

Чланак примљен 3. 02. 2009.  
Чланак прихваћен 21. 05. 2009.  
УДК 78.072(047.53) Котевска, А.

**Данијела Кулезић – Вилсон**

**ЛИЧНЕ ПОРУКЕ У БОЦИ**  
**Разговор са Аном Котевском**



Ана Котевска

Ана Котевска је музиколог са једном од најзанимљивијих и најразноврснијих биографија у нашој музичкој средини. Њена каријера одвијала се паралелно или наизменично на радију, телевизији, у различитим стручним часописима, дневним новинама и на научним скуповима. Обухватала је делатности уредника, критичара, предавача и водитеља округлих столова, аутора радиофонских емисија, селектора фестивала и многе друге. Током боравка у Сенегалу од 1983. до 1987. године њена интересовања су се перманентно проширила и на поље етномузикологије, пре свега на проучавање традиционалних музичких пракси Западне Африке. Рекло би се да једина област музикологије којом се Ана Котевска није активно бавила јесте педагогија, али и то треба условно схватити, пошто је у периоду док сам још као студент радила као сарадник музичке редакције Другог програма Радио Београда, чији је Ана била

уредник, она била особа која је имала највише утицаја на формирање мојих професионалних критеријума и прва особа која ме је усмерила ка области истраживања која ће касније постати моја страст и најужа специјалност. Током политичких и ратних превирања деведесетих година Ана је удаљена са Радија, да би од 1997. године са позиције директора МИЦ-а и члана редакције часописа *Нови Звук* почела активно да се бави и промоцијом наше савремене музике и издаваштвом.

Разговор са Аном Котевском вођен је 27. јануара 2009. у Бриселу, где она живи од 2008. године када се пензионисала.

***Претпостављам да су фасцинантна разгранатост Ваше каријере и добар део Ваших активности делимично били резултат стицаја околности, али мора да је ту било и неке унутрашње тежње, неке личне „глади“ за истраживањем разноликих тема и освајањем различитих изазова.***

Стицаји околности су се временом показали као етапе на једном дисконтинуираном и наоко крајње контроверзном али, данас ми се чини, смисленом и релативно кохерентном путу, који бих описала парафразирајући Албера Камија (Camus) као истовремено прихватање лепоте света музике и побуну против окошталости и глупости тог света. Заправо ми се чини да сам се од почетка борила да помирим те две ствари које су правиле велики јаз у мени самој, у мом односу према послу, што се вероватно могло између редова прочитати и у неким мојим текстовима. Дуго ми је требало да схватим да управо у тој тензији између лепоте и свирепости света треба свакодневно тражити решење и померати се помало у складу с њим, а не очекивати разрешење и крај. Заправо, схватила сам да нема *happy end*-а (смех).

Та жеља да се осети тоталитет света, живот као велико, неизвесно путовање, давали су ми велико убрзање, понекад и опасно, тако да су резултати могли бити, и били су понекад, половични, фрагментарни. При свему томе чини ми се да сам улагала превише енергије да бих остала оно што јесам, што сам мислила да треба да будем. Тако је пут испао тежи, компликованији, дисконтинуиранији, не сувише рационалан, делом због моје природе, делом због приватних и политичких околности. У једном тренутку, када сам деведесетих удаљена са радија, учинило ми се да је све што сам радила на плану професије заправо низ грешака и заблуда и да би требало да направим

искорак у сасвим другом смеру. Међутим, поломљени фрагменти смисла су релативно брзо почели поново да се састављају, великим делом захваљујући управо професионалном музиколошком окружењу, пре свега учешћу у раду на часописима *Бис* и *Нови Звук* и поново је искрсла слика унутрашњег задовољства и чврстог убеђења да сам/смо привилиговани сви ми који се бавимо музиком. Паскал Брикнер (Pascal Bruckner) чини ми се такве околности назива „ретроспективном срећом“.

***Шта је то што Вас је привукло студијама музикологије на почетку, а и задржало на том путу (имајући у виду чињеницу да сте студирали и књижевност, што је потенцијално могло да Вас усмери професионално у неком другом правцу)?***

Када сам почела да свирам клавир то се некако природно надовезало на моје писање и говорење поезије још од најранијег детињства. У средњој МШ „Славенски“ сам завршила клавирски и теоријски смер и то у години у којој сам положила прву годину на Одсеку за општу књижевност са теоријом на Филолошком факултету. После завршног клавирског испита (осредњег, по мом сећању) одустала сам од покушаја да упишем клавирски одсек на ФМУ и одлучила се за књижевност. Међутим, опет стицајем околности, пријемни на музикологији сам полагала на инсистирање Марије Корен-Бергамо и Петра Озгијана, сјајних педагога који су ми предавали историју музике односно хармонију у „Славенском“ а управо те године изабрани су за асистенте на Академији. Увек сам им била захвална за ту „акцију“ јер су ми се на студијама музикологије отворила сва чула и то захваљујући одличним професорима као што су били, поред ово двоје, Никола Херцигоња, Властимир Перичић, Душан Сковран, Берислав Поповић, затим оригиналне „вануниверзитетске“ личности попут Павла Стефановића и Драгутина Гостушког, али и захваљујући подстицајном и отвореном амбијенту универзитета. Ово истичем зато што претпостављам да постоји раширено мишљење данас међу млађим генерацијама да је то било време „једноумља“, затворених идеолошких система и рецимо утицаја руске музикологије за разлику од „светске“, како је називан Одсек за општу књижевност и теорију, познате и признате по свом либералном тону. Напротив, студирање на две тада елитне и отворене групе као што су музикологија и светска књижевност заувек ми је уградило осећај слободе мишљења, одлучивања и могућност јавног исказивања ставова и пре 1968, а посебно

после! С друге стране, паралелне студије нису биле тако ретке у то време. Биле су напорне али комплементарне, а ја сам релативно брзо почела да користим студије књижевности (пре свега естетику и теорију књижевности и историју уметности) као „помоћне дисциплине“ за музикологију и неку врсту огледала и коректива. И тако до данас.

***Какво је било Ваше искуство са студијског боравка у Паризу? Шта је било ново и другачије у њиховом начину студирања, колико се научно и критичко писање о музици разликовало од онога у тадашњој Југославији и шта сте од тог искуства донели са собом по повратку у нашу музиколошку средину?***

И ту је случај играо улогу. Као стипендиста француске владе, 1972. сам „припала“ професору Жаку Шајеу (Jacques Chaillet), директору Института за музикологију у Паризу и појавила се код њега са предлогом и образложењем теме за докторат трећег степена. Под утицајем тада актуелне теорије игре Хуизинге (Huizinga), а и дотадашњих својих геопоетичких интересовања на линији Шпанија–Француска, предложила сам тему *Игра и плес (jeu et danse) у француској музици на прелому 19. у 20. век*, имајући у виду Ничеа, аполонијски и дионизијски дуалитет, окретање ка југу и трансалпском осећању света, антиреторички заокрет од сонатног става и циклуса ка игри и свити, и сличне тада актуелне теорије.

Чим је Шаје (који је у то време објавио књигу о Моцарту и масонерији) прочитао мој папир, рекао је, са симпатијама и цинизмом истовремено: Ваше оригиналне идеје ће пре бити за мог драгог пријатеља, Владимира Јанкелевича (Jankélévitch). За мене је тада то било идеално али недоступно име, будући да је Јанкелевич важио за професора који сам бира докторанте. Имала сам срећу што ме је Шаје, вероватно у жељи да реши свој „проблем“ са мном, препоручио Јанкелевичу који је управо те 1972. започињао двогодишњи курс о игри.

У то постшездесетосмашко време, водећи париски професори су били Дерида (Derrida) и Барт (Barthes), тако да сам повремено ишла и на њихове часове, као и у неколико наврата код Месијана (Messiaen). Двочасовни Јанкелевичев курс о игри средом пре подне је директно преносио Радио Сорбона а одложено програм *France culture*, а обавеза нас педесетак односила се на активно учешће у дискусији после

предавања. Тада уведена методологија истраживања на Сорбони–Универзитету Париз I подразумевала је да се анализе партитура, релевантне странице за тезу из прочитане литературе, цитати и најразличитије идеје о теми које су Вам могле пасти на памет бележе на картицама (fiches). Друга фаза је захтевала тријажу картица уз критичко одбацивање сувишних белешки, а трећа њихово тематско разврставање у коверте и кутије. Уколико су претходни процеси добро обављени, структуре излагања, поглавља и формални обриси рада су се сами формирали, што је за мене било занимљиво и корисно откриће које и данас примењујем када радим на већим текстовима. Већ на крају те прве године, испитна комисија, после озбиљних провера садржаја мојих кутија, дала ми је зелено светло за писање рада уз препоруку да сузим тему на Равела и његов специфични однос према игри као поигравању и плесу. Савладавање за мене сасвим нове технологије рада и писање на немилосрдно тешком француском језику је учинило да сам ту прву годину запамтила као посебно напорну. Изазови су били огромни, али данас мислим да сам се нашла на правом месту у право време.

Музички департаман Националне библиотеке ставио ми је на располагање комплетан постојећи материјал о Равелу: манускрипте, сва нотна издања, преписку и друге документе, снимке које је Равел остварио свирајући своја дела на клавиру. Посећивала сам куће у којима је Равел живео, слушала његов глас и сећам се да је Јанкелевич инсистирао да посетим и гроб композитора, што сам сматрала претераним захтевом. Пошто ми је рекао да ме неће пустити на другу годину док то не учиним, једноставно сам га слагала. Питао ме је: *Које сте цвеће однели? Цикламу.* Био је задовољан. Ту неистину, чије сам пецкање повремено осећала, поравнала сам тек 2001, 27 година касније, када сам отишла са саксијом цикламе у париско предграђе Левалоа (Levallois). Мислим да ова анегдота показује да је педагошки проседе Јанкелевича, иначе толерантног и модерног професора, још увек укључивао и елементе карактеристичне за француску хуманистичку традицију, пре свега за компаративистику.

Колеге које су се определиле за рад са Деридом и Бартом биле су крајње сумњичаве према Јанкелевичевом заводљивом бергсонизму, морализму и еклектичној естетици, његовом говорном односу према науци и великој импровизаторској вештини, а поготову према његовом методу укључивања биографија у истраживања. Међутим,

данас се чини да долази време ревалоризовања Јанкелевичевог доприноса музичкој естетици као што је извесно да биографија поново стиче своје место у музикологији. У сваком случају, осим много већих могућности за рад које су ми биле отворене у Паризу, нисам осећала огромну разлику у поређењу са студијама у Београду. Често сам, мислим, била у предности због ширих стручних и практичних музичких знања којима сам располагала и због интервенција насељених конкретним примерима. Оно што ми се чинило као баласт током студија у Београду, показало се као веома важно и корисно на студијама у Француској. Такође, не треба заборавити да је земља из које сам долазила имала специјални, на неки начин повлашћени статус у то време доминантно левичарске интелектуалне климе Француске.

***Значи, игра је била лајттема те прве фазе Вашег истраживачког рада. Да ли су постојале или још увек постоје неке теме које су на тај начин дуго заокупљале Вашу пажњу?***

Чини ми се да је моја преферентна тема, од најранијег детињства, била мешање култура, мултикултура заправо, и то на примеру културе најпре Балкана а затим Медитерана у проширеном смислу, укључујући и северноафричке обале. Још у детињству сам била заинтересована за најмање знаке спајања Запада и Истока у поезији, музици, архитектури, ентеријерима, у кулинарству. Зато данас не верујем да је наслов мог дипломског рада *Сусрети Дебисија и Фаље на тлу импресионизма и хиспанизма* био случајан. Поменућу и називе тромесечних циклуса емисија, односно есеја који су, уз одговарајућу музику, једном недељно емитовани на Трећем програму Радио Београда: *Игре, Маске и Воде у музици двадесетог века*. Рекло би се да су ме путовање музике, укрштање утицаја, дифузија музичких кодова и друго, логично водили ка Африци. Радила сам веома озбиљно на свим тим текстовима, свесна да је реч о веома сложеним процесима и феноменима и да би њихово поједностављење било опасније од извесне херметичности. Наравно, будући да сам професионално била везана за медије, третирање актуелних друштвених тема „по задатку“ ми је често одузимало много времена и снаге. Чини ми се да је та „расутост“ веома карактеристична за мале културе и историјски турбулентне средине. И овде у Белгији сам била у прилици да се у то уверим.

*Занимљиво је да сте се, опет стицајем околности, тј. захваљујући послу Вашег мужа, 1983. године нашли у Африци. Овај боравак је постао битна инспирација за Ваш даљи истраживачки рад и уклопио се савршено у Ваша интересовања за мултикултуралност која је у међувремену постала једна од кључних тема у скоро свим областима уметности.*

Ви не знате како то мени прија (смех).

*Занимљиво је да су Вам се ту отвориле нове могућности истраживања које су Вас одвеле у поље етномузикологије.*

То је опет била последица радозналости, али није тешко бити радознао у Африци где се даноноћно музицира. Првобитна фасцинација је прерасла у дугогодишње пасионирано али дисконтинуирано бављење облицима традиционалних музичких пракси Западне Африке и процесима промена које су час одсликавале друштвене промене, час их антиципирале, да би повремено најавиле и повратак уназад. По свему судећи, биће то књига о западноафричким музичарима и њиховим инструментима, њиховим миграцијама, путовањима, трансформацијама под различитим утицајима. Јер, музичари су путовали са својим инструментима и у време највећих сукоба и ратова тако да су се међусобни утицаји и осмозе одвијали и у најразличитијим околностима. Тек сам у Сенегалу и Малију, код народа Волоф, Догон или Ђола схватила до које мере биће музике задржава своју аутентичност и отвореност и у најстрашнијим тренуцима и прерађује нове елементе као врсту фасцинације другим, страха од другог можда, али и ублажавање тог страха. Сва та сазнања су ми помогала у покушајима разумевања нашег хаоса деведесетих.

*Сусрет са афричким праксама и њихово изучавање су несумњиво обогатили Ваше разумевање афричке музичке културе у целини. Да ли су на неки начин утицали и на модификовање Ваших идеја о западноевропској музици стечених током студија у Београду и Паризу?*

У сусрету са западноафричким музичким праксама сам пре свега препознала антрополошку природу музичког заната, схватила да музички аисторични резервати не

постоје и да „забаченост“ не значи одсуство комуникације, да музике имају заједничку историју, да је нотација само формална тачка раздвајања традиционалне и уметничке музике, да су границе порозне, па и оне између музикологије и етномузикологије. Све те идеје су седамдесетих година биле у оптицају, а слика о евроцентричној музици је већ била пољуљана: композитори попут Кагела и Штокхаузена (Stockhausen) су увелико укључивали ваневропске изворе у своја дела и чинило се, бесконачно ширили звучни медиј, а јављали су се и први сигнали надолазећег таласа *музике света*...

***Захваљујући емисијама на радију, а поготово критикама у Политици и Борби, Ви сте једно време били у утицајној али и крајње незахвалној улози најпроминентнијег критичара у нашој музичкој средини. Шта су били највећи изазови те позиције?***

Најпроминентнијег, хм? Таман посла! Мимо те немилосрдне изложености јавности, некако сам увек схватала критику као дискретну, индивидуалну поруку. Не верујем да критика може да „регулише“ музички живот или музичко тржиште. Поготову данас када је та рубрика практично у процесу нестајања. Али верујем у интерперсоналне дијалоге и специфичне поруке. Рецимо то овако: ако један Маурицио Полини (Pollini) каже да је срећан уколико свира за једног слушаоца у дворани који разуме и осећа његову интерпретацију, по чему би један критичар могао да се усуди да очекује неко широко па још *друштвено* зрачење његовог текста? Полазила сам од те премисе и организовала своје критике као вишеструке поруке скривене у различитим боцама – пасусима: и композитору и музичару о коме сам писала, и њиховим педагозима, уколико је било речи о нашем младом музичару, и организатору, и том једном читаоцу/слушаоцу. Такође, трудила сам се да сваки текст буде минијатурни отисак тог специфичног концертног тренутка, доживљај једног догађаја, па сам помињала и неке „ванмузичке“ ситуације које су утицале на ток конкретног концерта. На плану језика трудила сам се да се одлепим од рутинских формулација и стереотипа убацујући нешто зачудно, неку неприпадајућу реч, помало субверзивну да бих заинтригирала читаоца који мисли да унапред зна шта следи. Тешко да сам увек успевала у томе, не само због великог броја текстова, најмање два недељно, већ и због чињенице да је писање за новине високо ризичан посао будући да подразумева уредничке интервенције, тако да је понекад „боца са поруком“ стизала до читаоца



разбијена. И поред тога, преко двадесет година сам уживала у тој игри симулације/дисимулације. Поред тога, тај континуирани рад ми је наметао специфичну дисциплину, омогућавао стални контакт са живом музиком, коме је претходила нека мини лабораторија (музиколошка?) у којој сам се припремала за концерте, слушајући различита извођења најављених дела, уз партитуре, када је то било могуће. С временом у свакој критици сам налазила места за тај имагинарни дијалог који сам посебно развила као принцип пишући десет година у *Политици*, до почетка 1997. Препознајете годину, престала сам усред београдских уличних протеста, у време много директније комуникације. Поново подвлачим, за мене је писање критика пре свега доживљај живе музике који и данас има прворазредни значај. То „ходање по жици“ на концерту, некад изнад саме земље, безбедно, некад изнад понора, неизвесни и у сваком моменту рањиви резултат, путовање, опет, са музичарем, кроз лавиринте и турбуленције његових стања, у дијалогу са записима композитора... Фражилност концертног извођења „сада и никад више“ је у некој мојој унутарњој хијерархији највећи изазов музике. Мада сам се бавила заустављањем тих тренутака, увек сам била фасцинирана заправо њиховом пролазношћу. Иако је та чињеница и моје критичарске минијатуре чинила ефемерним. Ето, некохерентан, контрадикторан одговор, зар не? Дато нам је да се целог живота питамо, преиспитујемо и помало мењамо...

***Да ли је и како искуство критичара и рада на радију утицало на Ваш научни музиколошки рад?***

На Другом и Трећем програму РБ сам пре свега савладала тајне радијског и музичког времена, суптилност комуникације са саговорницима и слушаоцима, драматургију музичке емисије која може да се пренесе на текст или музиколошку студију. Учила сам како да, уместо директног засипања порукама и закључцима, сугеришем и посредно изнесем неке податке и идеје о музици препуштајући слушаоцима закључке. Такође сам била принуђена да индивидуални рад помирим са колективним и слушам и уважавам различита мишљења. Ипак, враћам се на „живи звук“ и живу комуникацију као заједнички именитељ критичке и радијске делатности које су се, може бити, накнадно спонтано уграђивале у моје музиколошке текстове.

*Занимљиво је што сте поменули драматургију у овом контексту, јер је питање како и у ком ритму се излаже одређени материјал битно пре свега за конструкцију уметничке форме. Пада ми на памет, такође, коментар Ентонија Мингеле (Anthony Minghella) о писању, у коме он каже да за разлику од позоришног „епиграмског“ језика филму више прија „анти-епиграмско“ писање којим се искључују експлицитне изјаве а закључци остављају публици, али то је супротно од онога што се очекује од научног рада.*

Та врста „паралитерарног“ писања у нашем послу је ризична, понекад успева, често не. Највећи број људи и не доживљава ваш текст онако како сте замислили и онда остаје поступак који је у вашој глави. Суочавате се са коментарима типа површно/дубоко, са фиокама у које целог живота покушавају да вас сместе, а ви се стално измичете. Нећу да улазим у расправе да ли је музикологија наука или не, уосталом логос је део њеног имена, али тврдим да је удео креативности у музикологији потенцијално веома велики, иако чујем ироничне коментаре док то изговарам. Поједностављено ћу рећи да сам музикологију доживљавала више као активну него реактивну дисциплину и надам се да сам то показала и својим ставом. Многи наши музиколози данас по својим резултатима имају пуно право да заузму место међу ствараоцима. Зашто у области музикологије не постоје награде?

*У неколико наврата сам присуствовала снимањима специјалних емисија које сте радили са Јасмином Зеџ за Други програм Радио Београда и сећам се колико је тај процес склапања фрагмената говорних сегмената и музике био музикалан по себи, колико је рецимо било битно питање баланса и ритма. Ви сте урадили и неколико озбиљних радиофонских пројеката, посвећених Николи Херцигоњи, Кејју (Cage) и Малеру (Mahler) и питам се да ли сте доживели тај процес рада са звуком као неку врсту компоновања, да ли је то оно што је било најзаводљивије у том раду?*

Писање звуком је једна од најкреативнијих стваралачких области која доноси велико испуњење. Имала сам срећу да током сати радиофонских монтажа са ствараоцима попут Иване Стефановић, Зорана Јерковића, Дарка Гатића, Јасмине Зеџ, развијам сопствену креативност. Мислим да сам проширила појам музике појмом звучног поља најпре током рада на радију а затим преко контаката са савременим

музичким стваралаштвом. Просто ми се отворио слух за нијансе, детаље, маргиналне звуке који понекад открију неслућени капацитет, као што се дешава вероватно и у процесу компоновања, за унутарњу форму. Мора бити да се све то на неки начин уливало у моје текстове.

***Нема сумње да је Ваша посвећеност различитим делатностима имала много позитивних страна. С друге стране, природно је да уско специјализовани професионалци формирају своје интерне кругове деловања и питам се да ли је то могао да буде проблем за неког са широким интересовањима и искуствима као што су Ваша. Да ли сте икад у том смислу искусили осећај неприпадања или nelaгодности због тенденције одређених кругова ка затвореном деловању?***

Наравно да је било nelaгодности и непријатних ситуација у које сам некада упадала свесно, а некада као колатерална жртва, али „немам више времена“ да се враћам на њих и једоставно сам их заборавила. Иако су поделе у оквиру малих затворених цехова свуда уобичајене, наш проблем су биле и остале поделе међу музичким ствараоцима на најразличитијим плановима и губљење велике енергије на њихово одржавање. У време мојих студија композитори су се делили на „професорске класе“, када сам радила на радију тзв. „радијски“ композитори су били у латентним сукобима са онима са „академије“, затим је афирмацијом музиколога дошло до супротстављених табора између композитора и музиколога, па и међу музиколозима. Надала сам се да ће у млађим генерацијама те непродуктивне тензије нестати, да ће превладати свест о међузависности композитора, извођача, музиколога и организатора. То се није десило али ми се данас ипак чини да су кохабитациони моменти својим високим резултатима увек успевали да надгласају оне деструктивне. Континуирани живот фестивала као што су Бемус, Међународна трибина композитора, часописа *Нови Звук*, низ одличних нових дела српске музике коју су композитори написали, музичари интерпретирали и музиколози анализирали, зар све то није трајније и вредније од пролазне буке и беса?

***Захваљући различитим позицијама током своје каријере били сте у прилици да сагледате нашу музичку средину из најразличитијих углова и да склопите***

*веродостојнији мозаик него неко ко је посматра из једне фиксне позиције. Истовремено, наше друштво у целини је претрпело велике промене током последње две деценије. Како видите тренутну фазу у којој се налази српска музика и музикологија у поређењу са стањем из времена када сте започели своју каријеру, а затим током и након 90-тих?*

Мислим да би највише требало да нас забрине одсуство децентрализације у овом тренутку, тј. концентрисање скоро свих музичких капацитета у Београду. Деградирајуће промене на том плану су у поређењу са периодом од пре 30 година драстичне. Уколико бисмо могли да се сложимо да је обнављање музичког живота у градовима Србије приоритет, требало би посветити наредне године том циљу као и регионалној сарадњи која би проширила музичко тржиште. Нажалост, економска криза тренутно је контраиндикована за сва нова културна улагања, и то је додатан проблем. Такође, чини ми се да је један од проблема, иако немам статистичке податке, стагнација продукције композитора, што упозорава на проблеме везане за непостојање институције наруџбина и одсуство осталих инструмената подршке на којима почива уметност компоновања у свим развијеним земљама, укључујући и непостојање музичке издавачке куће. Стиче се утисак да је музикологија тренутно виталнија и продуктивнија, тематски богата и актуелна, мада на дуге стазе нема музикологије без музике. Такође, иако је деведесетих година из земље отишао „симфонијски оркестар“, наша извођачка сцена је веома жива и подмлађена што говори о још увек солидним педагошким основама и о виталности и обновљивости музичке уметности. Будући да знамо да музика није перпетум мобиле, требало би предупредити кризу која очигледно предстоји.