјетничко дјело у простору отуђења и изолације, све до укидања дјела па и саме умјетности.

Ми дакако немамо никакву намјеру било коме намјетнути своја стваралачка увјерења и свој умјетнички начин мишљења. Сваки умјетник изабира сам свој стваралчки пут. Стилски полиморфизам, уосталом, једна је од типичних значајки нашег времена па тако и наше музике. Познато је да је у нашем друштву свакоме остављена слобода компоновати тонално или атонално, са звуком или без звука, свирати клавир или по поклопцу клавира, стварати са слушаоцем или се потпуно одрећи слушаоца. У тој алтернативи могућности стваралачког избора наше нам досарашње умјетничко искуство говори да је повратни однос „умјетничко дјело – друштво – историја – свијет – цјелокупност“ дакле однос дјела и тоталитета неопходан, баш као што остаје неокрњено наше увјерење о онтолошкој и аутономно-аутентичној суштини умјетничког дјела, где дело живи својим властитом унутарњом егзистенцијом, па оно не само што естетски постоји него, разумије се, може тиме и мијењати свијет у којем бивствује.

Уз све то истичемо и наше одистинско схваћање да повратна спрега дјело – слушалац – дјело нипошто, и ни под којим увјетима, не постулира снижавање умјетничког нивоа и умјетничке тензије дјела, спуштање дјела на често, из многих разлога, умјетнички мање вриједни укус и подилажење том укусу, када се ради о неком конкретном слушаоцу. Напротив, јасно је да само умјетнички вриједно дјело (о томе је већ било ријечи) може заиста кореспондирати са слушаоцем. Укључујући тако примаоца као трећу датост стваралачког чина у опћи стваралачки умјетнички процес, значи, са становишта укуса, обогаћивање тог прималачког укуса, дакле потицај да прималац учини напор у приближавању и разумјевању дјела и његове умјетничке суштине.

Не једном у историји био је истакнут захтјев за једноставношћу. Тај се захтјев обично јабља када умјетност западне у преоптерећеност и кризно нагомилавање празних изражајних средстава, при чему често за ово тумороидно нагомилавање није крива умјетност него лажна мисаоност која њоме управља.

Стога једноставност умјетничких изражајних средстава не мора значити и осиромашење унутарње садржајности и изражајне снаге умјетничког дјела. Као само један од примјера, подсетимо се старих низоземских мајстора и Палестрине. У поредби са њима, крајње једноставна музика Палестрине није представљала сиромаштво, него напротив велико богатство музичке изражајности.

Према томе једноставност није – као што би неки хтјели – синоним за симплификацију.

Жељели бисмо рећи да ми, чланови ове радне групе нагињемо свом стваралачком раду умјетничкој једноставности и да осјећамо одбојност према намјерном нагомилавању техничких средстава у нашим дјелима из наших особних склоности, наших темперамената и начина умјетничког осјећања, али не мање због наших спознаја и увјерења о суштини умјетности. Због тога чак и овај наш текст настојимо писати крајње једноставним реченицама, како бисмо – ради себе – измакли у наше вријеме тако симптоматичној збрци око намјерног гомилања сувишних ријечи, што често побуђује сумњу да количина ријечи и њихова намјерна комплицираност треба да прикрију количину садржаја.

Како у писаним текстовима, тако и у тоновима музике.

Чини нам се важним истаћи још једну ствар. У наше вријеме када се свијет мења, преокреће и улази у једну нову епоху људске историје, а наше друштво придноси тој промени, не видимо зашто бисмо били обавезни, а што нам се често намеће, сматрати досадашњу европску и евроцентричну умјетност као и једино могућу будућу умјетност свијета. И то баш у вријеме када се на видiku помаља једна нова, готово још несвјесна, али готово већ и планетарна, умјетничка култура – од досадашње културе изражајно много шира и богатија – која ће нужно, како се може претпоставити, синтетизирати у себи досадашњу грчко-европску традицију с новопробуђеним утјецајима са свих страна и континената и тако постати нешто посве друго него што је до сада била.

Рекли смо не већ много пута да је наша значајна шанса ако учествујемо у овом свјетском кретању и овој синтези.

Можда ми, ова наша генерација којој и ми припадамо, неће постићи много, нити остварити до краја своје постављене циљеве. Али ако их ми и не постигнемо, велика нам је задовољштина што судјелујемо у градњи музичке базе с коле би једног дана могао започети онај прави и велики умјетнички напон. Бит ће нам сатисфакција за уложене напоре ако би једном једна млада генерација наших композитора – умјесто да, као обично, лута и ослања се на преузете моделе – потврдила, језиком новог будућег времена, свој аутохтон и самосталан умјетничко идентитет, тиме што би до краја хуманизирала музику, што би остварила пуну комуникацију с човјеком и што би у себи као умјетничка креација носила јамство, колико то већ умјетност може, постојаности ослобођеног људског бића, и јамство против сваког пресизања над његовом слободом.

Учинила би много када би кренула том циљу, не због нас, и не због њихм него због циља самог.

Што се нас тиче, ми гледамо пред собом, у духу, у једну велику од сваке принуде ослобођену и самосталну будућу епоху умјетности, гдје ће се умјетност и човјек, милиони људи спојити у једну јединствену стваралачку цјелину.

Даријан Божич	Тома Прошев
Рудолф Бручи	Бранимир Сакач
Акил Коци	Витомир Трифуновић
Војин Комадина	Иво Вуљевић
Игор Куљерић	

**Улога музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва; (Звук, Савез организација композитора Југославије, 1977, 30–35)**

У културним збивањима унутар историјског развоја социјалистичког самоуправног друштва наше земље, композиторима југословенских народа и народности припада – у историјском смислу ново – али сасвим одређено место. Да би то место усвојили и оправдали морамо отворено сагледати историјски нову културну и друштвену ситуацију у којој се одвија наше деловање; морамо схватити преживелост застарелих по идеолошком осветљењу често још грађанско-романтичних стваралачких предрасуда којима неретко робујемо и усмеримо своје стваралаштво савременим садржајима и то онаквим који ће омогућити истински задовољавање музичких, у ширем смислу културних потреба удруженог рада у свим ступњевима његове аперцепције од авангардних тражења до квалитетне музичке разоноде.

Да би могли деловати у пуном интензитету уметничког исказа, и саобразно томе решити сва питања личне егзистенције и поготово трајне, активно присутне егзистенције свог стваралаштва, морамо се уклопити у развој самоуправних друштвених принципа који воде слободној размени рада и који нам, *de facto*, данас већ отварају неслућене могућности и јасну перспективу деловања. Таква ситуација уветована је снажним процватом музичке културе, особито у неким видовима, као што је делатност бројних радио-станица с њиховим музички програмима и ансамблима, затим позитивна улога за афирмацију југословенског музичког стваралаштва низа фестивала попут Југословенске музичке трибине у Опатији, Охридског лета, БЕМУСА, Анала камерне опере и балета у Осијеку, загребачког Бијенала, сада и НОМУСА, а у одређеном смислу, барем у појединим раздобљима, таквом развоју музичке културе југословенских народа и народности допринели су и бројни појединци, те настојања републичких и покрајинских друштава и удружења композитора, као и Савез композитора, односно данашњи Савез организација композитора Југославије. Немојмо надаље сметнути с ума чињеницу да је управо демократски развој југословенског друштва кроз споменута подручја и делатности музичке културе омогућио музичким ствараоцима наше земље сав, управо епохални развој њихова стваралаштва, чиме је у релативно кратком раздобљу предвладан педесетогодишњи заостатак за светском музиком и њеним кретањима. Данас можемо

констатовати да је наше музичко стваралаштво, у композиционо-техничком погледу, а и иначе, заиста достигло европски ниво и да се данашњи високи просек наше музике може равноправно мерити с једнако високим просеком светске музике. О томе постоји у овом тренутку и довољно документације, једнако на бројним снимцима домаћих и страних издања савремене југословенске музике, као и у међународном пласману тих дела и одјецима у иностраној стручној литератури и критици. Али з атаквим стваралачким дометом заостаје нам још властита спознаја и мисао о савремености музичког стваралаштва, не само у ширим друштвеним размерама, него често и у нашим властитим редовима.

Сав тај бујни и богати стваралачки развоји чињеница да смо стваралачки сазрели, обавезује нас да подвргнемо озбиљној анализи наш положај и наш однос према друштву и према нашем друштву, наша уметничка стремљења и друштвену функцију, дакле да што објективније и што критичније сагледамо стварно стање и унутрашњу стваралачку позицију наше музике. Да потражимо одговоре на питања: каква је свест и слика коју пружа наша музика? Колико је окренута интересима и срцу човека, његовом ослобођењу, хуманизирању и прогресу? Колико је одраз и израз епохе, судионик у борби за слободу, истину и људско достојанство? Колико је ова НАША – па према томе и општељудска? При томе се не можемо оглулшити и на питања са сродних подручја, која на било који начин уветују музичко стваралаштво и његов пласман, од ступња и развоја прималаштва музичке уметности у смислу задовољавања културних потреба удруженог рада, до битних питања савремене филозофије музике.

Таква самокритичност према свом положају и према властитом стваралаштву помоћи ће нам да рашчистимо многа питања стваралачке егзистенције и да на тај начин створимо праве услове за даљи успешан и плононосан рад.

Ми смо и до сада често разговарали о друштвеном положају нашег стваралаштва, жалили смо се на запостављеност, на одбијање наших дела од стране слушалаца, на радиостанице и ансамбле, индиферентност штампе и музичке критике, итд., међутим, оцене и анализе које су дате очигледно су промашиле. Није отклоњен неспоразум између ствараоца и његовог музичког дела и публике. Музика је и даље остала у 'глувом простору' без одјека, и пред публиком и у друштву, а ми и даље тражимо имагинарног кривца за стање које заиста није добро, а заборављамо да погледамо и на себе саме и на наше стваралаштво. (*раскол између музике и публике слика опште дезинтеграције југословенског друштва*) Морамо отворено и самокритички рећи, да је до сада већина музичких стваралаца и других музичких посленика, посебно из мисаоне сфере, око наше музике (музичких критичара и музичких педагога) остала везана на – благо речено – академска, а у бити идеалистичка схватања – ако не по начину изражавања, а оно у начину мишљења, или опседнута авангардом и некритичким прихватањем, обожавањем и идолатријом свега што долази из вана, чиме смо, поготово последњих двадесет година, све више долазили у раскорак с духовним потребама и погледима поготово ширих кругова

југословенске музичке публике. Због тога наш конгрес мора означити нову, сасвим нову етапу у стваралачком кретању наше музике, у нашем начину мишљења, у нашим оценама, у нашим позицијама.

То мора бити бескомпромисни прелом, потпуни раскид са досадашњом праксом.

Сви наши стваралачки напори, трагања за новим и савременијим треба да крену с полазишта хуманизма, очовечења и истинске људске комуникације. Само истинским хуманистичким опредељењем које ће надвладати ускогрудне лимите класног друштва, композитор и његово дело ће моћи да успоставе прави дијалог, човекову стваралачку комуникацију с човеком, његову потребу да се изрази и друштвено потврди. Желим при томе, нагласити, да је и до сада наш прилог оваквом опредељењу био значајан и велик. Било по традиционалним шемама или савременим модерним структурама створена су напредна дела, дела дубоко ангажована у правцу човековог ослобођења, која ће остати трајна вредност у културној ризници свих наших народа и народности. Међутим, таквих дела има премало, она се губе у огромном уметнички-мисаоном сивилу и неодређености наше музике и њеној изолованости од друштвених и животних токова, у њеном некритичном преузимању туђих модела и узора, у њеном прикривеном или отвореном епигонству туђој – нама и непотребној и сувишној, често штетној – мисаоности“.

Потребан је дакле, нагласимо још једном, темељит и одлучан заокрет музичког стваралаштва али целокупне музичке праксе према тражењима и могућностима које нам пружа наша друштвена заједница у свом веома живом и бурном, дословно, револуционарном развоју. У овом часу великих друштвених преображаја и нашег социјалистичког друштва у самоуправно-социјалистичко друштво, светских кретања и покрета слободољубивог света прогреса, у процесу ослобођења огромне стваралачке енергије у свим сферама стваралаштва и рада, наша музика не сме и не може остати незаинтересована, равнодушна и изолована. Ми југословенски композитори морамо да искористимо велику шансу коју нам пружа наше друштво да у свом стваралаштву следимо пут инспирисан епохом и да отварајући се што шире и што потпуније према хоризонтима света будућност, вредностима и етици људи код нас и у свету прогреса успоставимо праву и истинску комуникацију. Морамо тежити, такођер – као уосталом, и сва наша културна настојања – укључивању у токове 'нове светске културе' заснивајући, међутим, то укључивање првенствено на нашим властитим елементима сензибилитета и поимања. Упозоримо при томе да нову светску културу сагледавамо изван евроцентричне концепције, дакле као нову, глобалну културу, која се данас ствара, и којој су велики допринос дали народи новоослобођеног света несврстаних. Одлучно подржавамо тезу да се нека култура, па тако и наша, може афирмисати у свету и у својој земљи само по фонду властитих вредности. При томе сматрамо да уметност и музика у култури могу досећи пунину свог уметничког бића и дати смисао егзистенцији уметничког дела само ако непрестано трагају за властитим уметничким идентитетом, не одбацујући ни један плодни утицај са било које стране, али помно чувајући своју властиту физиономију и

индивидуалност. У погледу сваког, па и музичког стваралаштва, морамо се борити да уз прихватање савремених техника уметничког изражавања, не 'увозимо' и нама стране идеје и идеологије, него да у својим делима обликујемо емотивно и друштвено специфично наш садржај, поникао под нашим поднебљем и у нашим друштвеним условима. Морамо, такођер, схватити неопходност револуционарних кретања и у музици, нужност трагања, мењања, корачања с епохом и њеним захтевима.

Оглушити се о чињенице историјског развоја и не уочити његове оптимистичке перспективе управо за сва подручја уметничког стваралаштва значило би заиста држати главу у песку и не хтети видети што се збива, и који су напори потребни и нужни, да се ухвати корак с временом. То су велике обавезе музичких стваралаца свих наших народа и народности и потреба њиховог личног, поједначног укључивања у савремена друштвена збивања, као што је потребно тим збивањима саобразити организацију и деловање стручних удружења и друштава композитора, као и њихове заједничке делатности у оквиру Савеза организација композитора Југославије. Уместо да се ограничи на мање-више цеховске проблеме, и републичка и покрајинска друштва и удружења, и заједнички, савезни форум СОКОЈ-а морају постати места, са којих ће музички ствараоци активно и ауторитативно суделовати у културној и друштвеној политици са пуном одговорношћу према задацима које пред њих поставља самоуправно социјалистичко друштво. А основни задатак је покренути нашу стваралачку енергију у циљу остваривања идеје човековог ослобођења и развоја човекових стваралачких могућности у складу са принципима социјалистичког самоуправљања. То је опште питање културе социјалистичког самоуправног друштва, питање превазилажења мисаоних токова прошлости и усмеравања културног и уметничког стваралаштва реалним потребама најширих слојева друштва. Социологија нас упозорава: тамо где владајућа култура не одговара животним потребама, интересима и вредностима радних маса, компензирају оне тај недостатак формирањем специфичне, више или мање аутохтоне, напавирчене супкултуре. А да би се уклонило ту мање вредно културу, те разноврсне сурогате што се у комерцијалне, профитерске сврхе намећу радним људима за тобоже задовољење њихових културних потреба, ваља постепено али упорно и смишљено изграђивати нову социјалистичку културу, укоренити ново културно – па према томе и друштвено и музичко – стваралаштво у стварном животу друштва. У томе је стварни смисао захтева за стваралаштвом у чијем је средишту „наш савремени човек“. При томе морамо дати свој обол мењању раније стеченог, у основи грађанског (буржоаског) усмерења многих сектора музичке културе у нас, у смислу афирмисања – као њихова основног крутеријума рада – настојања у што ефикаснијем задовољавању културних потреба радних маса, уместо елитистичког опирања друштвеним променама уопште, а демократизацији и подруштвљавању музичке културе посебно. Нажалост, за многе наше музичке установе, вреди још увек позната констатација др Стипе Шувара, да и даље „делују фиксно и статично, према потребама прохујалих епоха и друштвених структура које више не егзистирају“. Композитори који још увек мисле и делују на застарели, друштвено преживели начин, раде то стога, што своје деловање нису

поистоветили са постојећим живим друштвено-политичким, националним и културним особеностима. Поново се, и у том следу сагледавања теме о улози музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва, очитује нужност радикалног, револуционарног заокрета у схватањима и конкретној пракси.

Понављамо, у савременом стваралаштву свих југословенских народа и народности има већ појединачних дела, која указују на усмеравање новим путевима, опредељивање за нове културно-друштвене заседе, исказивање у смислу савремених и напредно опредељених естетских принципа. Таква дела показују музичком стваралаштву југословенских композитора пут, којим ће превладати баријеру гета, у који је наша музика сама сврстала. Наша музика мора изаћи из изолованости и постати предмет од општег друштвеног интереса. Али се самосвојност и вредност нашег музичког стваралаштва треба читовати не само раније истакнутим окретањем властитим садржајима, него исто тако властитим сагледавањем музичких вредности и изван наслеђених, највећим делом евроцентричних поимања. Тежећи афирмацији наше земље у свету, југословенски композитори треба да се исто тако залажу за југословенску полтиику несврстаности и подржавања културних тековина Трећег свијета; југословенски композитори својим стваралаштвом односом и својом културном политиком морају побијати колонијалистичка схватања према културама и посебно музичком стваралаштву тих народа.

Спремни на критику, и – мислимо – данас већ дорасли таквој критици свог досадашњег рада, југословенски композитори и музички писци аутокритички покрећу низ актуелних па и капиталних питања своје стваралачке праксе и њених друштвених одјека. Југословенски композитори до сада су тражили и очекивали да им друштво осигура егзистенцију – и индивидуалну и трајну, извођачку егзистенцију њихових дела – а да нису (уопште гледано) са своје стране, поготово у новим самоуправним односима истовремено нудили таква уметничка остварења која би том самоуправном социјалистичком друштву значила продубљење и обогаћење свести. Југословенски композитори свесни су да многи проблеми с музичким уметницима и ансамблима, који често још нерадо изводе њихова дела, те с публиком, која још у целинин не подржава њихово стваралаштво, произлазе из чињенице што њихова музика није у довољној мери саобразна духовном усмерењу нашег човека данас. А управо данас, када су већ и научно расветљени принципи и социолошки уветована променљивост прималаштва (аперцепције) музичког дела, време је да ми југословенски композитори више не кукамо како нас друштво не треба, него сагледамо радије реалне развојне процесе, друштвено условљене, и унутар њих несумњиво омасовљене музичке културе, у којем омасовљењу савременом музичком ствараоцу припада истакнуто место. Сагледавши развојне процесе нашег савременог друштвеног уређења, инсистирамо на овладавању и подстицању позитивних елемената у тим процесима, елемената који ће уметнички, а то значи и друштвено релевантно дело савременог композитора привести његовој правој сврси: да потакне естетску спознају



слушалаца – оних, којима је првенствено и намењено. Али при томе схватимо – колико год то болно звучало – да се не ради о првенствено домаћој, него о првенствено доброј домаћој музици, садржајно и друштвено релевантној у њеном уметничком исказу; без уклапања у општу напредну музичку културу домаћа музика не може постићи своју пуну егзистенцијалност, али ће је остварити властитим, аутохтоним садржајем. Само оштрим захватом у досадашњу праксу нас, југословенских музичких стваралаца можемо се окренути својој заједници, земљи, друштву, својој властитој душевности, чиме ћемо тек достићи максимум егзистенцијалног смисла свог деловања. Поступајући аутокритички и са свом озбиљношћу постављеним питањима свог стваралаштва, односно своје уметничке и друштвене праксе, сматрамо да ћемо моћи креативно извршити такав радикални заокрет – а тада ћемо с правом очекивати и нов друштвени однос према стваралаштву властите земље и тражити равноправност, односно исте увејте егзистенције домаће, као и иноземне музике, равноправност у извођењу, штампању грамафонских плоча, касета и музичких издања те општем публицитету, једном речју равноправност у смислу вредновања уметничког и друштвено-релевантног стваралачког досега. Уместо да живи у резерватима – ма колико уоквиреним позлаћеним фестивалским и другим оградама – музика југословенских композитора мора постати саставни део свакодневне музичке културе; њене уметнички а и друштвено релевантне вредности које већ данас постоје, а у будуће ће бити све интензивније дају јој на то право.

На овоме месту будимо сами своји највећи критичари: морамо остварити оно, што ће нас саме карактерисати, морамо истаћи наша становишта према туђим, увезеним моделима са било које стране, да се (част већ сада постојећим изузецима) ослободимо било каквог епигонства, подржавајући тезе да музика мора бити:

7. комуникативна, на бази повратне спреге дело-слушалац-дело, и то да буде активно комуникативна, што значи
8. да је хумано ангажована и хуманизирајућа, тако да доприности пунини људског бића и људске личности, одупирући се разорним и дехуманизујућим тенденцијама
9. да ради на освештавању људске личности и на осећању припадности и заједништва међу људима, а не одвојености и солипсизма,
10. да ради на процесу демократизације, као врхунској вредности ослобођеног човека,
11. да буде позитивно, али и критички, друштвено функционална
12. те да се, потпуно свесна потребе светског протока информација и погубности културне изолације у данашњем, све глобалнијем свету и времену, одупре одлучно сваком епигонству и имитацији туђих уметничких модела и сваком прецењивању увожених уметничких вредности

Друштво наше нове, социјалистичке заједнице никад нас није одбило, када смо знали образложити друштвену функцију домаћег музичког стваралаштва. Међутим, Савез композитора био је, а и данас је још као СОКОЈ у велико мери бирократизиран, не води свесно обликовану друштвену политику подстицања савременог и садржајно релевантног музичког стваралаштва. Нисмо још нашли заједнички интерес и схватили заједничку обавезу с извођачима, музички уметницима и ансамблима, око остваривања аутохтоне музичке културе на бази властитог стваралаштва; а земља која у свој духовни живот не уграђује властите стваралачке вредности отвара се експлоатацији других.

Поставља се надаље питање: постоји ли коресподентност наше музичке културе са задовољавањем културних потреба удруженог рада? Ако не, нису криви само музички ствараоци. Потребно је, између осталог, од дна до врха реформисати музичко школовање, ваља музику на доличан начин увести у опште и усмерено школовање, треба рушити међурепубличке баријере и упознати своју аутентичност пре свега међу собом, треба што пре основати југословенску кућу за музичка издања, јер без такве издавачке куће која ће се бринути за штампање и пласман нотних издања, грамафонских плоча и казета, те музиколошких радова, периодике и публицистике као и педагошких издања, нема у данашњем модерном свету праве, истинске музичке културе достојног нивоа. Постављају се надаље питања, која би требало размотрити и овај конгрес: где убудуће договорити југословенску музичку политику, која ће равноправном сарадњом повезати и ствараоце и размену музичке културе свих наших народа и народности? На који начин композитори треба да се убудуће удружују и слободно размењују рад? Како да југословенски музички ствараоци остваре кретање ка новој светској култури, у коју се желимо укључити? Барем на ово последње питање можемо дати принципијални одговор.

Савремена музика данас и у свету, са свим својим позитивним кретањима, по нашем је мишљењу у вооме часу већ делимично превазиђена, јер не одразује у целини нове духовне потребе савременог човека, ни његове друштвене односе; изразито је свропоцентрична – уместо да крене према новим остварењима, изналажењу из историјски окоштале љуске у којој прети да ће се заглавити. Ми, југословенски композитори под савременом музиком мислимо на стваралаштво које модерном технологијом изражавања тежи хуманизирању и комуникативности музике као уметничког чина.

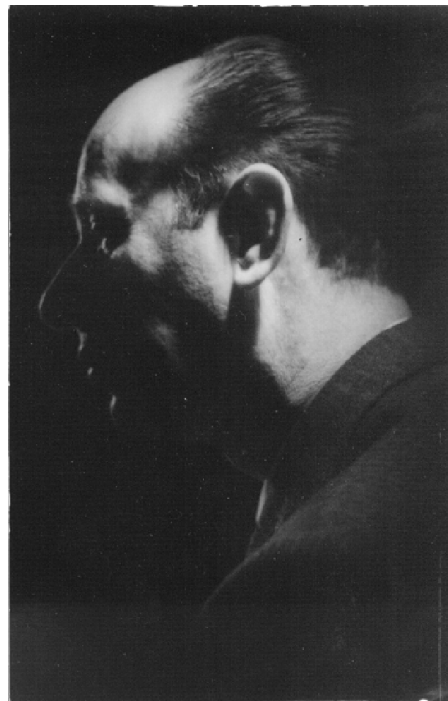
Када говоримо о потреби темељног заокрета од данашње музичке праксе, заснивамо то на спознаји да музика није нека специфична уметност изван времена и простора, него да је музика интегрални део људске културе и саставни део свакодневног живота човека. Одбијамо стога дело било ког композиционог стила, ако оно спознајно деградира људску личност, отуђујући је од стварне, данашње слике света.

Потребу темељног заокрета видимо и у нашем заједничком деловању путем републичких и покрајинских удружења и друштава у оквиру Савеза организација композитора Југославије, и стога увиђамо нужност тражења бого начина рада и једнако

стваралачког као и друштвеног ангажмана и у тим нашим асоцијацијама, како бисмо у пуној мери остварили улогу која нам припада у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва.

На крају желио бих да истакнем и подвучем да „ПЛЕДОАЈЕ за људске вредности и за ново вредновање у музици...“ Југословенске музичке трибине, који се налази у прилогу конгресног материјала, сматрам надопуном и саставним делом овог мог реферата.

ПРИЛОГ 3. ОДАБРАНА АРХИВСКА ГРАЂА



Рудолф Бручи – фотографије





Две фотографије Бручија за клавиром.



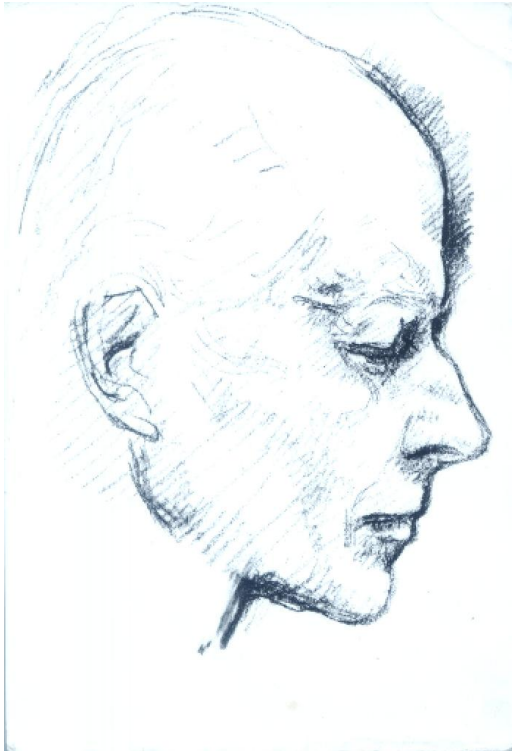
Фотографија са прославе.



Фотографија Бручија у Венецији



Фотографија Бручија – пред почетак седнице



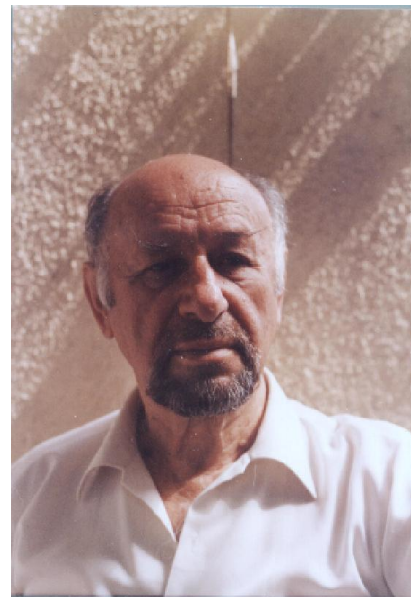
Бартоков профил – рад непознатог уметника



Карикатура из листа *Magyar Szó*



За диригентским пултом - цртеж Тибора Хартига

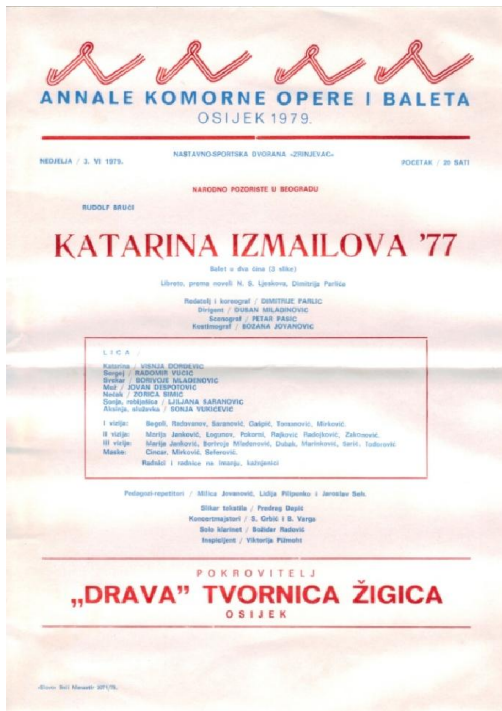


Фотографија у боји

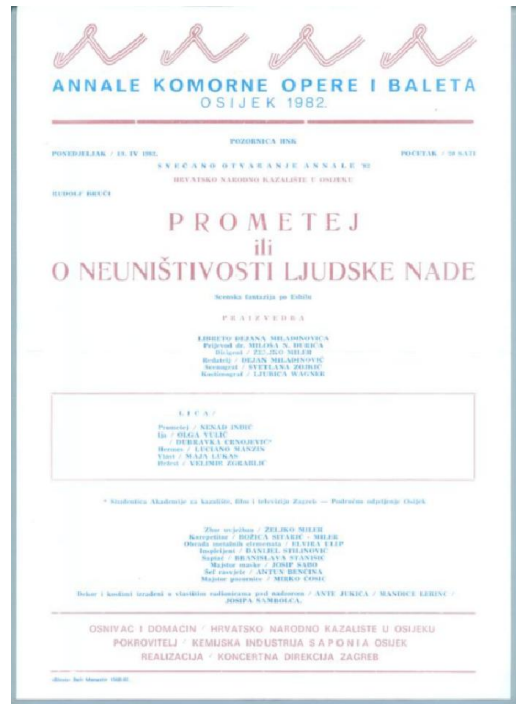


*Гилгамеш* – слика из програмске књижице

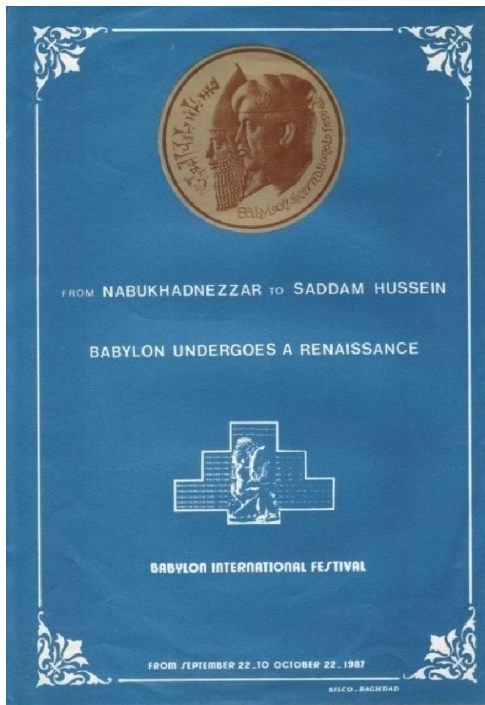




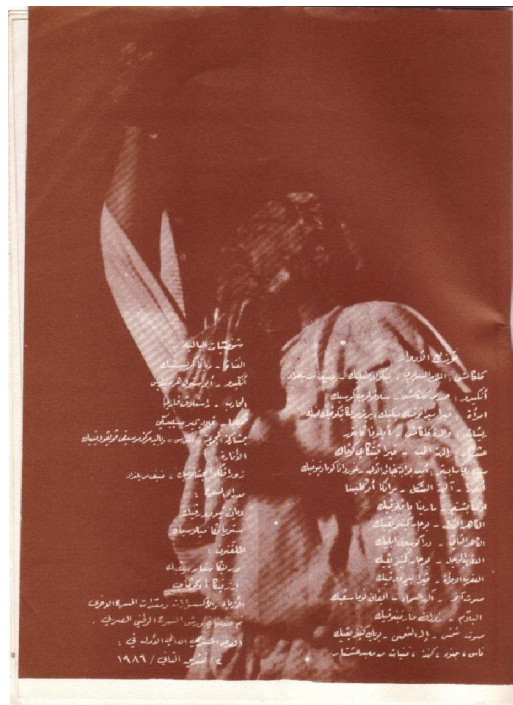
Катарина Измаилова – плакат



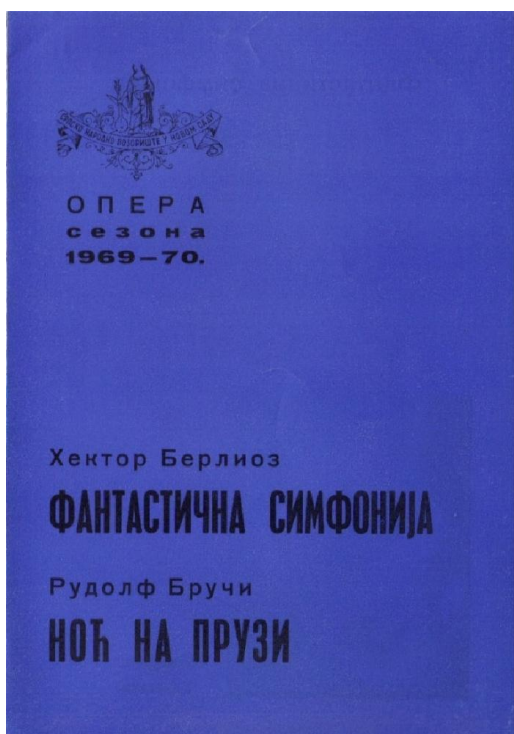
Прометеј - плакат



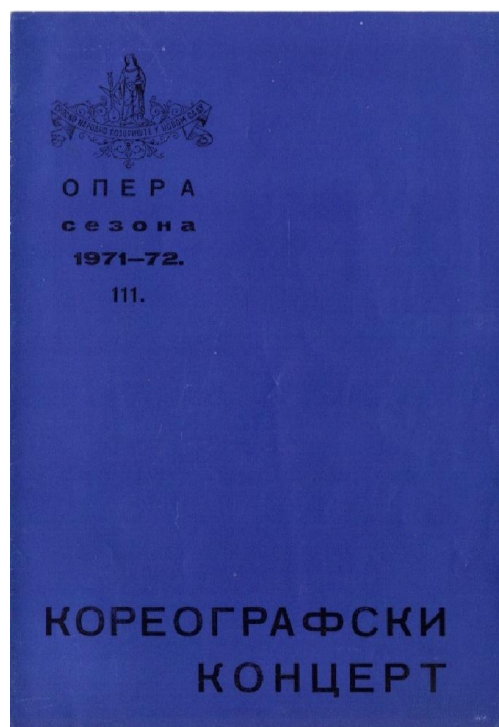
Фестивал у Ираку – плакат



Гилгамеш у Ираку – програм на арапском



Ноћ на пружи – програмска књижица



Рођење Аполона – програмска књижица



Плакета француске легије части

МУЗЫКА  
ЗА ГУМАНИЗМ,  
ЗА МИР  
И ДРУЖБУ  
МЕЖДУ НАРОДАМИ

Международный  
Музыкальный  
Фестиваль  
в СССР

МОСКВА, 5-11.V.1981



MUSIC  
FOR HUMANISM,  
PEACE  
AND FRIENDSHIP  
AMONG  
NATIONS

INTERNATIONAL  
MUSIC  
FESTIVAL  
IN THE USSR

MOSCOW, 5-11.V.1981

# ДИПЛОМ DIPLOMA

*Рудольф Бручи*

С ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬЮ ЗА ВАШЕ СОТРУДНИЧЕСТВО  
В ПРОВЕДЕНИИ МЕЖДУНАРОДНОГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ В СССР

IN RECOGNITION OF YOUR KIND COOPERATION  
DURING THE INTERNATIONAL  
MUSIC FESTIVAL IN THE USSR

*Михаил Хрепиченко*

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОРГАНИЗАЦИОННОГО КОМИТЕТА  
МЕЖДУНАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ В СССР

PRESIDENT OF THE ORGANIZING COMMITTEE  
OF THE INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL IN THE USSR

Диплома за допринос Интернационалном музичком фестивалу у Москви (1981)



Le Comite Directeur de la  
**CONFEDERATION INTERNATIONALE DES ACCORDEONISTES**

exprime sa gratitude à

*M. R. Bruci*

pour les services precieux  
rendus en sa qualite de  
Membre du Jury International  
A LA COUPE MONDIALE DE

*Versailles 1966*

*[Signature]*  
Le President

*[Signature]*  
Le Secretaire General.

CONFEDERATION INTERNATIONALE DES ACCORDEONISTES  
Bureau du Secretariat :  
Somerset House, Cranleigh, Surrey, Grande Bretagne

Захвалница за рад у жирију Светског купа хармоникаша у Версају (1966)

SAVEZNI ODBOR SINDIKATA RADNIKA  
DRUŠTVENIH DELATNOSTI JUGOSLAVIJE

DODELJUJE

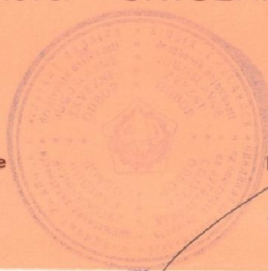
**ZAHVALNICU**

*Brući Rudolfu*

U ZNAK PRIZNANJA ZA ZALAGANJE,  
DOPRINOS U RADU I POSTIGNUTE REZULTATE  
SINDIKATA RADNIKA DRUŠTVENIH  
DELATNOSTI JUGOSLAVIJE U VREMENU  
JUNI 1975. — OKTOBAR 1978.

Beograd, 16. X 1978. godine

Predsednik Saveznog odbora



*[Handwritten signature]*

Захвалница Синдиката радника друштвених делатности Југославије (1978)



VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС  
ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

*Рудольфу Бруци*

С ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬЮ ЗА ВАШЕ СОТРУДНИЧЕСТВО  
В ПРОВЕДЕНИИ VII МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА  
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

IN RECOGNITION OF YOUR KIND COOPERATION  
DURING THE VII INTERNATIONAL  
TCHAIKOVSKY COMPETITION

*Михаил Хрепниченко*

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОРГАНИЗАЦИОННОГО КОМИТЕТА  
VII МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА  
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

PRESIDENT OF THE ORGANIZING COMMITTEE  
OF THE VII INTERNATIONAL  
TCHAIKOVSKY COMPETITION

МОСКВА. ИЮНЬ 1982

Захвалница за допринос VII интернационалног такмичења „Чайковски“ (1982)



**СТО ГОДИНА МУЗИЧКОГ ЖИВОТА – РУМА**

Рума 23.10. 1972. год.

RUDOLF BRUČI

NOVI SAD

Počasni odbor za proslavu 100- godišnjice Muzičkog života u Rumi dodelio Vam je plaketu i diplomu za Vaš doprinos na unapredjenju muzičkog života u Rumi.

Kako istu do danas niste primili molimo Vas da prisustvujete sednici Počasnog odbora kada će Vam se svečano uručiti ove prigodne spomen - plakete i diplome.



Захвалница за унапређење музичког живота Руме (1972)

SOCIÉTÉ  
DES AUTEURS ET COMPOSITEURS  
DRAMATIQUES  
Théâtre - Cinéma - Radio - Télévision  
9, Rue Ballu  
75442 PARIS CEDEX 09

Paris, le 15 DECEMBRE 1976

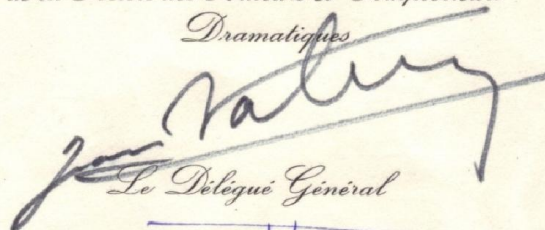
COMMISSION

Monsieur \_\_\_\_\_ et cher Confrère,

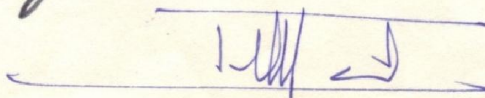
J'ai l'honneur de vous faire connaître  
que la Commission de la Société des Auteurs  
et Compositeurs Dramatiques, dans sa Séance  
du 15 DECEMBRE 1976 vous a admis comme  
Membre ADHÉRENT

Veuillez agréer Monsieur \_\_\_\_\_ et cher  
Confrère, l'expression de mes sentiments très  
distingués.

Le Président  
de la Société des Auteurs et Compositeurs  
Dramatiques



Le Délégué Général

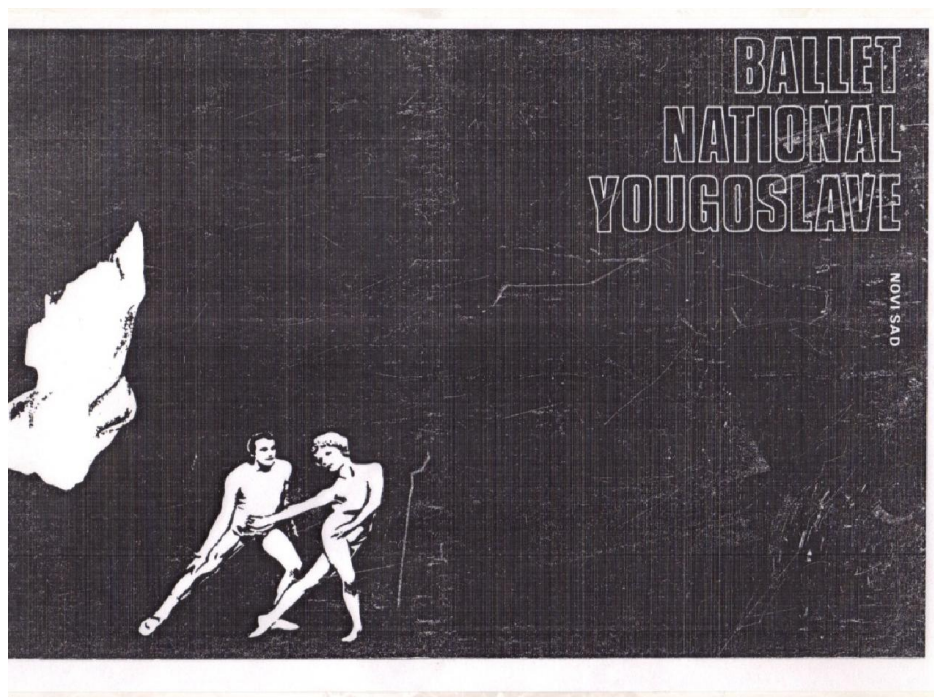


MOD. 99

Monsieur BRUCI Rudolf.

Потврда о чланству у Удружењу драмских уметника Француске (1976)

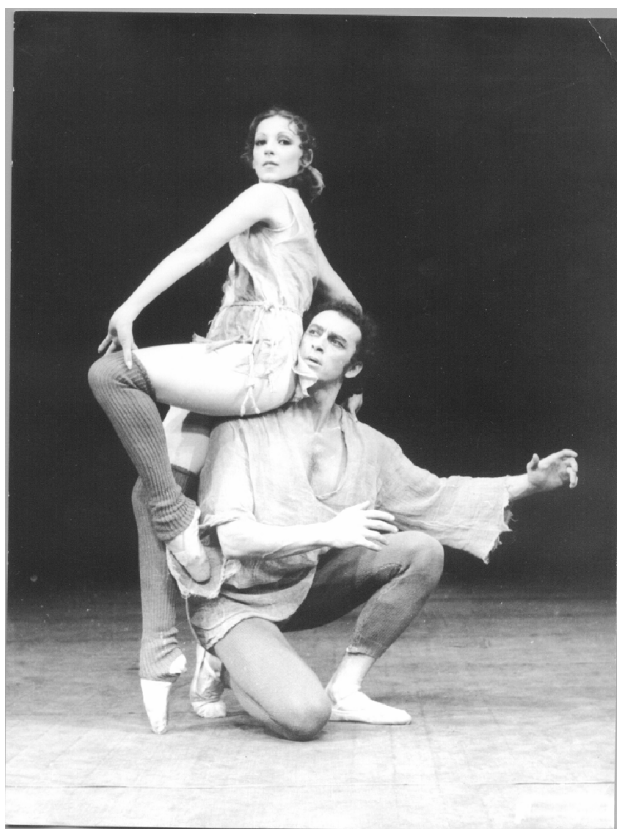




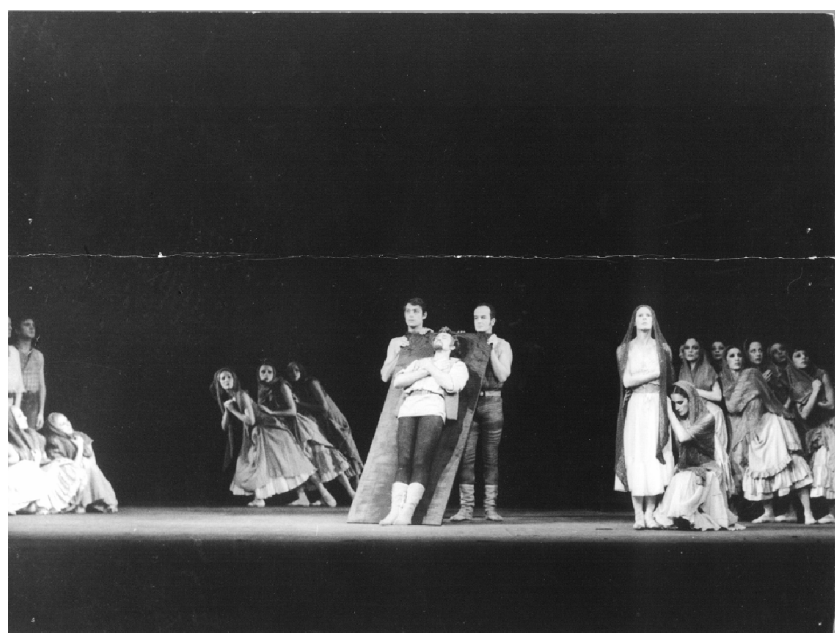
*Passion* – сцена из балета



*Passion* – сцена из балета



*Катарина Измаилова – сцена из балета*



*Катарина Измаилова – сцена из балета*

I stor - time (4D9) I II

I Koncert za trombon (1850)

(Bunči: ronalicase - klasican; hodičarlar: Isarot; II faderija III ruda)

I Allegro :

Uvod (8t.) I tema MOST 6 pud (3) II tema (maj D-dur) 2. grupa ad 4 (5)

R.D. → ad b. 6 (I, II deo → + trombon) → III rajeche.

Repriza → I tema (b. 11) MOST (13) II tema (19)

Uvod I tema: 4 + 6 + 10 MOST : 6  
(Des-du) (okleta tema)

II tema (tempo di nonna) (2t) 6 + 2 + 2 + 15  
(C-du) (10t) (As-du) (60s) (E, D, As, A (D))

2. j. - ravice D duran (10t)

R.D. (3 dela udane) I deo (udanal II tema) orkestar (Kitaltera)

II deo (udanal I tema) (10t) (C<sub>2</sub>, A<sub>2</sub>) III deo (1st adment) 15t.

Repriza I tema (-II 20t)

MOST II tema (-II D-dur)

tradicione jona; ceste modlocije; puniti MD3 (I + andhi dudar)

(bradiceja (traziona))

→ retradicione; tanči odnas tema (Des - D)

(bojotno modlocija)

Анализа Концерта за тромбон и оркестар – Бручијев рукопис

II STAV (FANTAZIJA) ABA SCERCO

(VVD 7)

analizirani dujačci, solistička (Potetico e lajamente) (frante i matila da Kanalor) + rehan d'vrahid'vrah'ata nada d'ge ni moje ta vobro p'atlen u vrah'at'")

MARCHA FUNEBRE  
"meči n'p'ra 16 a pol'á l'ge ra tola očel'ca vobro ra v'as p'anti; ata nada d'ge ni moje ta vobro p'atlen u vrah'at'")

**A** 6t. v'oda; tema judáci (6 dur 2 volta) → modulations toh

**a** → (latandnost?) 17 t'v'ra + 8 (trabon) + 8 (v'ol'at' "p'od'v'ra" "flav'le")

**b** → 8 t. (2+2+4) (6-dur) → pedál (g-d) dijalog (na tr.) i nada trabon ala fantazija" 13 t.

**B** MARCHA FUNEBRE (tr. 6) (TRIO) "olingo v'rah'li mot'v' u f" (18 t.) "na v'itan olinatu (u f) + trabon + 18 t. + prelaz (olinaro 7 t.)

**A** 6t. v'oda tema judáci (u v'oda registru) 17 t. + 8 (trabon (VVD 7)) + 8

**a** → 8 + dijalog i sola trabon (v'ol'at'ca) + 6 (v'rah' 6 mag'ra. dur)

III stav (trabon) 2 → 43 t.

Vvod (14 t.) tema (p'at'ak Des-dur); prelaz 19 t. Des "odnos b' sand'leč'?

(12+5+4+3+2+13+) b (f'io p'v'ra 4+4+4) prelaz 17 t. b, b, b

na AS 3+4+7 epizoda (C-dur) tema pa v'ol'at' (prelaz 17 t.)? 32 t. 13 t. (na d'ain' C-dur) (p'lad, v'ol'at' v'ra)

tema a (43 t.) (ista)

+ Coda (I tema ± stara Des-dur)

I tema I v'era: A-EIS - E-G  
HESES - Des - FES - G  
G-HESES - Des - FES

IV di II u Des-dur-pa, DDES - dur  
v'ol'at'ca p'v'ra u 2 tr'aji  
u "v'rah'-mot'v'ol' "v'ol'at'ca  
u palanina

Анализа Концерта за тромбон и оркестар - наставак

Dragi Maestro !

Tražio sam reči zahvalnosti za "VALAMI" i iskrsne  
ova pesmica. Vama je posvećujem. Još ne znam kad ću je objaviti,  
pa Vam je šaljem ovako jošneredjenu.

Prijatelj, komex sam pokazao Vaše kompozicije rekao je:  
"Ember legyen a talpán aki ezt el tudja énekelni!" Pa, valjda će  
Rudika biti takav "ember".

Gospedji rukoljub, Vama meleg kézfogás!

Vaš

U N.Sadu, 17. marta 1973 g.

Pap József

Жожеф Пап – писмо

RODJENJE PESME

Za Rudelfa Bručija

Iz guguta  
Iz jednog krika  
Poleti  
Neredjena  
Beskućnica  
Ke da je ljubi  
Ke da je prepevija  
Dok se ne rodi  
U kriku jednom  
U gugutu.

Pap József

Жожеф Пап – песма посвећена Бручију

Dray Budi i draci Olga, <sup>Utrine</sup> jani  
Nepos samu da završim referat. Propozicija  
je i Bobat u Nri Sid. Vi dajte ja sed fano  
od rati baa bude fano, ali ja hcu  
da ga vi upoznate odmah. I zate Vou  
daljein kpin. (Vota imam samu om kpin,  
matin Vos da cu i saduvate.)

Nsam Tebo, - ni moras, da piseu vishki  
suo, wacido, - rdes sam setudo da za jedan  
zajednicu, abt referat ne opadne to vido  
"licaa", "individualaa". To ne bi vobeli ni on  
pitriomci, - ni on primaveri. Ki naj za-  
vretah moras samu da stadm, cis to Budi  
raoh sup. I ono citranij njevne rjave, - i  
one volodaj red! "i otjom primem".

Zareli, budite ovedci! Kad Budi  
bude propoz (otpruni propoz, "full propoz", kas

Amerikanci narivaji taj čim, nekta ni jao:  
kto bideu tada "slobodau" ("ti, "na sloboda") vles  
biž datauu bideu.

A dotle Teln. Vau somu  
muoju zdračja i (meoauobny, oju-  
dauobny) veselja.

Muoju vas roblau

Bratav

zapleduoni abt referat ne opadu tvojau  
"litan", "meditau". To ne bi vobli ni m  
pismou, - ni ai primarci. Kto maj m  
vrietat parat sauu de buda, i to budi  
mohtyng. Yono otmouy uferme pjavu, - i  
one pobleday redi? "i bojuu primouu"

Zradi, budaie omou: kad budi  
bude poptou (optouu poptou, "fall poptou", kas

Dragi Rodi,  
pisao sam Tvoj pisao. Dajem se  
u potpunosti na Tvojim predlozima!  
Dobro te pozdravi i fotokopiraj  
Tvojih dueta te vidim s voljom

od: Tvoja STENO ISTRAGA

(za volju Ključij!)

— kada ja najviše da prijeti ne odbrani  
sve stvari: HDZ - BERISLAVIĆA 9  
i upisi: te STANO HORVAT.

Ja sam u pravu da - domaćin  
jedne nove stvari - te pitam i sud  
brižljivo. Nako se da i: 'D'  
pobedi i pobodom.

Puno volim te  
Brod i Tebi

20.9.01.

Tvoj Stano



Zagreb, 15. 10. 75.

Dragi moj Rudi!

Imao sam mnogo peripetija posljednjih dana pa Ti zato nisam odmah odgovorio. Žena mi je upravo opet otišla u bolnicu a odmah iza toga, pred par dana, umrla nam je tetka u Opatiji, Vera, Ti je dobro znaš. Dogodio se to sasvim iznenada i potpuno neočekivano. Pa onda sprovodtamo dolje, obaveze i tako dalje....

Primio sam Odluku o izboru na Umetničkoj Akademiji. Ovim se izborom osjećam sasvim posebno počašćen. Nastojat ću i svoj-ski ću se truditi da ovo povjerenje i ovaj izbor opravdam. Tebi, dragi Rudi, dugujem izuzetnu zahvalnost što si mi omogućio da dovršim jedno svoje djelo, koje mi mnogo znači i do kojeg mi je veoma stalo.

Kako će se sada razvijati administrativni postupak oko mojeg postavljenja? Ako bude brzo išlo, ja bih možda mogao započeti prvim predavanjem 23. i 24. o.mj.? Nadam se da administrativne formalnosti neće predugo trajati, i veselilo bi me da već u četvrtak mogu održati predavanje. Prema našem razgovoru, da li si mi osigurao vrijeme predavanja kako smo rekli: četvrtkom od 17-19 sati, petkom od 9-11 sati?

Lijepo bih Te molio da prigodom potpisivanja našeg samoupravnog sporazuma o udruživanju mog rada u novosadskoj Akademiji, predvidiš u tom sporazumu klauzulu kojom će mi se odobriti putni troškovi za moja putovanja u Novi Sad i povratak. Bilo bi idealno kada bi mi Ti mogao isposlovati - a prilikom našeg razgovora u Novom Sadu bio si sklon jednom dodatnom rješenju - da mi se <sup>odobri</sup> odredjena svota za odvojeni život, jer ako ja sam budem snosio cijeli trošak hotela (ili iznajmljene sobe) i troškove prehrane, onda - u odnosu na moju dosadašnju plaću u Tribini - nisam, premda mi je u Akademiji plaća za oko 20 i nešto % viša, financijski ništa dobio, ostajem na istom, možda i na lošijem.

Takodjer bih Te podsjetio da si mi rekao ako od četiri puta u mjesecu po neki put izostanem, da od toga nitko neće praviti pitanje. Razumije se samo po sebi da to niukom slučaju ne smije štetiti nastavi ili savladavanju gradiva.

A propos, ja već sada odmah na početku trebam Beethovenove sonate, bar I. svezak. Da li će ih studenti imati u dovoljnom broju da mogu pratiti rad? Kako je s onim sonatama za

koje si mi rekao da će ih Akademija nabaviti?

Inače, želio bih Ti reći da se mojim predavanjima na Akademiji veselim kako se već dugo nisam veselio nekom poslu. Meni stvarno nije do titule ni do nekog posebnog položaja - ono što me ovdje prije svega veseli i pričinja mi veliko zadovoljstvo jest sama suština toga rada, sadržaj. Raduje me što mi se pruža mogućnost da svojim razmišljanjima i preokupacijama o muzici, na ovom području, dadem pravi i definitivni oblik.

Doduše, ja, rođeni pesimist, uvijek se bojim da će na ovaj ili onaj način iskrsnuti nešto radi čega ću se razočarati u svojim očekivanjima, nešto što će me ogorčiti, ali - budimo ovog puta optimisti, nadajmo se najboljem.

Zaista bih se želio, dragi moj Rudi, u jednom velikom unutrašnjem smirenju i koncentraciji posvetiti ovom svom radu, s intimnim zadovoljstvom da radim dobar i koristan posao. Vjeruj mi da ću taj posao predano, s maksimalnim ulaganjem svih svojih intelektualnih sposobnosti.

Što se pak tiče Novog Sada, premda ću u njemu biti samo dva dana u tjednu, pripravan sam i želio bih da kulturnom i muzičkom životu ovog lijepog i nadasve simpatičnog grada pridonesem, koliko mi god bude moguće, i na drugim područjima. Ako moja sakupljena iskustva mogu biti od koristi, suradjivat ću gdje god se bude smatralo da mogu nešto pridonijeti. A prije svega, jako bih želio da postanem članom Udruženja kompozitora Vojvodine. Pretpostavljam da Statut UK Vojvodine predviđa takvu mogućnost i da moje članstvo u zagrebačkom udruženju kompozitora neće biti zapreka. Zato Te molim, kao predsjednika Udruženja, da podupreš moju molbu i da se zauzmeš za moj prijem u Udruženje.

Za danas sam pri kraju s mojim pismom. Molim Te pozdravi sve naše drugove i kolege, a prije svega pozdravi cijelu svoju obitelj. Mnogo srdačnih pozdrava, iskreno Tvoj

*Branko  
Sakač*

RUDOLF BRUČI

ANKARAN - SAHOVA UL. 6. - R. SLOVENIJA

Draga kolegice,

Rado vam šaljem tražene podatke, uz  
srećne pozdrave.

1. Od 1938. - 1941. godine. AKADEMSKI SUDAČKI  
KVARTET (VALDEMAR PRUKNER, RUDOLF BRUČI, RAJKO  
SIKOŠEK, BOŽIDAR LAVRIČ)
2. Pogrešan podatak. Nikada nisam svirao u  
duvačkom orkestru.
3. u Hrvatskom Narodnom Kazalištu u Varaždinu  
1942. - 1944. godine.
4. Do 1997. godine.
5. direktor Muzičkog centra Vojvodine od 1979 - 83.  
i kao penzioner od 1983 - 86. godine.  
- Vojvođanska filharmonija bila je u sastavu  
Muzičkog centra Vojvodine (Opera i balet,  
Vojv. filharmonija, kamerni orkestar i hor,  
~~koji~~ Koncertna postrojica)
- U nekoliko navrata predsednik Udruženja  
kompozitora Vojvodine i u dva mandata  
predsednik SOKOJ-a. (podaci u Sokoju)
6. Na tekst VASKA POPE
7. NORBERT NEUGEBAUER, književnik i publicista -  
ZASREB.

DRAGA TATJANA,

ZAHVAJUJEM NA LEPIM ŽELJAMA, A I JA VAMA ŽELIM  
SVE NAJLEPŠE I NAJBOJE U OVOJ I SVIM NASTUPAJUĆIM  
GODINAMA.

1. OSIM KOMPOZICIJA ZA KOJE IMATE PODATKE ŠTAMPANE  
SU JOŠ I SLEDEĆE:

- MEGIMVRSKA ZA VH. I KL., NOVI SAD, UKV, 1974
- ALLA ZIKSARA, NOVI SAD, UKV, 1986
- METAMORFOZE B-A-C-H, NOVI SAD, UKV, 1972
- III SIMFONIJA, NOVI SAD, UKV, 1972
- KONCERT ZA FAGOT I ORK., NOVI SAD, UKV, 1973
- GILGAMESCH, OPERA (NEMAČKA VERZIJA) PART. I KL.  
IZVOD, NOVI SAD, SANU, 1988
- CONCERTO ABBREVIATO, NOVI SAD, AU, 1999

2. U BIOGRAFSKIM PODACIMA, DRUGI PASUŠ - DRUGI REP,  
TREBALO BI DA STOJI - - - Bei ALFRED UHL, KOMPOSITION  
UND JOHANN NEPOMUK DAVID (PRIVAT) RUGE - - -

3. MISLIM DA BI IZ <sup>VIŠE OZLIČENOG, VROŠEG</sup> TEKSTA  
TREBALO IZBACITI KOMPOZICIJE KOJE SAM UNIŠTIO:  
(NISU JEDINE)  
OPERETE „PAVA LJUBAV“ I „BOBAN SREĆE“ I TE IZGUB-  
JENE KOMPOZICIJE: I KONCERT ZA VH. I ORK. (1952)  
SONATU ZA KLAVIR (1974) I KAMEHU DOBMU ZA GRAD

4. IAKO SVE DOBIJENE NAGRADNE MOŽEMO BACITI  
U KONTEJNER, IPAK IH SE NE MORAMO STIDETI  
JER NAS POTSEĆAJU NA VREME U KOJEM SMO  
STVARALI, A MOŽDA I NEŠTO ZNAČILI.  
IZ HATA ŽELIM DA <sup>SE</sup> U POPIŠU NAGRADA NAVEDU:  
SEMOJULSKA NAGRADA SRBIJE I NAGRADA OSLOBO-  
ĐENJA VOJVODINE, KAO I TITOV ORDEN RADA  
SA CRVENOM ZASTAVOM  
TAKOĐER TREBA ~~DA SE~~ NAVESTI DA SAM REDOVNI  
ČLAN SANU.

U HADI DA VAS NISAM SUVIŠE OPTERETIO, UZ  
VELIKU ZAHVALNOST ZA VAŠ TRUD I MNOGO  
SRDAČNIA POZDRAVA

VAŠ RUDOLF BRUČI



EMBASSY OF THE  
UNITED STATES OF AMERICA

International Communication Agency

23. septembar, 1980.

Prof. Rudolf Bruci  
Direktor Novosadske opere  
Vojvode Mišića 10/III  
21000 Novi Sad

Poštovani gospodine Bruci,

Sa velikim žaljenjem smo saznali za smrt Vašeg brata.

Molim Vas da u ime gospodina Slaweckog, gospodina Bazale  
i moje lično primite izraze našeg iskrenog saučješća.

S poštovanjem,

Raymond E. Benson  
Savetnik Ambasade za  
štampu i kulturu

Телеграм Рејмонда Бенсона на меморандуму амбасаде САД.

Gradski N.O. Koprivnica  
Prosvjetni odjel  
Broj: 2777/1946  
Dne, 16.III.1946

Drugu

B r u č i     Rudolfu  
H o l o u b e k     Emilu

Koprivnica

Ministarstvo prosvjete odjel za kulturu i umjetnost od 9.III.1946 pod brojem 16096-V poslao nam je slijedeći dopis:  
"U vezi s Vašim dopisom pod br. 1935/1946 a u predmetu osnivanja Gradske muz. škole, odgovaramo slijedeće:

Izgradnja naše zemlje bit će tek potpuna, ako je budemo provodili jednako na kulturnom, kao i na ekonomskom polju. Zato treba pružiti najveću podršku onima, koji samoinicijativno doprinose u tome smjeru.

Organizacija muz. škola u Narodnoj Republici Hrvatskoj provedena je po jedinstvenom planu. Uredba i Pravilnik o školama nalazi se na odobrenju kod Predsjedništva Narodne Vlade, pa čim je dobijemo, paslat ćemo je i Vama da se uskladi rad u svakom pogledu.

Zasada, dati ćemo Vam najvažnije upute s kojima može muz. škola započeti nesmetano rad.

Muzičke škole treba da vodi u stavkama svoga Budžeta Okružni N. Odbor, na čijem se području nalazi. Međutim s ograničenjem budžeta, a i u vezi s tim, što nije se predviđjela u budžetu mogućnost stvaranja Vaše škole, tokom ove godine morat će se škola izdržavati od ubranih školarina. Ipak, rad škole treba da bude pod stalnim nadzorom NO-a, kako bi se u pravilnom smjeru razvijao i dobivao u mogućim granicama svaku podršku. O radu škole trebat će slati izvještaje preko Okružnog N.O-a na odjel za kulturu i umjetnost Ministarstva prosvjete.

Školarina za đjake u svim muz. školama je za početnike 100 din., a za naprednije, koji već uče instrument 200 din. mjesečno. Prilikom upisa može se ubrati od svakog đjaka takse od 50 din. za administrativne troškove.

Uplisi treba da budu provedeni na osnovu prijemnog ispita svakog pojedinog đjaka. Na prijemnom ispitu, ispita komisija đjaku sluh, ritam, a đjaci koji su već učili instrument treba da pripreme mali program na instrumentu / etuda, sonatina, Bag, eventualno koja kompozicija romantičara ili modernih kompozitora/. Za svaki predmet tog ispita treba posebnu ocjenu komisija da označi, jer se prema tim ocjenama kasnije đjaci primaju u školu ili ne primaju.

Važno je svratiti pažnju siromašnoj, a nadarenoj omladini, pa s tim u vezi treba nastojati da nekolicina talentiranih a siromašne djece bude primljena u školu besplatno, odnosno sa popustom. Uprava škole, neka se u tom smjeru zainteresira u partizanskom internatu, odnosno u dječjim domovima / za djecu iznad 7 godina /.

Izgradjen je nastavni plan za muzičke škole, kojeg prilažemo, a nastavno program možete nabaviti / još u starom obliku / kod knjižare St. Kugli u Zagrebu. Muzička škola neka za sada nosi "Gradska muzička škola", pa Vi osigurajte materijalnu podršku u mogućnostima kojima raspolažete. Našem odjelu nije moguće materijalnu pomoć ni u kojem obliku pružiti. Od budućih nastavnika te muzičke škole potrebno je da Gradski NO zatraži karakteristike, pa dostavi njihov prepis i predlog za imenovanje upravitelja i tajnika ovom odjelu na odobrenje.

Treba svakako pohvaliti inicijativu drugova muzičara Holoubek Emila i Bruči Rudolfa i pomoći im, da započnu čim prije s organizacijom muzičke škole.

Pređnje Vam se dostavlja ~~SxSxSx~~ na znanje i izvršenje u sporazumu s ovim Prosvjetnim odborom.

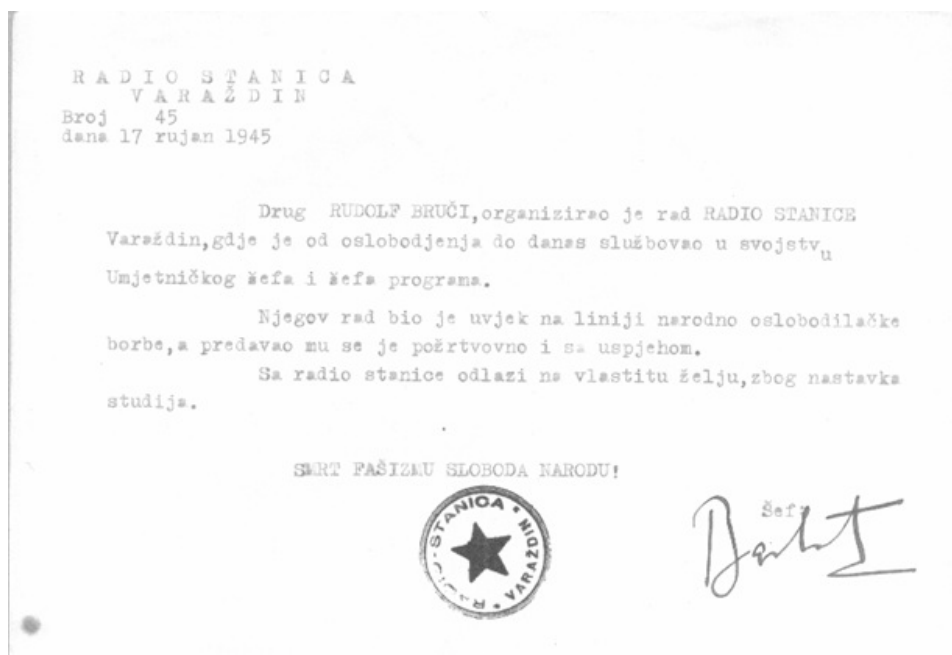
Pročelnik: *M. Z.*  
(Prosenjak Tomo)

S.F.S.N.

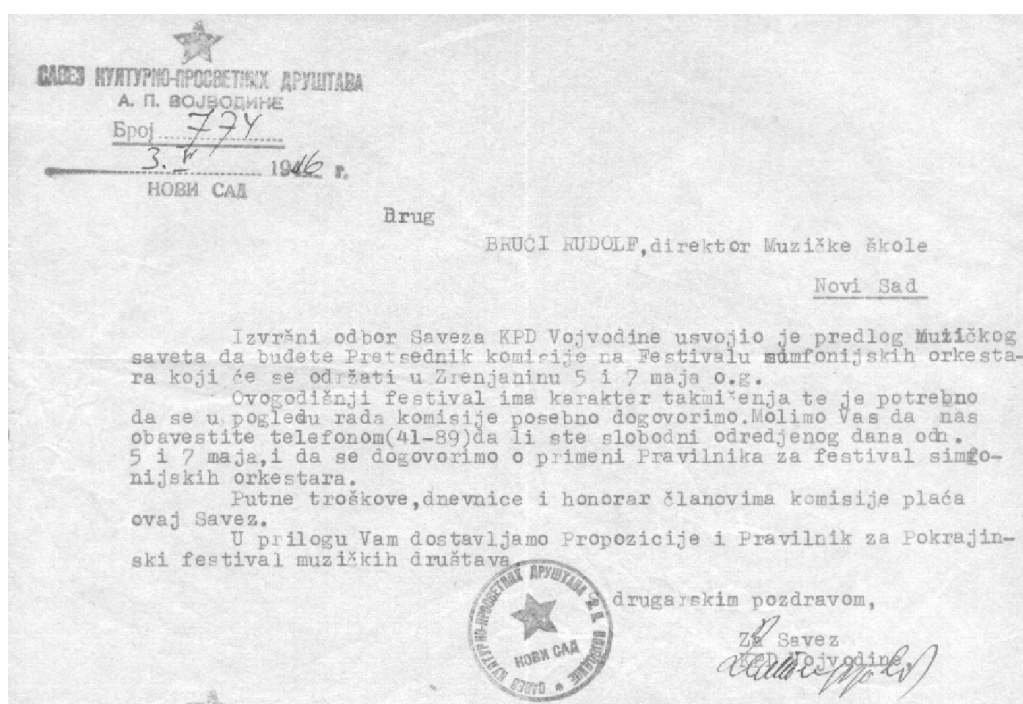
Tajnik:  
(Šinek Mijo)

*S. D.*

Одговор Министарства просвете на Бручијев предлог о оснивању музичке школе (1946).

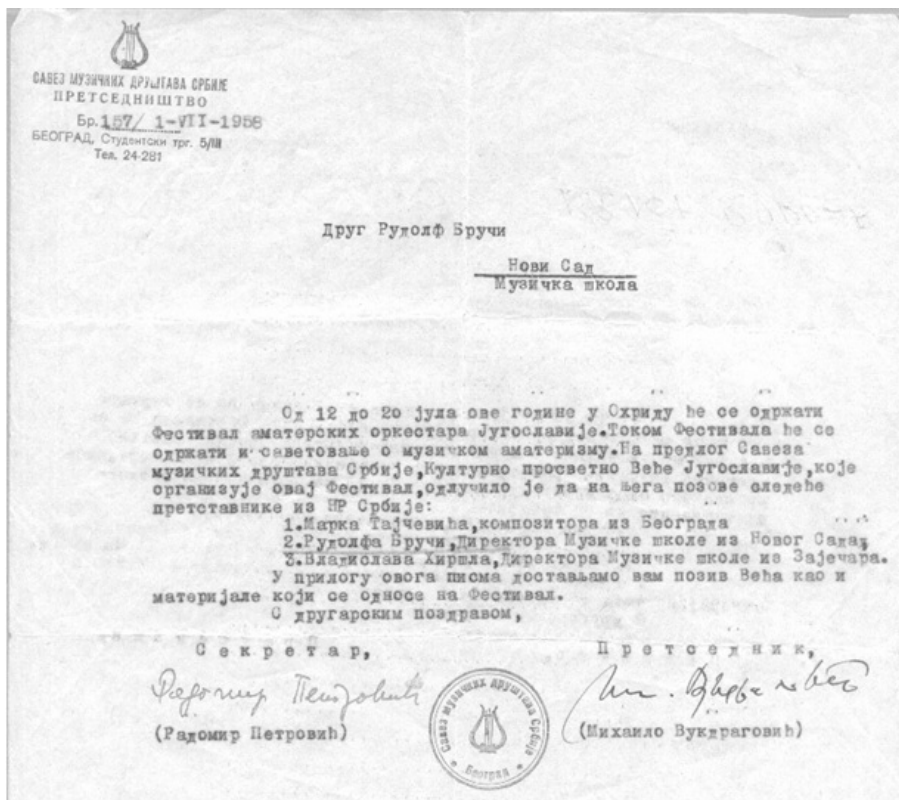


Потврда о раду у радио-станици Вараждина (1945)



Одлука о постављењу за председника комисије на Фестивалу симфонијских оркестара (1956)





Одлука о учешћу на Фестивалу аматерских оркестара Југославије (1958)

UDRUŽENJE KOMPOZITORA SRBIJE

Beograd, Milarika 12.14

Br. 151 / .....

Beograd 5.IV. 1968

Obaveštavamo vas da je na REDOVNOJ GODIŠNJOJ SKUPŠTINI Udruženja kompozitora Srbije, održanoj 31.III.1968.god. izabran novi Upravni odbor koji se konstituisao u sledećem sastavu:

Predsednik	JOSIF Enriko
Ppredsednik	<u>BRUČI Rudolf</u>
I Sekretar	KRALJIĆ Darko
II Sekretar	BARONIЈAN Vertkes
Članovi UO	BARIĆ Srdjen
	IVANOVIĆ Predrag
	KARAKLAJIĆ Djordje
	PETROVIĆ Redmila
	POPOVIĆ Berislev

Za članove Nadzornog odbora UKS izabrani su:

VLAJIN Milen  
PETROVIĆ Žerko  
RUPNIK Iven

o-o-o-o

Upravni odbor Udruženja kompozitora Srbije odlučio je na sednici održanoj 21.III.1968.g. da iz sredstava Udruženja pretpleti sve članove UKS na časopis "ZVUK". Na osnovu ove odluke članovi UKS će u buduće primiti "Zvuk" besplatno.

Iz Sekretarijata UKS



FESTIVAL TAMBURAŠKE GLAZBE JUGOSLAVIJE  
I "ZVUCI PANONIJE"  
KUHARČEVA 29, O S I J E K  
TELEFON BROJ: 26-633

054

Osijek, 2. XII 1978.

DRUG

RUDOLF BRUČI, kompozitor

NOVI SAD

Vojvode Mišića 10/I

Vjerujemo da Vam je drug Sava Vukosavljev već saopćio želju organizatora IX festivala tamburaške glazbe Jugoslavije da, ukoliko ste slobodni i voljni, učestvujete u radu Stručnog žirija za ocjenjivanje novih koncertnih skladbi i revolucionarno-angažiranih skladbi.

Vas smo predvidjeli da budete predsjednik Stručnog žirija, a članovi su:

- Vojin Komadina, kompozitor
- Stjepan Blecha, muzički urednik RTV Zagreb
- Ivan Furić, dirigent
- Stjepan Baho, novinar

Nadamo se da ćete s njima uspješno suradjevati, a nas izvolite izvjestiti da li prihvaćate ovu dužnost. U tom slučaju morali bi doputovati u Osijek 6. XII jer će u hotelu "Osijek" u 21 sat /tu odsjedaaju svi članovi žirija/predsjednik Umjetničkog odbora drug Sava Vukosavljev održati sastanak sa svim članovima stručnih sudova, koji će djelovati 7, 8. i 9. XII 1978.godine, koliko Festival i "Zvuci Panonije" traju.

Za obavljeni rad predvidjeli smo simboličnu nagradu od 500.- dinara po koncertu, a za vrijeme boravka u Osijeku snosimo troškove smještaja i prehrane, plus troškove prijevoza ili kilometražu i umanjenju dnevnicu.

Molimo Vas da nas što hitnije izvjestite o svojoj odluci i drugarski Vas pozdravljamo!



Poslovni tajnik

*Marija Vukelić*  
Marija Vukelić, prof.

Matičnoj komisiji  
Akademije umetnosti

Novi Sad

Potpisani članovi referentske grupe, u sastavu: Petar Bingulac, redovni profesor Muzičke akademije u penziji, Beograd, Bruno Brun, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, i Vasilije Mokranjac, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, koje je Matična komisija Akademije umetnosti u Novom Sadu na svojoj sednici od 2 oktobra 1974 imenovala za referente, prema konkursu objavljenom u Dnevniku 14 avgusta 1974 i u Politici 16 avgusta 1974, za izbor nastavnika za predmete Kompozicija i Orkestracija na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, - dostavljaju Matičkoj komisiji, u prilogu, svoj referat.

U svim referatu referenti su nastojali da o kandidatu Rudolfu Bručiju, direktoru Muzičke škole "Isidor Bajić", jedinom kandidatu koji se na raspisani konkurs javio, prikupe, obrade i dostave Matičnoj komisiji sve elemente i podatke koji će joj biti potrebni za njenu odluku, držeći se uputstva o "Neophodnim elementima referata o kandidatima za izbor nastavnika i saradnika" /utvrđenog, shodno odredbama Sporazuma o udruživanju u Univerzitet u Novom Sadu, od Saveta Univerziteta/, koliko je god bilo moguće da se ovo uputstvo, izrađeno uglavnom za univerzitetske nastavnike, primeni na umetnike-muzičare, kompozitore ili izvođače, nastavnike umetničkih disciplina na umetničkim akademijama.

Beograd, 25 novembra 1974

*redovni profesor u penziji*  
/Petar Bingulac/

*redovni profesor Fakulteta*  
*za Muzičku umetnost*

/Vasilije Mokranjac/  
*redovni profesor Fakulteta*  
*za Muzičku umetnost*

Реферат Матичној комисији за избор у звање наставника на предметима Композиција и Оркестрација.

## REFERAT

referenstke grupe za izbor nastavnika  
za predmete Kompozicija i Orkestracija  
na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Jedini prijavljen kandidat: Rudolf BRUČI, kompozitor, direktor  
Muzičke škole "Isidor Bajić", Novi Sad.

### Biografski podaci

Rodjen u Zagrebu, 30 marta 1917. Nacionalna pripadnost Jugosloven. Osnovnu školu pohađao u Križevcima. Gimnaziju i srednju muzičku školu u Zagrebu. Na muzičkoj školi glavni predmet violina, uporedni fagot. Srednje školovanje završio je s odličnim uspehom.

Muzičku akademiju u Beogradu, odsek Kompozicija i dirigovanje, s glavnim predmetom Kompozicija, završio 1952, u klasi prof. P. Bingućca. Stručno se usavršavao i u Beču, na Akademiji za muziku i pozorišnu umetnost, kod prof. A. Uhl-a.

Prosečna ocena iz svih položenih predmeta na Muzičkoj akademiji u Beogradu - Vrlo dobar; ocena diplomskog rada, Koncert za violinu i orkestar - Odličan. Ocena umetničke sposobnosti: Umetnička sposobnost - Izrazita /najviša ocena/.

### Krštanje u službi

Od 1945 - 1950 član Simfonijskog orkestra CDJA, Beograd,  
od 1950 - 1955 korepetitor, šef hora i član orkestra opere SNP u Novom Sadu.

Od 1955 do danas direktor Muzičke škole "Isidor Bajić" u Novom Sadu,  
a od 1961 - 1963 uporedno i direktor Opere SNP, Novi Sad.

### Ranija društvena i javna aktivnost

Član Saveta za kulturu Vojvodine,  
član Saveta za kulturu i umetnost Opštine Novi Sad,  
predsednik Udruženja kompozitora Srbije,  
odbornik Opštine Novi Sad  
član Predsedništva KPZ Vojvodine,  
član komisije za estetsko obrazovanje Prosvetnog saveta SR Srbije,  
član komisije za nagradu AVNOJ-a,  
predsednik komisije za muzički život zajednice kulture Opštine Novi Sad  
član Saveta Radničkog univerziteta,  
član Glavnog odbora SAKOJ-a,  
član komisije za autorska prava SAKOJ-a,  
član Odbora za pripremu XV Konferencije SK Vojvodine

### Nagrade, odlikovanja, *primanja*

1948 Nagrada za masovnu pesmu, na konkursu Radio-Beograda  
1949 II nagrada Saveza sindikata Jugoslavije za masovnu pesmu  
1959 I nagrada na konkursu povodom Deset-godišnjice osnivanja Radio Novog Sada, za kompoziciju Koncert za orkestar  
1959 na konkursu u čast Četrdeset-godišnjice osnivanja KPJ otkupljena kantata Srbija  
1960 II nagrada /I nagrada nije dodeljena/ za kantatu Čovek je vidik bez kraja...  
1961 Oktobarska nagrada grada Novog Sada  
1961 Nagrada "Mir i prijateljstvo", Prag  
1965 II nagrada /I nagrada nije dodeljena/ JNA za kantatu Tragom svitanja

Реферат – наставак.

1966 nagrada Grand Prix na Medjunarodnom muzičkom konkursu Kraljice Elizabete Belgijske, za kompoziciju Sinfonia Iesta /Pr.br. 1966 na Medjunarodnoj tribini kompozitora /International Rostr of Composers/ u medjunarodnoj selekciji savremenih kompozitora klasiran na deveto mesto /Prilog br.2/  
1966 i nagrada na Susretu solidarnosti u Skoplju, za kantatu Sunčani mostovi  
1962 Nagrada Sterijinog pozorja za originalnu scensku muziku  
1971 Spomen-plaketa Liszt - Bartok od Muzičke akademije Ferenc Liszt u Budimpešti  
1972 Spomen-plaketa povodom sto-godišnjice muzičkog života u Rumi  
1967 Zahvalnost i priznanje za saradnju i doprinos umetničkoj afirmaciji Umetničkog ansambla JNA  
1933 I nagrada Jugoslovenske Radio-Televizije, za Metamorfoze B-A-C-H  
1973 Nagrada Oslobodjenja Vojvodine, za umetnički i pedagoški rad  
1974 Orden Rada sa Crvenom Zastavom, odlikovanje Predsednika Republike za značajan doprinos socijalističkoj izgradnji naše zemlje

Nagrade, priznanja i odlikovanja već sama po sebi govore jasno. Ipak treba objasniti ili istaći sledeće: 1. prve dve nagrade nagrađile su kompozicije pisane još za vreme studija; 2. Medjunarodni muzički konkurs Kraljice Elizabete Belgijske najveće i najznačajnije je takmičenje, na koje stižu stotine partitura iz svih krajeva sveta  
3. Klasifikacijom Medjunarodne tribine kompozitora R. Bruči-u je dodeljeno 9.mesto među svim savremenim kompozitorima sveta.

#### Stručna delatnost

Spisak najvažnijih kompozicija sadržan je u prospektu Udruženja kompozitora Vojvodine /Prilog br.3/ Iako i ovaj spisak deluje svojim obimom ubedljivo sam po sebi, i ovde će biti korisne sledeće opaske: 1. Prvo delo na listi, Rondo giocoso, takodje rad iz vremena studija već svojim naslovom - koji znači: razigrani, razdragani, radosni rondo - odaje karakter muzike, i njen nastanak. Jer mladi student, otkak je došao u Beograd na studije, često je, slušajući srpske ili makedonske razigrane ritmove, reski zvuk zurla i oštre idarce tapana, ostao prikovan na mestu, fasciniran zvucima i bojama...I sve to on je hteo da stavi u svoju muziku; 2. Sinfonia Iesta je na konkursu, na kome je učestvovalo do dve stotine kompozitora, iz dvadesetsedam zemalja, sa svih pet kontinenata, dobila tu slavnu, tako željenu i traženu Prvu nagradu. To je najveća medjunarodna nagrada kojom je odlikovan jedan naš, jugoslovenski muzičar. Ona je, po režima Z. Zdravkovića, od velikog značaja za celokupnu jugoslovensku kulturu, - jer ona dokazuje, da je jedno naše delo muzičko uspelo da se uzdigne do visine svetske muzike, - i do samog njenog vrha; 3. I najnovije delo, III simfonija, napisana 1974, a izvedena prvi put 14 ovog meseca u Opatiji, imalo je uspeha odmah na prvom izvođenju, - i dobilo je već po hvale u emisijama i Radio Zagreba i Radio Beograda, 4. R. Bruči redovno je učesnik na Jugoslovenskoj Muzičkoj tribini u Opatiji: prošle godine izvedene su u Opatiji njegove Metamorfoze B - A - C - H, koje su - kako je navedeno - dobile I nagradu Jugoslovenske RadioTelevizije.

#### Sadašnja društvena i javna aktivnost

član žirija za Himnu SFRJ  
delegat Društveno političkog veća Skupštine SAPV  
član komisije za medjunacionalne odnose SSRN Vojvodine  
delegat na Kongresu Saveza Sindikata Jugoslavije  
predsednik Udruženja kompozitora Vojvodine  
predsednik KUD Svetozar Marković  
predsednik Komisije za muzički život opštinske zajednice kulture i kulturnog centra Radničkog univerziteta  
predsednik zajednice muzičkih škola Vojvodine

Реферат – наставак.

Ocena moralno-političke podobnosti

Već i sami napred navedeni podaci o zaista ogromnoj društvenoj i javnoj aktivnosti kandidata Rudolfa Bruči-a, sadašnjoj i ranijoj, za celo vreme njegove aktivnosti u Novom Sadu, daju solidne osnove i za ocenu kandidatove moralno-političke podobnosti. Oni će dobiti svoju dopunu i sa druge strane.

I bez ulaženja u mnoge pojedine slučajeve njegove umetničke, pedagoške i društvene aktivnosti, već prema malom broju izabranih primera moći će se oceniti kandidatova idejna opredeljenost u njegovim delima, konstruktivno delovanje i velika odgovornost u radu, - i kad je, po stihovima pesnika Vaska Pope, komponovao kantatu Oči Sutjeske, i kad je prema tekstu pesnika Oskara Daviča napisao 1960 godine kanta tu Srbija, i kad je, po scenariju I.Otrina, komponovao 1965 godine balet Demon zlata.

No najvažniji je, po odjeku koji je imala snažna muzika jasna idejna sadržina dela, kantata Čovek je vidik bez kraja...., iz 1961 godine. Za ovu kantatu, nagrađenu na konkursu "za muzička dela na temu Revolucije i Jugoslovenske narodne armije", kandidat R.Bruči dobio je iste godine i Oktobarsku nagradu grada Novog Sada/prilog br.4/

Kantata je bila izvodjena mnogo puta u Jugoslaviji, ali osim toga imala je zapaženog uspeha i van Jugoslavije, na prvom mestu u socijalističkim zemljama Istoka. U Istočnoj Nemačkoj kantata je snimljena na ploče, odjek u štampi bio je obilan, na primer u Poljskoj /prilog br.5/. Ali kantata je imala uspeha i u drugim zemljama, na pr.u Švedskoj, u Belgiji.

Odjeci stvaralačkog i pedagoškog rada u inostranstvu

Kandidat vodi Muzičku školu "Isidor Bajić" sa osobenom brigom, a zato i sa uspehom već skoro 20 godina, za koje je vreme škola učinila ogroman napredak, koji se vidi ne samo prema uspesima učenika na školskim takmičenjima, nego i velikoj spremi koju svršeni učenici ove škole donose kad stupaju u Muzičku akademiju. Potrebno je dodati još i ovaj zanimljiv podatak da je kandidat kao direktor Muzičke škole, kao kompozitor simfonija i baleta, obrađao pažnju u nastavi ne samo na normalne i uobičajene instrumente, klavir, violinu i druge orkestarske instrumente, nego i na novi, sve popularniji u narodu instrumentat, - na sve "demokratskiju" harmoniku. Za taj, dotad zanemareni instrumentat, direktor škole R.Bruči pisao je i vežbe i kompozicije. Jedna njegova kompozicija, Simfonijska za orkestar harmonika imao je takvog uspeha u Lucernu, da je Međunarodna federacija poručila od njega da napiše kompozicije za harmoniku. Rezultat je bio Skerco, koji je imao, takav uspeh, da je na svetskom takmičenju na harmonici ovaj komag uzet kao obavezna tačka takmičenja. A neka druga njegova dela za harmoniku uneta su u Poljskoj i Čehoslovačkoj i u nastavne programe.

Ne samo da orkestri veliki u Beogradu, u Zagrebu i Ljubljani izvođe dela kandidata Bruči-a, njegova dela, kako je bilo već pomenuto imaju uspeha i u inostranstvu. Njegov Koncerat za orkestar imao je uspeha na većem broju koncerata u Sovjetskom Savezu/prilog 6/. A njegova muzika za simfonijsku svitu Maskal, iz 1954 godine, privukla je pažnju koreografa Denis Carey-a, i rezultat je bio balet Le Pouvoir des Scorpions, izveden u Opéra du Rhin, u Strasburu, u sezoni 1973-1974 /prilog br.7/

Zaključak i predlog

Na osnovu svih ovde iznesenih podataka o stvaralačkoj, vaspitnoj i političko-društvenoj aktivnosti kandidata Rudolfa Bruči-a, referenti smatraju da mogu bez oklevanja konstatovati da kandidar Rudolf Bruči ispunjava sve visoke zahteve koje traži nastava na najvišem stepenu jedne umetničke akademije.

I stoga oni predlažu Matičnoj komisiji da kandidata Rudolfa Bruči-a izabere za redovnog profesora Akademije umetnosti, za predmete Kompozicija i Orkestracija, za koje je konkurisao.

Kad je bio odlikovan I nagradom na velikom Međunarodnom muzičkom konkursu u Briselu, Rudolf Bruči je izjavio /v.prilog 1/, da ga njegova nagradjena simfonija /dodajući u svojoj skromnosti: "ako ona predstavlja objektivnu vrednost" /obavezuje " da sa još većom odgovornošću pred samim sobom pokušam tonskim sredstvima ostvariti svoju viziju sveta, fantastični ritam i dinamizam današnjeg vremena". Referenti su duboko ušedjeni da će Rudolf Bruči baš na ovoj dužnosti, na visoko odgovornoj dužnosti profesora kompozicije, - oslobodjen svih onih sitnih a mnogobrojnih poslova koje nameće administracija jedne školske ustanove, ali koji ga nisu sprečili da stvori impozantan stvaralački opus - osećajući u sebi u još većem stepenu odgovornost prema svojoj novoj ustanovi, prema društvu i -uvek - prema sebi, moći sa još većom snagom, vrednošću i radošću vršiti tešku a plemenitu dužnost saveznog vaspitača i brižnog učitelja mladih muzičkih talenata, koje će on da usmerava da oni ostvare "svoju viziju sveta, fantastičnim ritmom i dinamizmom današnjeg vremena", - vodeći ih, na tom teškom putu, sigurno i pouzdano, svojim savetima, - i svojim primerom

Beograd, 25 novembra 1974

*predavač muzičke akademije*  
/Petar Bingulac/

/Bruno Brun/  
*predavač profesor Fakulteta*  
*Muzičke akademije*

/Vasilije Mokranjac/  
*predavač profesor Fakulteta*  
*Muzičke akademije*



Na osnovu člana 202. Poslovnika Skupštine  
Socijalističke Autonomne Pokrajine Vojvodine,

Skupština Socijalističke Autonomne Pokrajine  
Vojvodine, na sednicama Veća udruženog rada, Veća opština i  
Društveno-političkog veća od 23. februara 1979. godine, do-  
nela je

O D L U K U

O IZBORU DELEGATA U SEKRETARIJAT SEKCIJE ZA KULTURU  
POKRAJINSKE KONFERENCIJE SSRN VOJVODINE

I

U Sekretarijat Sekcije za kulturu Pokrajins-  
ke konferencije SSRN Vojvodine, b i r a s e

BRUČI RUDOLF, delegat Društveno-političkog  
veća Skupštine SAP Vojvodine.

II

Ovu Odluku objaviti u "Službenom listu Soci-  
jalističke Autonomne Pokrajine Vojvodine".

SKUPŠTINA SOCIJALISTIČKE AUTONOMNE POKRAJINE VOJVODINE

01 Broj: 022-1/79

Novi Sad, 23. februara 1979.

PREDSEDNIK  
VEĆA UDRUŽENOG RADA,  
Dušan Milin ,s.r.

PREDSEDNIK  
VEĆA OPŠTINA,  
dipl.ing.Djordjina Božić ,s.r.

PREDSEDNIK  
DRUŠTVENO-POLITIČKOG VEĆA,  
Troča Korasl ,s.r.

PREDSEDNIK  
SKUPŠTINE SAP VOJVODINE,  
Molnar Vilmoš,dipl.ing. ,s.r.

Tačnost prepisa overava:

SAMOSTALNI STRUČNI SARADNIK  
U BIROU SEKRETARA,  
Ana Vereš

*Vereš Ana*

Одлука о избору за делегата Друштвено-политичког већа Скупштине САП Војводине  
(1979)



Војвођанска академија наука и уметности  
Vojvodanska akademija nauka i umetnosti  
Vajdasági Tudományos és Művészeti Akadémia  
Vojvodinska akademija vied a umeni  
Academia voivodineană de științe și arte  
Војвођанска академия наук и уметносцох

Broj: 03-194/2  
18. maja 1989. g.  
21001 Novi Sad  
Ulica Svetozara Markovića 6  
Telefon: (021) 622-211  
P. p. 294

UDRUŽENJE KOMPOZITORA VOJVODINE

NOVI SAD  
JNA 35

Na XLVII sednici Odeljenja društvenih nauka i umetnosti održanoj 8. maja 1989. godine, predložen je akademik RUDOLF BRUČI za dodelu najvišeg jugoslovenskog priznanja - Nagradu AVNOJ-a za 1989. godinu.

Predlog Odeljenja razmatralo je Predsedništvo Vojvodjanske akademije nauka i umetnosti na sednici održanoj 12. maja 1989. godine i u potpunosti je podržalo predlog Odeljenja izražavajući uverenje da akademik RUDOLF BRUČI, kao poznati jugoslovenski i svetski kompozitor i stvaralac operne muzike, za svoj višegodišnji nadasve uspešan i veoma cenjen stvaralački rad, zaslužuje da bude kandidovan za ovogodišnju Nagradu AVNOJ-a.

Upućujemo Vam predlog za dodelu nagrade AVNOJA-a akademiku RUDOLFU BRUČIJU sa molbom da ga sa Vaše strane razmotrite i podržite.

Vašu podršku možete poslati i direktno Odboru za Nagradu AVNOJ-a, Beograd, omladinskih brigada 1. i jedan primerak Koordinacionom odboru za javna priznanja. PK SSRNV, Bulevar maršala Tita 10, Novi Sad.

S poštovanjem,

Sekretar VANU

*Borislav Kanazir*  
Borislav Kanazir



UNIVERZITET U NOVOM SADU



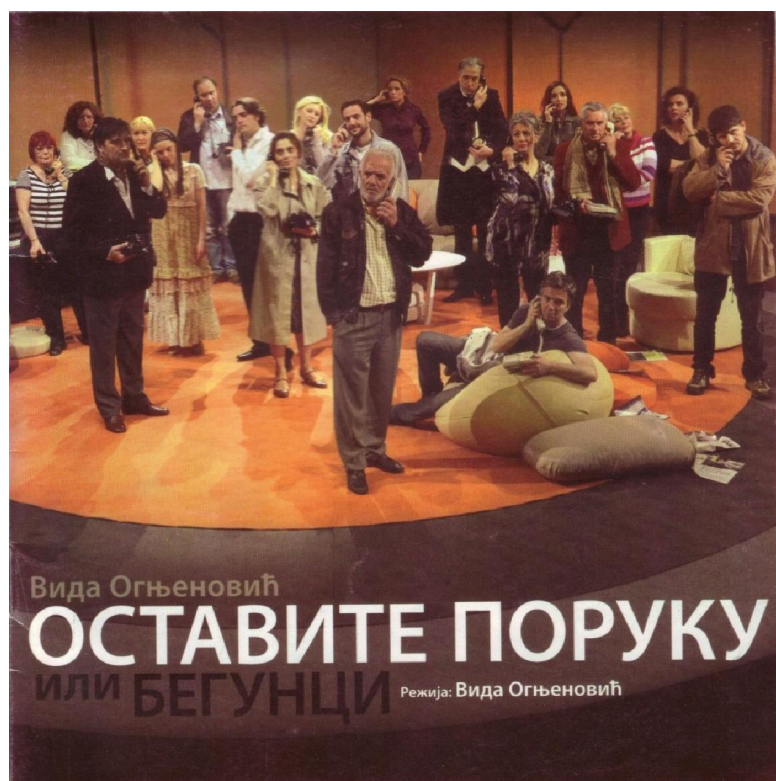
AKADEMIJA  
UMETNOSTI

## ODLUKA

**o osnivanju Fonda "Rudolf Bruči" za podsticanje  
stručnog usavršavanja i stvaralaštva studenata  
Grupe za kompoziciju Odseka muzičke umetnosti  
Akademije umetnosti u Novom Sadu**

*Novi Sad, april 2004.*

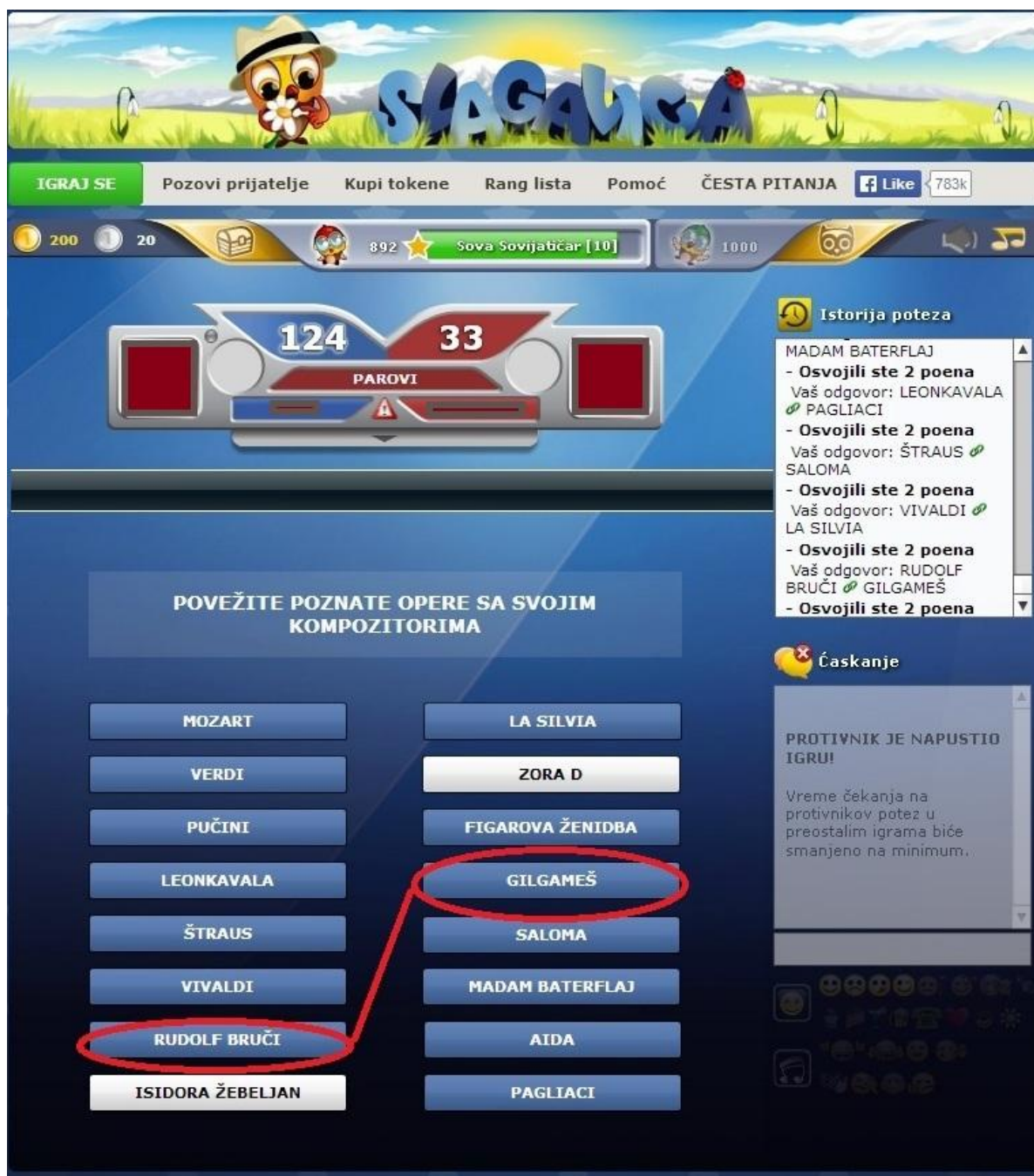
Одлука о оснивању Фонда „Рудолф Бручи“ (2004)



Драмска представа *Оставите поруку* – програмска књижица



Мирослав Фабри и Гордана Ђурђевић Димић у улогама Бручија и тета Олге



Facebook aplikacija „SlaGalica“: snimak ekrana (screenshot) igre „Spojnice“.