

Ana Stefanović

## ARHAIČNO, MODERNO I POSTMODERNO

### o najnovijoj stvaralačkoj fazi u opusu Ljubice Marić

Objavljeno u časopisu *Muzički talas* 1-2, Beograd, 1997.

Arhaično i moderno pomirenje nepomirenog .....	2
Postmodernost i svearhaičnost muzike.....	5
L' archaïque, le moderne et le postmoderne – la nouvelle étape créatrice de Ljubica Marić – résumé.....	11

"Avangardizam i tradicionalizam su kontradiktorni ali uzajamno komplementarni fenomeni; kao što kaže Stendal, današnji romantičar, koliko god da su njegovi stavovi i njegovo ponašanje revolucionarni, siguran je da će sutra biti klasik."<sup>1</sup>

Mesto klasika u istoriji srpske muzike Ljubici Marić pripada od kantate *Pesme prostora* (1956) i ciklusa *Muzika oktoih* (1959-1963), kompozicija nastalih u srcu evropskog i srpskog muzičkog avangardizma; onih koje su na našem prostoru i same bile značajni nosioci novog. No, komplementarnost ova dva oprečna pojma, koja u dijahronoj perspektivi otkriva dvostruku poziciju dela, nije u opusu Ljubice Marić rezultat "spoja radikalne originalnosti i sigurnog očekivanja jednog budućeg klasičnog statusa"<sup>2</sup>, kako Dalhaus (Dahlhaus) tumači uzajamnost tradicionalnog i revolucionarnog na tlu romantizma. Naprotiv, umesto na psihologiju stvaranja, ona ovde upućuje na samu estetiku i poetiku središnjeg dela opusa Ljubice Marić, na njegov istorijski status i, sledstveno tome, na smisao najnovije faze ovog složenog kreativnog procesa, dela koje je, i dalje, u nastajanju.

Razume se, iz perspektive današnjeg, postmodernog vremena u kojem je estetska revolucija avangarde postala "školski predmet"<sup>3</sup>, pa je time zauzela i deo svog prostora u univerzalnom muzeju postistorijskog doba, nije teško imenovati "klasičnim" ni od nas već decenijama udaljene kompozicije Ljubice Marić. Ipak, "klasično" se ovde otkriva u još jednom značenju, čak bitnijem od "egzemplarnosti", "potvrđenosti" ili "dovršenosti jednog načina mišljenja", njegovih semantičkih valera koji se iz bogate istorije pojma<sup>4</sup> jednako ubedljivo mogu pridati delu, sigurno utvrđenom u svom statusu uzora, u jednom smislu, čak i u statusu norme; u značenju koje sa stanovišta teorije recepcije problematizuje Žan-Žak Natiez (Jean-

---

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, "Aesthetics", in: J. Deathridge, C. Dahlhaus, *Wagner*, Norton, New York-London, 1984, p.105.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Cf: Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1988, pp. 13-20.

<sup>4</sup> O tome, posebno, u: Vladislav Tatrkevič, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, s.d.

Jacques Nattiez), posredujući definicijom "klasičnog" aktualni odnos muzičkog modernizma i muzičke postmoderne: klasicizam je "jedan sasvim poseban i privilegovan trenutak istorije muzičke komunikacije u kojem primalac razume namere odašiljaoca i deli njegov kod. Diskrepanca između pojetičkog i estetskog je tu svedena na minimum".<sup>5</sup> Očevidno, ovako shvaćeni "klasicizam" s jedne strane dodatno osvetljava, pojašnjava, a s druge komplikuje razumevanje klasičnog statusa kompozicija Ljubice Marić iz pedesetih i šezdesetih godina. Kontradikcija između avangardnog i tradicionalnog se pojačava ako je reč o delu koje je ostvarilo neposrednu komunikaciju sa slušaocem, a opet, bilo dosledno muzičkoj poetici modernizma koja diskrepancu između pojetičkog i estetskog tendenciozno pojačava. Ukoliko je, dalje saglasno sa Nattiezom, "želja postmodernista da budu odmah shvaćeni", za razliku od modernizma koji je "dugo funkcionisao sa stalno ponavljanom idejom da će njegova ostvarenja biti shvaćena jednog dana"<sup>6</sup> čime postmodernizam, izvesno, komunicira sa klasicizmom na dijahronoj vertikali polarnih stilova i kultura onda se nameće pretpostavka da je komunikativnost ranijih autorkinih ostvarenja bila, zapravo, nagoveštaj postmodernističke simptomatike iz samog krila modernizma; i da se time, dakle, razrešava napetost između avangardnog i klasičnog, modernog i tradicionalnog, pronalazi okvir za odvijanje njihove uzajamnosti u delu Ljubice Marić.

### **Arhaično i moderno pomirenje nepomirenog**

Citatnost je mesto na kojem se kompozicije koje tematizuju srpski *Osmoglasnik* (*Muzika oktoiha* 1-3), ili one koje se okreću svetovnom srpskom folkloru, iz modernističke perspektive susreću sa uporištima poetike postmodernizma. Svetovna narodna melodija ili formule prvih pet glasova *Osmoglasnika*, sukcesivno i sistematski, od dela do dela, od stava do stava, pretočene u glavni tematski materijal ovih dela, prizivaju estetsko iskustvo i postaju ključ njihove dostupnosti i osnov njihovog boljeg razumevanja. Ukoliko ovakvim poetičkim opredeljenjem krajem pete i početkom šeste decenije Ljubica Marić i čini delimičan otklon od proklamovanih, radikalizujućih načela evropskog modernizma, pa i vlastitog stvaralaštva iz praškog perioda time što umesto dovođenja do pojave onog nepomirenog i neautentičnog stvarnosti muzika traži puteve pomirenja i pronalazi izvorišta "lepog privida" ona time, međutim, ne napušta dominantna stvaralačka sredstva epohe. Naprotiv, folklorno, osmoglasničko nasleđe postaje okosnica konstituisanja i mesto prepoznavanja modernističkih poetičkih principa i vidova njihove primene. Narodna melodija u *Pasakalji* (1958), odnosno, karakteristični tonski nizovi i formule *Osmoglasnika* u *Muzici oktoiha*, izloženi u zaglavljljima partitura, zadobijaju status *modela* podvrgnutih estetskom prevrednovanju i resemantizaciji u novom kontekstu.<sup>7</sup> No, ovim postavljen, estetički i poetički temelj avangardnog stvaranja se u metatekstualnom muzičkom diskursu Ljubice Marić dodatno uposebljuje: uspostavljajući prevrednujući odnos prema

---

<sup>5</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois, Paris, 1993, p.162.

<sup>6</sup> Ibid., p.163.

<sup>7</sup> Cf: Aleksandar Flaker, "Avangarda i tradicija", in: *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1984, pp.41-46.

izvoru, pretekstu<sup>8</sup>, ovaj materijal postaje inicijalno i centralno jezgro dela izloženo *neprekidnoj varijaciji* i razvoju.

Na tragu najznačajnijih dostignuća Šenbergovog (Schenberg) muzičkog univerzuma, delo Ljubice Marić sa njim uspostavlja još jednu, bitnu vezu, jedinstvom vremenske i "prostorne", horizontalne i vertikalne dimenzije muzičkog toka koje se može i dodatno, simbolički posredovati: "Savremenost vertikale, kao posledica arhaičnosti horizontale, suština je te istovremenosti postojanja i dejstva prošlog i sadašnjeg vremena... to je i stub njene avangardnosti i osnovna crta stvaralačkog *creda* Ljubice Marić".<sup>9</sup> Analogije koje se iz ovoga mogu izvući sa principima dodekafonskog organizovanja muzičkog toka već donekle ugrađenim u odnos tematskog materijala prema izolovanim delovima folklornog izvornika otkrivaju, međutim, jedno drugo načelo, ono koje leži u samoj osnovi nastajanja muzičkog sveta Ljubice Marić. Tvoračka uloga i, saglasno tome, sveprožimajuće prisustvo folklorne supstance predstavljaju, zapravo, izraz i posledicu modernističke potrage za novim *ujedinjujućim principom*, započete u prvim decenijama veka, odmah po napuštanju tonalnog sistema. Prepoznavanje i usvajanje takvog principa, bez obzira na njegovo poreklo i vidove utemeljenja dakle, bilo da je u pitanju folklorna ili serijalna perspektiva jeste stvarna signatura modernog stanja. Izvesno, razlike između tih, tematizovanih oblasti, pa i između svojstava njihovih muzičkih idioma, utiču na razlike između individualnih stilskih orijentacija u okviru jedinstva epohe i dominantnih poetičkih principa; usmeravaju sinhrono raslojavanje i dijahrono deljenje muzičkog modernizma u kojem *folklorni modernizam* postaje, onda, značajan segment. No, u tom krugu, osmoglasnička perspektiva Ljubice Marić ujedinjena sa pređenim, i stečenim, iskustvom evropske muzičke avangarde do pete i šeste decenije, bitno individualizuje njen stil i uposebljuje ga u okviru celog evropskog muzičkog prostora XX veka.

Identifikacija principa koji obezbeđuje jedinstvo i "puninu smisla", koji osigurava pomirenje onog podvojenog i nepomirenog, estetsku sintezu protiv koje su, paradoksalno, bile okrenute pretenzije moderne umetnosti, obelodanjuje situaciju radikalizovanja projekta evropskog prosvetiteljstva i njegove racionalnosti. Postojanje ovog principa u delu Ljubice Marić, imalo je nekoliko značajnih poetičkih i estetičkih posledica.

U prvom redu, on u stvaralačko polje uvodi još jedan princip, princip *kontinuiteta*, koji se javlja kao "posledica jedinstva"<sup>10</sup> i kojim muzički modernizam uspostavlja odlučnu i bitnu vezu sa poetikom zrelog baroka.<sup>11</sup> U smislu u kojem je

---

<sup>8</sup> Melodija u originalnom vidu preuzeta je samo u *Pasakalji* što se objašnjava žanrovskim odredjenjem dela. Kada je, međutim, reč o inicijalnim transformacijama osmoglasničkih napeva, one su realizovane mikro-melodijskim i ritmičkim promenama. Formiranje tema kombinovanjem i spajanjem izvorno udaljenih formula napeva *Osmoglasnika*, kao drugi vid transformativnosti, upućuje na analogiju sa odnosom teme i tonskog niza u dodekafonskim kompozicijama. Videti, posebno: Melita Milin, "Transformacija napeva iz Mokranjčevog Osmoglasnika u *Vizantijskom koncertu* Ljubice Marić", in: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, FMU, Beograd, 1991, pp.187-198.

<sup>9</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačko prisustvo evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983, pp. 343-344.

<sup>10</sup> Nattiez, op.cit., pp.188-189.

<sup>11</sup> Zamena principa *diskontinuiteta* ranog i srednjeg baroka principom *kontinuiteta* u zreloj fazi epohe je stvaralački pandan samoutvrđenju subjekta i njegovog "totalizujućeg uma".

Šenberg naglašavao da je "J. S. Bah prvi stvorio tehniku koja će se pokazati neophodnom za vitalnost 'nove muzike': razvoj varijacijom"<sup>12</sup> i u kojem se Webern (Webern) na temeljima *Umetnosti fuge*, a na tragu Šenbergovog učenja, divio kasnobaroknom jedinstvu: "Velika knjiga muzičkih ideja čiji je ukupan sadržaj izvučen iz jedne jedine ideje. Razviti celinu od jedne muzičke ideje! Eto najjače povezanosti."<sup>13</sup> Muzički diskurs Ljubice Marić koji potvrđuje tu preokupaciju modernizma: proizvesti mnoštvo iz jednog, ubedljivo, takođe, komunicira sa kasnobaroknom umetničkom poetikom, a preko nje i sa temeljnim problemima racionalističke metafizike. Autorkine kompozicije iz ovog perioda otkrivaju srodnost sa "čelijom, sakristijom u kojoj su sva dejstva unutrašnja" i koja je "ispunjena prevojima usmerenim prema večnosti".<sup>14</sup> Analogija koja se uspostavlja između muzičke građevine Ljubice Marić i lajbnicovski shvaćene *monade* njom uspostavljenog, dinamičnog principa, "dejstva unutrašnjeg načela promene"<sup>15</sup> koje se *kontinuirano* ostvaruje pokazuje da se vezom njene, i ekspresionističke poetike uopšte, sa baroknom umetnošću najpre može posredovati autorkina "metafizika" i njena bliskost sa glavnim pitanjima evropskog racionalizma: sa pitanjem uzajamnosti vremena i prostora, odnosa jednog i mnoštva, konačnog i beskonačnog... U estetskom domenu, ova "metafizika", koja se može iščitavati u retkim autopoetičkim komentarima, u naslovima pojedinih dela ili u autorkinoj malo poznatoj poeziji, ne označava ništa drugo do traganje za smislom i istinom dela: "Nešto hoće da se rodi/ ali hoće da ostane bezimeno/ nikoja svest da ga ne zaustavi/ nikojim oblikom/ nikojim imenom/ i rađa se neprekidno/ i govori nepojmljivo/ i govori istinito", ili: "...koje je jednom za svagda/ koje je jedno u večnom/ koje je večno u jednom."<sup>16</sup> U istom kontekstu se razume i pojava *arhe* u delu Ljubice Marić, kao izraz povratka na pitanje prvog principa, izvorišta, koje se tek naknadno sužava na polje *arhaičnog* i na polja "maternje melodije" u nastasijevićevskom smislu reči, odnosno, koje se u nju muzički transponuje. Čini se da je bitno naglasiti da se počelo ontologije Ljubice Marić svagda mora pronalaziti u njenoj poetici, u samim osnovama njenog stvaranja i njihovim dubokim i čvrstim vezama sa prethodnim etapama muzičko-istorijskog procesa. Ona se, dakle, ne javlja kao teorijska prethodnica, kao izvorište kreativnog postupka, već naprotiv, kao njegova posledica i kao odjek.

Iz perspektive poetički i estetički utemeljenog modernizma i njegovog racionaliteta, razjašnjava se i stilski se profiliše i funkcija citatnosti u delu Ljubice Marić iz pedesetih i šezdesetih godina. U citatnom postupku u kojem se preuzeti delovi iz folklorne, osmoglasničke baštine javljaju u statusu ujedinjujućeg principa i centralnog jezgra dela izloženog kontinuiranoj promeni, pri čemu ih njihova vlastita horizontala uzeta za izvorište vertikale smešta u nov harmonski kontekst, reč je o *iluminativnoj citatnosti*, o novom viđenju i transformaciji prototeksta u novom kontekstu, i to iz perspektive novog teksta.<sup>17</sup> Očevidno je da Ljubica Marić ovim

<sup>12</sup> Schoenberg, *Le style et l'idée (Style and Idea)*, Buchet/Chastel, Paris, 1977, p.97.

<sup>13</sup> Webern, *Chemins vers la nouvelle musique*, Paris, Lattès, 1980, pp. 93-94.

<sup>14</sup> Cf: Giles Deleuze, *Le pli*, Seuil, Paris, 1988, p.39.

<sup>15</sup> Cf: Lajbnic, *Monadologija* (prev. Milorad Milenković), Eidos, Vrnjačka Banja, 1995, p.79.

<sup>16</sup> Ljubica Marić, *Tablice*, 1978, rukopis.

<sup>17</sup> Cf: Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, GZH, Zagreb, 1990. Ovaj problem Mirjana Veselinović preispituje u kontekstu funkcije folklornog uzorka-citata u elektronskoj muzici postmoderne. Predložena termonološka diferencijacija "model/ uzorak", može se i

samo dodatno potvrđuje svoje učešće u modernističkom obrtu od autoriteta prema individualnosti, s tim što je sigurno i da njena poetika ne usvaja radikalizujući vid modernističkog osporavanja svake istorijske paradigme, već upućuje na istorijsko izvorište univerzalnog, neistorijskog značenja pojma "moderno" koje ruši normativnost i egzemplarnost tradicije izlažući je kritičkoj interpretaciji. Kada je, pak, reč o postuliranju perspektive modernog i njegove slobode koja će se, paradoksalno, ispostaviti kao faktor njegovog samoograničenja ona je u opusu Ljubice Marić očigledna po tome što "redukcija na folklorno"<sup>18</sup> ne formira kompozicioni postupak već proističe iz prethodno osvojenog stilskog i poetičkog okvira<sup>19</sup>. Princip varijantnosti i neprekidnog razvoja kojim moderno muzičko iskustvo čini otklon od stvaralačkih modela prošlosti, rezonira sa varijantnošću kao generičkim svojstvom folklornog idioma.

"Veliki citatni dijalog"<sup>20</sup> koji Ljubica Marić u centralnim delima svog opusa ostvaruje sa srpskim svetovnim i duhovnim folklorom, postaje u okviru potvrđenih načela muzičkog modernizma preduslov uspostavljanja "'lavrinske jasnosti' koja se polemički upravlja protiv ideala matematičko-geometrijske jasnosti..."<sup>21</sup> i kojom se estetičko iskustvo moderne opet duboko vraća u povest, u lavirintsko mnoštvo prevoja kasnog baroka.

### Postmoderno svearhaičnost muzike

Kompozicije Ljubice Marić iz osamdesetih i devedesetih godina<sup>22</sup> čiji nastanak od *Pesama prostora*, *Pasakalje*, *Čarobnice*, i ciklusa *Muzika oktoiha* deli oko dve decenije (1964/1983) ne raskidaju ni vezu sa baroknim nasleđem, ali ni sa idejom lavirinta. Ipak, već po njihovim naslovima postaje očigledno da se barokna *musica poetica* ovde pojavljuje na bitno drugačiji način: umesto za barokne *žanrove* i *forme*, kao što su *pasakalja*, *ostinato*, *ričerkar*, koji osiguravaju jedinstvo i zatvorenost novog muzičkog sistema tonaliteta-ujedinjujućeg principa i principa kontinuiranog razvoja Ljubica Marić se u najnovijem periodu svog stvaralaštva opredeljuje za *poetička sredstva* kojima se nova epoha, početkom XVII veka, diferencirala od renesanse i koja su razvojem, postepeno vodila uspostavljanju stilskog jedinstva: pre svega *monodiji* i *rečitativu* (*rečitativna kantata*, *Monodija oktoiha*). Ova promena, osim što ubedljivo ukazuje na odsustvo *ostinata* (kao forme i principa), načela jedinstva u neprekidnoj promeni, upućuje i na opredeljenje

---

ovde primeniti, pa je u ovim kompozicijama Ljubice Marić očigledno reč o "modelu", "uzorku sa kojim se dalje radi". Cf: Mirjana Veselinović, "Folklorni uzorak pred izazovima elektronskog medijuma u muzici postmoderne", in: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, FMU, Baograd, 1991, pp. 443-462.

<sup>18</sup> Termin M. Bergamo, in: *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, SANU, Baograd, 1980.

<sup>19</sup> Misli se, u prvom redu, na *Duvački kvintet* (1931). Cf: M. Bergamo, op. cit., pp.96-106.

<sup>20</sup> Termin M. Bahtina, preuzet iz: D. Oraić-Tolić, op. cit.

<sup>21</sup> Albrecht Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1987, p. 57.

<sup>22</sup> Reč je o delima: *Invokacija* za kontrabas i klavir (1983); *Iz tmine pojanje*, rečitativna kantata (1984); *Monodija oktoiha* za solo-violončelo (1984); *Asimptota* za violinu i gudački orkestar (1986); *Čudesni miligram* za sopran i flautu (1992); *Arhaja* za gudački trio (1992); *Arhaja II* za duvački trio (1993); *Torzo*, klavirski trio (1996).

Ljubice Marić za isticanje rečitativno tretiranog solističkog glasa svojstveno malim formama i kamernim žanrovima. U dosluhu sa promenjenom perspektivom autorkine komunikacije sa baroknim poetičkim i estetičkim poljem je i promena načina naslovljavanja najnovijih opusa. Naime, dok naslovi: *Invokacija*, *Iz timine pojanje* ili *Monodija oktoiha* održavaju kontinuitet ili sa, opet baroknom, estetikom čudesnog i alegorijskim načinom mišljenja prisutnim u ranijem periodu (*Čarobnica*, 1964 *Invokacija*, 1983), ili, pak, sa tematizacijom samog muzičkog teksta koji postaje stvaralačka paradigma (*Muzika oktoiha*, 1959-1963 *Monodija oktoiha*, 1984), dotle tri poslednje nastale kompozicije tematizuju samu *autorkinu poetiku*. Naslovi *Arhaja* i *Arhaja II* (donekle i *Torzo* koji je bi se, po svom određenju i mestu u opusu Ljubice Marić, mogao nasloviti i "Arhaja III"), upečatljivo odustaju od prepoznavanja muzičkog uzora i modela i utvrđuju *arhaično* kao poetički podsticaj i okvir. Da li nestanak osmoglasničke knjige iz naslova najnovijih dela Ljubice Marić znači, istovremeno, i ukidanje folklorne, osmoglasničke melodije kao njihovog muzičkog preteksta?; da li ono označava diskontinuitet najmlađe etape u autorkinom staralaštvu u odnosu na period *Muzike oktoiha*?, pitanja su iz čijih se odgovora mogu razaznavati estetička i poetička uporišta kompozicija iz osamdesetih i devedesetih godina.

*Monodija oktoiha* za solo-violončelo (1984) svojim dvostrukim statusom sapripadanjem grupi novih dela, a opet, tematizovanjem *Osmoglasnika* u skladu sa ranijom praksom ubedljivo problematizuje pitanje kontinuiteta i diskontinuiteta između ove dve stvaralačke faze. Kompozicija započinje citatom inicijalne formule trećeg glasa *Osmoglasnika*, bitno preritimizovane saglasno starijim delima, da bi, zatim, iako napušta izvorno melodijsko kretanje, centralizacijom *in d* pa *in c*, sledila karakterističan harmonski tok jednog broja stihira ovog glasa koje moduliraju u paralelni mol, a potom u dominantni dur. (primeri br. 1 i 1a) Taj inicijalni napev *Monodije oktoiha* koji formira zaseban deo forme i sadrži tri sintaksički razdvojene, harmonski omeđene celine, pri čemu su dve i motivski diferencirane (a b b1) odnosno, njegov početni odsek u kome se javlja citat, ne zadobija, međutim, status modela podvrgnutog transformativnom razvoju. Naprotiv, on se u kompoziciji više i ne javlja. Gubitak funkcije kohezionog faktora pojačan je i činjenicom da se, za razliku od ranijih kompozicija, u *Monodiji oktoiha*, osim početno postavljenog napeva trećeg glasa, javljaju i potpuni ili nepotpuni citati prvog i petog glasa i kadencijalna formula drugog glasa; no, on je naglašen i postupkom kojim se ovom "napevu" neposredno suprotstavlja površina potpuno drugačijeg porekla i profila, hromatizovana melodijska linija violončela. (primer br. 2)

Horizontalno ostvarena napetost dijatone, koja eksplicitnom ili implicitnom intertekstualnom vezom identifikuje osmoglasnički izvor, i hromatike koja potvrđuje potpuno udaljenje od njega i reprezentuje, dakle, savremeni, moderni muzički govor, bitno menja perspektivu iz koje je u *Monodiji oktoiha* citat prisutan. On, dakle, nije ukinut, ali je njegov status promenjen. U prvom redu, u situaciji u kojoj on nije oneobičen novim kontekstom, pre svega odsustvom moderne, disonantne vertikale, i u kojoj se ne pojavljuje u daljem toku kompozicije, više se ne može govoriti o *iluminativnoj citatnosti* koja ima uporište u estetičkim postulatima modernizma, već o *ilustrativnom citatu*, onom kojim se pretekst usvaja, a ne rekreira, prevrednuje iz novog konteksta. Nadalje, "razlaganje" sukoba vertikale i horizontale koja je, kako je ranije spomenuto, u modernističkom diskursu Ljubice Marić i osnov njihovog jedinstva na horizontalnu, vremensku dimenziju dela (nizanjem dijatonskih i hromatskih, u sebe zatvorenih površina), a u odsustvu ujedinjujućeg principa, fragmentarizuje i decentralizuje muzički tok. Najzad, tako sapostavljeni odseci uvode u igru i poliperspektivnost (podržanu već i višestrukošću

citiranih glasova *Osmoglasnika*), odnosno, biperspektivnost kojom se osmoglasnička diatonika i avangardna oštrina dovode u istu ravan: i jedan i drugi se javljaju kao delovi muzičko-istorijskog nasleđa koji se, izvučeni iz svojih izvornih konteksta, nesmetano mogu naći *jedan pored drugog*. U tom smislu, muzički diskurs dela Ljubice Marić iz osamdesetih godina, ne samo da utvrđuje intertekstualne muzičke veze, već se pokazuje i kao *metamuzički* govor i o veoma udaljenim delovima muzičke povesti, ali i o neposredno prethodnoj avangardi kojoj pripada i samo autorkino delo: *vlastiti tekst zadobija sada i funkciju referentnog poetičkog nivoa*.

Ovakva igra fragmentima koja, dakle, postaje igra znakovima i kodovima, sreće se i u kompozicijama vremenski bliskim *Monodiji oktoiha*: u *Invokaciji* i *Asimptoti*. Rečitativno tretirana deonica kontrabasa u *Invokaciji* (ritmički raznovrsna, uz stalno prisustvo horizontalne polimetrije) koja, uzgred, reafirmiše kasnobarokno prožimanje žanrova i medijuma, ponešto variranu osmoglasničku formulu zajedničku prvom, petom i šestom glasu interpolira, takođe, u hromatsko okruženje. Klasterska vertikala i hromatizovana linija soliste uvode u citat i slede dijatonskom melodijskom obrtu, koji je značajno praćen i dijatonizovanjem vertikale. U momentu nastupa formule-citata, klavirska pratnja označava sistem tonalnih funkcija uključivanjem dominante a mola predstavljene tercom i kvintom akorda sa dodatom kvartom i sekstom (ovo sazvučje se može shvatiti i kao akord trećeg stupnja sa dodatom sekstom). (primer br. 3)

U *Asimptoti*, ovakva poliperspektivna slika je još složenija već zbog same opsežnosti dela, ali ustanovljeni poetički princip nije promenjen. U drugom odseku kompozicije, najpre najava, a potom i pojava kratkog napeva formiranog kombinacijom inicijalnih i kadencijalnih formula prvog glasa sa završetkom na drugom stupnju A dura, izaziva potpunu promenu zvučne slike: najpre hromatizovana, a zatim izlomljena linija solo-violine za prosede Ljubice Marić

kruženje oko tona "e" koji se pri nastupu citata ispostavlja kao ton dominante. Sekundni grozdovi iz prvog odseka ovde su zamenjeni dominantnim septakordom sa dvorodnom tercom (e g/gis(as) d, bez kvinte), koji će kod nove promene perspektive, odmah po završetku "napeva", ustupiti mesto hromatskom paralelizmu kvarti u deonici violine koje sa tonovima deonica gudačkog korpusa formiraju nove klasterske strukture. (primer br. 4)

No, *Asimptota*, koja se svojim imenom upadljivo odvaja od dominantnih principa naslovljavanja u ostalim autorkinim kompozicijama, koja, dakle, ne tematizuje ni muzičku referentnu ravan, ni poetičke namere, već naprotiv, ima semantičku vrednost, kao da opet priziva Lajbnica koji njom definiše sam glavni objekt saznanja u XVIII veku i celom modernom dobu: "Čovek je asimptota božanstva". Napetost izmenjivanja međusobno udaljenih i antinomičnih delova muzičke prošlosti utemeljuje dramaturgiju dela stalno podizanje i opadanje tenzionog nivoa i vodi prema završnoj simboličkoj slici: bikordalni sudar tonike i dominante e mola zaoštrava se svođenjem funkcija na tonove tonike i vođice (u intervalu male sekunde), da bi se tome dodati tritonusni sukob vođice i subdominante na kraju završio u izolovanoj napetosti povišenog sedmog stupnja. (primer br. 5) Simbolika sukobljenog i nepomirenog preuzeta ovde iz tradicionalnog, tonalnog nasleđa u funkciji je, dakako, izraza modernističke čežnje za celovitim i pomirenim. No, upravo kao dovođenje do pojave izvorne nemogućnosti sinteze, ostvarenja punine smisla, ona kao da izbegava antinomijama moderne estetičke teorije i uspeva u realizaciji njenog imperativa za "negacijom sinteze koja postaje princip oblikovanja" (Adorno). Postmodernistička perspektiva

Ljubice Marić, kao da zajedno sa Liotarom konstatuje da "postmodernizam nije modernizam na svom kraju nego u stanju nastanka..."<sup>23</sup>

Ipak, dijalektika modernog i postmodernog u kojoj se, i obratno, svest o iscrpljenosti modernističkih estetskih sredstava praćena znanjem o prividu stvarnosti može uzeti kao signatura postmodernog stanja, odvija se upravo na tlu ove tri kompozicije Ljubice Marić iz osamdesetih godina. Napetost male i velike sekunde, dijatonskog i hromatskog, konsonantnog i disonantnog koja se objavljuje kao spontana igra dva znakovna sistema, kao da još jednom preispituje modernističku "mobilizacijsku snagu", snagu razotkrivanja protivrečnog i nepomirenog. Pre svega, zahvaljujući autonomiji ovih, međusobno razlikovanih površina, koje u pogledu forme još uvek afirmišu princip evolucije i varijantnosti. Ako više nije reč o dijalektici identiteta i ne-identiteta koja se realizuje na temi, onda se ove poetski izolovane ravni u svakoj sledećoj pojavi na jedan prevrednujući način odnose kao varijacije prema samima sebi.

U kompozicijama iz devedesetih godina, međutim, ova, već "razložena" tenzija dodatno slabi. Najpre njihovim žanrovskim karakteristikama. Jedan duo i tri trija ističu u prvi plan kamerni zvuk i malu, svedenu formu. No, njih dodatno i bitno određuje nestanak barokne retorike, barokne monodije i stila *recitativo* koji značajno podupiru ekspresionistički *espressivo* i osiguravaju opstanak sinteze smisla i izraza. Adorno je smatrao da je "emancipacija muzike... isto što i emancipacija od govornog jezika", da je ona "ono što prosijava iz pukotine razorenog smisla"<sup>24</sup>. Moglo bi se reći da je ukidanje veze između dela Ljubice Marić i baroknog muzičkog diskursa koji posreduje "vladavinu jezika i reprezentacije", kako bi rekao Fuko, najautentičniji signal postmodernog i postracionalističkog stanja njene muzike.

Do vrhunca dovedene antinomije modernističke "mitologije", stanje iscrpljenosti i rasapa istorijskog nasleđa po površini informacija, je i stanje u kojem umetnost nije više nosilac žudnje za kontinuiranom promenom i inovacijom, već izraz mirenja sa zagonetkama sveta koje se više ne mogu razrešavati modernističkim konceptima. Otuda i muzički jezik Ljubice Marić u ovim delima jeste jezik sa manjim tenzijama, onim koje nestaju sa razlikama između istorije i savremenosti, sa prevrednujućim odnosom prema istoriji iz novog, modernog konteksta. Smanjenje napetosti i oštine harmonskog jezika, opredmećuje se, u prvom redu, u relativizovanju sekunde, pre svega hromatskog polustepena, kao premoćnog izvorišta vertikale i horizontale, koje osigurava razgradnju zvučnog idioma i znakovnog korpusa prošlosti. Početak *Arhaje* za gudački trio, kako za uporište vertikale, tako i za intonativni impuls horizontale, reafirmiše *tercu* i formira dijatonsku harmonsku površinu u kojoj disonanca nema smisao emancipovanog tona. Ono što je još značajnije, međutim, jeste činjenica da miran, ritmički i metrički stabilan, melodijski postupan pokret linija u dvoglasnom, pa zatim troglasnom stavu, u slobodnom kontrapunktskom toku i u tempu *Cantabile*, priziva udaljen, arhaičan, renesansni predeo muzičke istorije i na taj način ukida ekskluzivnost osmoglasničke perspektive kojom je povest ranije identifikovana. Šta više, sama povesnost povesti se time ukida i *arche* više ne znači objavu pronađenog prvog uzroka, izvorišta za svako dalje događanje, već naprotiv, celokupnu muzičku baštinu proglašava za "arhaični" referentni nivo, a aktualni muzički govor za metagovor okrenut prema univerzalnom muzeju, lavirintu vlastite povesti. (primer br. 6)

<sup>23</sup> Cf: Fransoa Liotar, *Šta je postmoderna?*.

<sup>24</sup> Teodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968, p.150.



Otkon od preispitivanja napetosti male i velike sekunde, napetosti iz koje opredeljenje, čini i početak *Arhaje II* izložen u oboi i ponavljan u daljem toku kompozicije, otkriva *celostepenu osnovu*

Osmoglasničke formule koje su u kompozicijama osamdesetih godina i u harmonskom smislu zadobile autonomiju dijatonskih, pa i tonalnih oblasti, ovde,

dovode u pitanje postupak osporavanja tradicionalnih konvencija. Slično početku *Arhaje*

*Osmoglasnika* u , iako afirmiše De dur, insistiranjem na paralelizmu kvarti, ovom srpskom srednjevekovnom sloju, izloženom u flauti, pridodaje srednjevekovnu perspektivnu zapadnog porekla upućuje na tehniku latinskog organuma (tek na kraju "napeva" dve terce otkrivaju istorijski bližu, no jednako tradicionalnu, kadencu, sa neostvarenim ali impliciarnim razrešenjem melodije na trećem stupnju lestvice i harmonije na tonici). Superponiranje različitih slojeva muzičko-istorijske baštine još jednom svedoči o "svearhaičnosti" muzičkog prostora, pri čemu se u podjednakoj starosti njegovih delova prelamaju zrelost i starost kulture. (primer br. 8)

Doba prepoznavanja i usvajanja istorijskog nasleđa odražava se i na funkcionalizovanje ovih harmonskih površina koje izbegavaju modernističku reskost i oštrinu. Na mestu najčešće prazne kvinte ili oktave koje u ranijim kompozicijama naznačavaju inače labilne granice muzičkog toka, u najnovijim delima će se naći durski kvintakord i njegovi obrtaji. U *Arhaji II* za duvački trio, završetak prvog odseka naznačen je kvartsekstakordom Ha dura (primer br. 9), dok sam kraj ove kompozicije oživljava jedan od najupečatljivijih simbola tonalnog sistema, zadržični kvartsekstakord pred dominantnim kvintakordom latentnog be mola. (primer br. 10)

No, i pored elemenata arhitektonskog funkcionalizovanja harmonskih površina koje upućuju na tonalni sistem, pa i elemenata strukturisanja muzičkog toka tematskim ponavljanjem, Ljubica Marić ne obnavlja tradicionalne obrasce muzičkih formi. Naprotiv, u odnosu na kompozicije iz osamdesetih, muzički tok se dodatno fragmentarizuje, brzim strukturnim ritmom izmenjivanja kraćih celina različite fizionomije i porekla.

U vezi sa tim, u ovim delima je takođe daleko prisutnija *implicitna intertekstualnost* koja se objašnjava udaljavanjem od inicijalno fiksiranog modela podvrgnutog razvoju i promeni, pa samim tim, i od potpunog intertekstualnog podudaranja. Zahvaljujući tome se i sama folklorna poliperspektivnost u okviru globalne poliperspektivne slike usložnjava. U tom smislu, Ljubica Marić na "malom prostoru" uključuje različite osobenosti srpskog folklora i *Osmoglasnika* i njima formira kratke melodijske floskule suprotstavljene drugačijem okruženju. U *Torzu* koji preispituje dejstvo prekomerne sekunde, karakteristične za deo svetovnog srpskog folklora, ali i za peti i šesti glas *Osmoglasnika*, u deonici violine i klavira se

na početak frigijskog ce modusa, a drugi, u klavirskoj vertikali, na inicijalne tonove frigijskog Ce dura. Perspektiva se ubrzo menja razvijanjem melodije folklornim

horizontali preznačuje u As dur i time dolazi u latentni bitonalni odnos sa tonikom Ce dura postavljenom u vertikali. (primer br. 11)

donjem glasu i kao klaster u gornjim glasovima klavirskog parta, čime se

reaktualizuje pitanje jedinstva horizontale i vertikale u delu Ljubice Marić. (primer br. 12)

Ono, naime, još šire problematizuje pitanje kontinuiteta i diskontinuiteta dva perioda kompozitorkinog stvaranja upućujući, zapravo, na bitno ne raskidajući, ne radikalizujući karakter postmodernog doba muzike. Promene koje obeležavaju kompozicije osamdesetih i devedesetih godina i koje su nosioci postmoderne simptomatike, ne znače, međutim, i ukidanje svih kontinuiteta modernog muzičkog iskustva. U tom kontekstu, Ljubica Marić će u svom rukopisu zadržati neka uporišta iz ranijeg perioda kao što su: dosledna primena polifonije kojoj je upravo muzički modernizam, na čelu sa Šenbergom, kako bi rekao Lejbovic, "vratio dostojanstvo i ponovo pokrenuo njene zakone u njihovom pravom vidu"; značaj sekunde kao gradivnog elementa vertikale i izvorišta horizontale; harmonsko raslojavanje tkiva bikordalnim ili bitonalnim odnosima; najzad, motivska ponavljanja, zahvaljujući kojima Ljubica Marić nikada u potpunosti nije odgovorila zahtevima modernističkog normativizma, zahvaljujući čemu je izbegla njegovim antinomijama i time, možda paradoksalno, potvrdila načelo moderne estetičke teorije da se "moć individuacije" (Adorno) izjednačava sa moći okretanja protiv konvencije makar ona bila i modernistička.

\*\*\*

Ipak, u najnovijem delu Ljubice Marić, u klavirskom triju *Torzo* (ili "Arhaji III"), autorka uvodi postupak koji nije prisutan ni u jednoj njenoj ranijoj kompoziciji. Reč je o autocitatu, kratkom fragmentu iz davnašnje njene solo-pesme *Stihovi iz Gorskog vijenca* (1951) koja hronološki prethodi celom korpusu dela od *Pesama prostora* do *Ostinata super tema octoicha* tonalnom fragmentu inkorporisanom u atonalno okruženje. Smisao ovog muzičkog autocitata se, čini se, otkriva time što preko njega autorka u svoj opus uvodi i *intermedijalni citat*: u partituri se pojavljuje stih iz *Gorskog vijenca*, a ispod njega oznaka *recitativo*, sugerišući vokalni način izvođenja melodijskog toka poverenog instrumentu. (primer br. 13)

Poetski citat, Njegoševo: "Je li jav je od sna smućenije?" nema, međutim, ni modernistički smisao verbalnog dela partiture, ali ne pripada ni postmodernističkoj citatnoj igri i "semiotici navodnika". Njega Ljubica Marić ispisuje, ponovo, iz naše istorijske zbunjenosti pred prividom realiteta. Reč je samo o tome da ta *istorijska zbunjenost* komunicira sa *postistorijskim* ukidanjem razlike između fikcije i stvarnosti.

**L' archaïque, le moderne et le postmoderne  
la nouvelle étape créatrice de Ljubica Marić  
résumé**

L'article examine le statut de l'étape créatrice la plus récente (1982-1996) dans l'opus de Ljubica Marić, le compositeur qui, depuis la fin des années cinquantes et le début des années soixantes, occupe la place du *classique* dans l'histoire de la musique serbe. La citation du folklore, commune à la phase centrale de l'œuvre du compositeur et aux compositions nouvelles, se montre comme le lieu de réfraction des perspectives moderne et postmoderne. Dans les compositions antérieures, elle acquiert la fonction moderne du *modèle* soumis à la resémantisation dans le nouveau contexte, à la variation et au développement continu, devenant, donc, le principe unificateur du discours musical; dans les œuvres récentes, elle est adoptée et insérée dans le tableau pluriperspectif général. Ce passage de la *citation illuminative* à la *citation illustrative* est accompagné du changement du statut et du sens de l'*archaïque* dans l'œuvre de Ljubica Marić. Son acception originelle de l'*arché* – du premier principe et de la source – déterminant la phase créatrice antérieure, est changée en archaïsme intégral de l'espace musicale, incluant même l'expérience de l'avant-garde.