

Чланак примљен 24. јула 2022.
Чланак прихваћен 30. новембра 2022.
Оригинални научни чланак

Љубица Илић*

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности

Катедра за музикологију и етномузикологију

О МУЗИЧКОМ СЕЋАЊУ У КОМПОЗИЦИЈИ *МОНУМЕНТИ – УВЕРТИРА ЗА МИР* ЂОРЂА МАРКОВИЋА

Апстракт: Сагледавањем различитих теоријских перспектива о улози сећања у савременој култури и разматрањем проблема музичког сећања, у овом раду се испитује значај и значење реминисценција на *Девету симфонију* Лудвига ван Бетовена и *Тужбалицу жртвама Хирошиме* Кшиштофа Пендерецког у оркестарској композицији *Монументи – Увертира за мир* (2022) Ђорђа Марковића (1978). Закључак је да је позивање на прошлост, па и оно попут Марковићевог, данас проистекло из тежње да се, услед све бржих друштвених промена и доминације информацијске и медијске културе, друштво одупре страху од заборавља, али и неизвесности од онога што следи.

Кључне речи: музичко сећање, Ђорђе Марковић, *Монументи – Увертира за мир*, *Девета симфонија*, *Тужбалица жртвама Хирошиме*

Да ли сваки чин сећања заиста носи и димензију издаје, заборавља и одсуства?¹ Или пак, на неки начин, може да утиче на оно што следи у будућности? Ова питања се намећу након слушања оркестарске композиције *Монументи – Увертира за мир* (2022) Ђорђа Марковића

* Контакт ауторке: ljilic@yahoo.com.

¹ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003, 4.

(1978).² Композицију је премијерно извео Филхармонијски оркестар „За нове мостове” под управом Андреја Бурсаћа, на затварању новосадског *НЕО* фестивала, 16. јула 2022. године.³ С обзиром на то да је дело наручено као музички апел за мир, његова музичка поетика је донекле и предодређена. Као што и сам композитор каже, прво се наметнула потреба решавања симболике дела, односно повезивања музике са појмовним садржајем, а као решење је послужило једноставно реферисање на композиције које већ имају изграђене такве асоцијативно-значајске везе: *Девета симфонија* у де-молу оп. 125 (1822–24) Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven) и *Тужбалица жртвама Хиросиме* (1960) Кшиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki, 1933–2020).⁴ Бетовеново дело је одабрано због симболике мира коју носи *Ода радости*, а која, као званична химна Европске уније, слави радост живота и братство међу људима, те је најближа савременим антиратним и мировним идејама. Композиција Пендерецког, према Марковићевим речима, на сасвим супротан начин промовише исте идеје: путем културе сећања и меморијализације, уметничко стваралаштво постаје „место савести и опомене”.⁵

Поетика сећања и ‘садашња прошлост’

Подсећање на овако значајне композиције европског музичког канона може да примети и шира музичка публика, јер су присутне у нашој културној „радној меморији”.⁶ Марковић, дакле, сасвим свесно улази у дијалог са европском музичком традицијом, успостављајући стваралачки однос према музичкој прошлости. У том смислу, он изражава специфичну

² Ђорђе Марковић (1978) је завршио основне и мастер студије композиције у класи Зорана Мулића, на Академији уметности у Новом Саду, као и студије филозофије на Филозофском факултету у Новом Саду. Постдипломске студије композиције завршио је у класи Беата Фурера (Beat Furrer), на Универзитету уметности у Грацу (Kunstuniversität Graz). Похађао је мајсторске курсеве код Алберта Посадаса (Alberto Posadas), Волфганга Хајнигера (Wolfgang Heiniger), Франка Бедросијана (Franck Bedrossian), Рафаела Сендоа (Raphaël Cendo), Марка Андреа (Mark Andre), Тристана Мирара (Tristan Murail), Клеменса Гаденштетера (Clemens Gadenstätter), Изабел Мундри (Isabel Mundry), Дмитрија Курлиандског (Дмитрий Курляндский), Клауса Ланга (Klaus Lang), Пјерлуиђија Билонеа (Pierluigi Billone), Дитера Амана (Dieter Ammann), Димитрија Папагеоргиуа (Дмитријос Παπαγεωργίου), Јурија Каспарова (Юрий Каспаров) и др. Марковићеве композиције су изводили следећи ансамбли: London Sinfonietta, Nickel, DissonArt, United Instruments of Lucilin, Synaesthesia, Klangforum Wien, Studio 6, MotoContrario, Aleph Gitarrenquartett, Moscow Contemporary Music Ensemble, Vertixe Sonora, Гудачи св. Ђорђа, на бројним фестивалима у Србији, Хрватској, Италији, Аустрији, Луксембургу, Шпанији, Грчкој, Великој Британији, Русији и САД. Лауреат је такмичења *Postal Pieces* (Велика Британија 2013), *Рудолф Бручи* (Србија, 2015), *Tesselat* (САД, 2019), а 2016. године је представљао Србију на Интернационалном роструму композитора у Вроцлаву. Марковићев рад су подржали *Ernst von Siemens Musikstiftung*, Министарство за културу републике Србије, Градска управа за културу Новог Сада и др. Партитуре Ђорђа Марковића објављује француски издавач *BabelScores*.

³ Дело је настало на иницијативу *НЕО* фестивала и Фондације *Европска престоница културе – Нови Сад 2022*, а у оквиру програма *Тврђава мира*, као подсећање на склапање Карловачког мира (1699). Снимак композиције доступан је на сајту <https://on.soundcloud.com/4sB64>.

⁴ Из имејл преписке са композитором 24. јуна 2022.

⁵ Исто.

⁶ Дискутујући о појму канонизације и њеном значају за везу између колективног идентитета и културног сећања, Алеида Асман (Aleida Assmann) тврди да се културни капитал, у ригорозном процесу селекције, непрестано рециклира и реafirмише и тако похрањује у својеврсној радној меморији једне културе. Aleida Assmann, “Canon and Archive”, in: Astrid Erll and Ansgar Nünning (Eds), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2008, 100.

закупљеност музичком заоставштином која је од осамдесетих година прошлог века свеprisутна у српској уметничкој музици, а коју Мирјана Веселиновић-Хофман описује као једну ватимовски (Gianni Vattimo) статичну и лигетијевски (György Ligeti) „замрзнуту” ситуацију, у оквиру које се конституенти „синхронизма укупног светског музичког фонда” ‘одмрзавају’ и комбинују по нахођењу.⁷ Истовремено, Марковићев избор музичких конституената скреће пажњу и на значајну склоност академске и уметничке заједнице ка проблематизовању питања колективног сећања и популаризацији феномена комеморације и меморијализације, а чији настанак се временски подудара са појавом употребе „замрзнуте” музичке историје.⁸ Наиме, последњих деценија двадесетог века, како су се трагедије светских ратова губиле из личних, и постепено прелазиле у културно сећање, настала је потреба да се не заборави на границе домета цивилизацијског развоја и последице његове злоупотребе у периодима друштвених криза. Другим речима, популаризирана је крилатица да су они који не памте прошлост, осуђени да је понављају.⁹ Али у питању је један нови, ‘демократизован’ однос према памћењу, који се не ослања искључиво на научну методологију, институционално подржане историјске наративе и сагледавање општепознатих чињеница, већ се фокусира на разматрање личних успомена, незабележених прича и судбина занемарених учесника у повесној драми. Управо оваква тенденција у преиспитивању колективног сећања, а не само ослањање на историјску парадигму у односу према прошлости, обликовала је однос према знању и уметничким праксама у последњих четрдесет година, укључујући и „нови статус укупне музичке традиције као аисторијске историје”.¹⁰ Према мишљењу Андреаса Хујсена (Andreas Huyssen), модернистичко интересовање за будућност је у овом периоду замењено сталним, а понекад и опсесивним сагледавањем прошлости, односно фокус разматрања је са ‘садашње будућности’ прешао на ‘садашњу прошлост’.¹¹ Из његове перспективе, склоност ка меморијализацији је проистекла из тежње да се, у доба доминације информацијске и медијске културе, друштво одупре страху од заборава услед све бржих друштвених промена.¹² А овако интензивно занимање за прошлост заправо рефлектује и једну несигурност у вези са очекивањима о ономе шта следи у будућности.¹³

⁷ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Српска музика и ‘замрзнута историја’”, *Нови звук*, 9, I/1997, 15.

⁸ Пјер Нора (Pierre Nora) крај XX века назива „добом комеморације”. Pierre Nora, “Reasons for the Current Upsurge in Memory”, *Eurozine*, 2002, <https://www.eurozine.com/reasons-for-the-current-upsurge-in-memory/>

⁹ George Santayana, *The Life of Reason*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1920, 285.

¹⁰ Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 16.

¹¹ Andreas Huyssen, “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”, in: Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi and Daniel Levy (Eds), *The Collective Memory Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 430. О опсесији сећањем пишу бројни аутори: Жак Ле Гоф (Jacques Le Goff), на пример, сећање назива „бестселером конзумеристичког друштва”. Jacques Le Goff, *History and Memory*, Transl. by Steven Rendall and Elizabeth Claman. New York, Columbia University Press, 1992, 95.

¹² Исто, 431. Нора такође подржава ову тезу, истичући драстичне промене и „убрзање историје” као један од основних разлога савремене опседнутости прошлошћу. Pierre Nora, нав. дело.

¹³ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, 2. И Пол Конертон (Paul Connerton) сматра да је у питању стратегија компензовања, којом се надомешћује недостатак визије о заједничкој будућности друштва. Према Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 64.

Бављење питањима музичког сећања донекле је нашло одјека у домену етномузиколошких истраживања, студија популарне и филмске музике, као и испитивања психолошких аспеката овог феномена.¹⁴ Тако, на пример, Керолајн Бител (Caroline Bithell) издваја термин *поетика сећања* Филипа Болмана (Philip Bohlman), који подразумева сусрет и сапостојање различитих музичких прошлости у народној музичкој традицији.¹⁵ Међутим, оваква поетика се може применити и на уметничке композиције, кореспондирајући са феноменом ‘замрзнуте историје’. У том случају, композитор преузима улогу преноситеља и ‘преговарача’ музичког садржаја који је део уметничке традиције и који је сачуван у ‘радној меморији’ уживалаца уметничке музике, али и шире музичке публике, обликујући га по сопственом нахођењу. Јер, како тврди Леон Ботштајн (Leon Botstein), значај музике као повести не лежи искључиво у музичком тексту већ у размени која се дешава између извођача и слушалаца и приписивању значења која наступају у том процесу, а у зависности од улоге музичког сећања у одређеној култури.¹⁶ Другим речима, сећање, па и музичко, никада није пасиван процес: његова реконструкција је увек активна, па и „лутајућа“.¹⁷ Шта нам онда, из ове перспективе, доносе референце на популарна дела Бетовена и Пендерецког у *Увертури за мир*?

Музика и сећање: између перцептивног и референцијалног

Марковићева композиција се развија кроз неколико етапа у којима се, на један специфичан начин, позива на колективно музичко сећање и повезују два супротстављена музичко-значењска света: *Девета симфонија* као једна од најприсутнијих композиција у европској, па и глобалној колективној ‘радној музичкој меморији’ и *Тужбалица* Пендерецког као

¹⁴ Видети, на пример: George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990; Sandra Garrido and Jane W. Davidson, *Music, Nostalgia and Memory: Historical and Psychological Perspective*, Cham, Palgrave Macmillan Memory Studies, 2019; *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*, Michael Baumgartner and Ewelina Boczkowska (Eds), New York, Routledge, 2019. Интересовање за проблем сећања у разматрању историје европске музике је нешто ређе. Видети: Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, University of California Press, 2005; Maria Cizmic, *Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2012. и Neil Gregor, “Music, Memory, Emotion: Richard Strauss and the Legacies of War”, *Music and Letters*, 96, I/2015, 55–76.

¹⁵ Caroline Bithell, “The Past in Music: Introduction”, *Ethnomusicology Forum*, 51, I/2006, 7; Philip Bohlman, “Sacred Popular Music of the Mediterranean and the Journey to Jerusalem”, in: Goffredo Plastino (Ed.), *Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds*, New York, Routledge, 2002, 287–306.

¹⁶ Leon Botstein, “Memory and Nostalgia as Music-Historical Categories”, *The Musical Quarterly*, 84, IV/2000, 532. Иако се ритуалним углавном називају извођења у друштвима која се ослањају искључиво на оралну традицију преношења знања, могуће је и концертну врсту извођења назвати ритуалном, јер покушава да евоцира музичко наслеђе једног колектива на перформативан начин, те тако и само спада у културу сећања. Заправо, и извођења *Девете симфоније* су кроз историју коришћена за различите врсте свечаности и прослава, односно друштвено-перформативних ритуала: од постављања темеља Вагнеровог позоришта у Бајројту (1872), преко прослављања Хитлеровог рођендана у Берлину (1942), до отварања Зимских олимпијских игара у Нагану (1998).

¹⁷ Овакву дефиницију сећања даје Дејвид Ловентал у David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country – Revisited*, New York, Cambridge University Press, 2015, 305.

катализатор сећања и меморијализације трауматичних повесних тренутака.¹⁸ Дакле, реч је, на једној страни, о музичком подсећању на идеју утопијског саживота којој се, упркос препрекама, континуирано, па и кроз уметност, стреми, насупрот реминисценцији на музичку меморијализацију бесмисла нуклеарног разарања као једне од највећих трагедија модерне цивилизације. Јер, као што тврди Дејвид Ловентал, наше наслеђе је дијаболично колико и божанско, подсећајући нас на Бењамина (Walter Benjamin) закључак да је сваки доказ цивилизације истовремено и доказ варваризма.¹⁹

На самом почетку Марковићеве композиције тешко је назрети каква је то врста подсећања, али одмах након уводних тактова (т. 1–8), у другим виолинама и виолончелима следи познати 'тремор' квинтног сазвучја из кога се рађа *Девета симфонија*, као и карактеристични кратки мотиви квинтног, односно квартног скока (е-а, а-е) у остатку гудачког корпуса (т. 9–12). У питању је јасан, препознатљив цитат, односно узорак, који само 'квари' местимично појављивање кратког, узлазног хроматског мотива у дрвеним дувачким инструментима, а који ће се, пак, испоставити као веома значајан материјал за даљи развој композиције.²⁰ Из ове перспективе, постаје очигледна и композиторова инспирација за почетак дела, у коме се бетовенско треперење у секстолама, у литератури тумачено на безброј начина, али најчешће као настанак звука *ex nihilo*, подвргава другачијем третману: секстолно репетитивно наслојавање густих сазвучја у дувачким инструментима, праћено жустрим, хроматски обојеним пасајима у остатку оркестра, претвара 'тремор' у структурни елемент, који ће се јављати до краја *Увертире*, повезујући две композиторске поетике. Сам цитат, дакле, ретроактивно контекстуализује почетак композиције, јер његово утопијско присећање појачава утисак полазне звучности и профилирање Марковићевог личног музичког језика, који се може описати као испитивање уодношавања различитих звучних конституената, у овом случају, у симфонијском медију.²¹ Међутим, док бетовенска, тонална музичка драматургија увек негде 'хоће', Марковићев принцип компоновања је базиран на испитивању квалитета звука и звучних релација различитих оркестарских компонената, и као такав се 'пресликава' и на однос према позајмљеном музичком материјалу. У том смислу, препознатљиви цитати уводних мотива *Девете симфоније у Увертури* делују као одређена врста музичког привиђења, које се

¹⁸ У том смислу она припада традицији уметничке музике као средства комеморације, која је добила на значају након Другог светског рата, почевши од Шенбергове (Arnold Schoenberg, 1874–1951) кантате *Преживели из Варшаве* (*A Survivor from Warsaw*, 1947) па до савремених музичких меморијализација попут Адамсовог (John Adams, 1947) дела *О сеоби душа* (*On the Transmigration of Souls*, 2002). Ипак, треба подсетити да се и *Девета симфонија* користи у комеморативне сврхе. Једно такво је и извођење Бечке филхармоније под вођством Сајмона Ретла (Simon Rattle) на месту концентрационог логора Матхаузен, 2000. године.

¹⁹ David Lowenthal, *The Past Is...*, нав. дело, 610. Walter Benjamin, "Thesis on the Philosophy of History", in: *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken Books, 2007, 256.

²⁰ Упркос томе што је Бетовенов увод претрпео одређене промене, он је одмах препознатљив, на начин како је дефинисан *музички узорак* у: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997, 22.

²¹ У Марковићевој музичкој поетици чује се утицај 'конкретне инструменталне музике' Хелмута Лахенмана (Helmut Lachenmann, 1935), експерименталног духа Мортон Фелдмана (Morton Feldman, 1926–1987), као и музичке логике спектралиста. Она је базирана на интересовању за перцептивно односно опажајно у звуку/музици, а не на испитивању музичких афеката или, пак, на концептуалности.

накратко појављује а затим брзо повлачи пред сазвучјима која је и сáмо инспирисало, али која су трансформисана у објаве другачије музичке реалности.

Ова реалност је композиционо комплексна и садржи неколико, условно говорећи, мотивских слојева.²² На пример, узлазни хроматски мотив који је ‘кварио’ цитат увода *Девете симфоније*, потпуно га и потискује, а потом се у дрвеним дувачким и у гудачким инструментима, размењује, претапа, развија, енергично водећи напред (т. 13–16), усложњавајући се и доминирајући музичким током. Тешко га је и чути као мотив у традиционалном смислу, јер се са њим не ‘ради’, већ се, кроз фактурно наслојавање и комбиновање, претвара у препознатљив звучни сплет који води напред, све до наредног цитата. У овом ‘испитивању’ или ‘разговору’ учествују и остали, ‘мотивски слојеви’, или пре – тембрално-структурални елементи: препознатљиви хроматски обојени пасажии са почетка композиције, нови пасажии хроматско-колористичког типа, спектрално инспирисана акордска наслојавања, трансформисани ‘мрмор’ (т. 17–83). У центру пажње је структурно схваћена сонорност, истакнута коришћењем различитих тембралних ефеката, која, у једном тихом климаксу, води до реминисценције финала Бетовенове Симфоније и специфичног појављивања теме *Оде радости*.

У питању је, заправо, веома занимљив избор материјала за цитирање, инструментални део Бетовеновог завршног става (*Allegro assai vivace*) који се често, због *alla marcia* ритма и коришћења карактеристичне инструментације и ‘јањичарских’ перкусија, назива турском верзијом *Оде*.²³ И овај цитат се, као и претходни, појављује као нека звучна халуцинација, сада потцртана кластерским фоном у контрабасима и нагло прекинута дисонантним *glissandom* у хорнама (т. 84–99). Иако се, из контекста разматрања музичког језика целе композиције, може претпоставити да су звучни ефекти који прате цитат *Оде радости* (кластерски фон у контрабасима и *glissando* у хорнама) употребљени због колористичког потенцијала, у самом извођењу или интерпретацији је тешко пренебрегнути њихов конвенционално ‘ометачки’, дисонантни квалитет у односу на сами цитат. На овом примеру се види како је, у процесу цитирања, тешко избећи дискусију о музичким конвенцијама у процесу рецепције дела, без обзира на основну музичку поетику, која се томе опире. А кластерска пратња *Оде* заправо само најављује нови поетички слој у наставку композиције: реминисценцију на почетак *Тужбалице* Пендерецког и кластерско

²² Она није заснована на игрању музичким конвенцијама и ванмузичким референцама, већ стреми ка истраживању тембралних и структурних потенцијала звука, са фокусом на његовој темпоралној димензији. С обзиром на то да композиторов музички ток често ‘чека’ и ‘ћути’, ослањајући се на тишину као градивни композициони елемент, утисак темпоралности у његовој поетици је још више изражен. Због тога у разматрању *Увертире* радије користим термин ‘етапа’ него ‘део’ или ‘одсек’.

²³ Неопходно је, пак, да се помену разноврсне интерпретације овог дѐла Бетовенове симфоније, од којих је сигурно најзанимљивија она Славоја Жижека. Наиме, Жижек је извођење *Оде радости* поводом потписивања Лисабонског уговора (2007) чуо као ироничну провокацију, с обзиром на немогућност прикључивања Турске ‘европском братству’. Он то неприпадање исказано Шилеровим (Friedrich Schiller) стихом „Ком то није дано, бедник, тај за радост неће знати”, чује још у *alla marcia* ‘турској’ варијанти *Оде*. Slavoj Zizek, “*Ode to Joy, Followed by Chaos and Despair*”, *The New York Times*, December 24 2007. Остаје питање да ли овакав Марковићев избор материјала за цитирање има неко слично ‘дисонантно’ значење.

наслојавање секундних сазвучја у високом регистру гудачког корпуса (т. 100–106).²⁴ Може се рећи да је ово кључни део *Увертире*, зато што се два музичка сећања директно супротстављају, подстичући могуће интерпретације оваквог композиционог поступка. Након ‘преговора’ са већ познатим тематским материјалима, и другог излагања почетка *Тужбалице* у дрвеним дувачким инструментима, уводе се и нове ‘симулације’ звучног света композиције Пендерецког, а пре свега наслојени *glissando* (т. 140) у различитим групама гудачких инструмената, који има изражен потенцијал представљања ванмузичког садржаја, односно звучне симулације кретања у ваздуху (пада, лета, ројења). Другим речима, иако Марковићева лична поетика лакше кореспондира са реминисценцијама на композицију Пендерецког, с обзиром на то да је, у оба случаја, звук схваћен, пре свега, као једна феноменолошка, акустичка категорија, ни ово подсећање није у потпуности лишено ванмузичких асоцијација. Напротив, оно је и конкретније и приступачније зато што се односи, не само на музичке, већ и на звучне конвенције.²⁵

Закључна етапа *Увертире* је заправо повратак на почетак композиције. Након уводних тактова (т. 188–194), алузија на почетак *Девете симфоније* је сада трансформисана: уместо размењивања карактеристичног хроматског мотива у дрвеним дувачким инструментима са почетка дела, изнад познатог ‘тремора’, који је сада, под утицајем претходног материјала, претворен у силазни *glissando*, и препознатљивих квинтно-квартних скокова, јављају се узлазни пасаж де-мола као подсећање на добро познати крај првог става Бетовенове симфоније (т. 195–201). Тим једноставним музичким гестом, Марковић припрема појаву новог цитата или узорка, заправо неколико пута поновљеног ‘исечка’ поменутих пасажа (т. 202–215).²⁶ Потом се и они губе и остаје само тон де у читавом оркестру, чију чистоћу ‘квари’ ефекат свирања гудача иза кобилице, који се постепено шири кроз гудачки корпус (т. 216–226). Интерпретативни приступ Марковићевом делу свакако нуди различите могућности тумачења, али јасно је да обе ‘музике’ сапостоје до самог краја, проблематизујући питање музичког сећања на неколико нивоа. Како се данас односити према утопијском и херојском у уметности, који су, у Бетовеновом случају, толико пута већ реинтерпетирани и доведени у питање? Да ли реминисценција на ужасе бомбардовања Хирошима још увек има потенцијал да упозори? Како Марковић разуме и мири ове различите тежње и музичка сећања?

²⁴ Овде не користим термин ‘цитат’ или ‘узорак’, зато што је кластерско наслојавање мотивски недовољно специфичан материјал. Без обзира на то, алузија на почетак композиције Пендерецког је сасвим јасна.

²⁵ Чињеница да је Пендерецки дело посветио жртвама Хирошима тек након што га је компоновао, није утицало на преиспитивање односа између наслова композиције и њене музичке поетике, која је често препознавана по потенцијалу да звучно узнемири. Оваква асоцијативна моћ нарочито је нашла одјека у популарној култури, где је веза са насловом често дословно схваћена, као, рецимо, у телевизијском серијалу *Твин Пикс* (*Twin Peaks*, 2017).

²⁶ У питању су преузета четири такта са самог краја првог става *Девете симфоније* (т. 541–544), од којих су прва два – акордска разлагања де-мола у оркестру, а друга два – оркестарски пасаж де-мола. Иако се у оригиналу појављују једном, фасциниран овим пасајима, Марковић их понавља више пута. Ако се код Бетовена та два такта могу представити као a1, Марковић их понавља на следећи начин: a a1 a a1 a a a1 a a1 a1 a1.

Прошлост нам не може дати оно што будућност није успела да нам пружи

У *Увертури за мир*, интересовање за музичку прошлост ослобођено је терета означитељског потенцијала музичког текста, како је то доминирало у музичким поетикама са краја XX века, а често је и данас случај. Марковићев однос према цитату није опсесиван и оптерећујући, па се у композиционом поступку не истиче тежња да се познати материјал некако прокоментарише и реинтерпретира. Лична музичка поетика и музичка сећања се усаглашавају фокусом на оркестарски звук и изражајни потенцијал његових различитих аспеката, док је додатне значењске интерпретације могуће надградити у процесу рецепције дела. Тако је, упркос доследном коришћењу цитатности, *Увертура за мир* више на трагу ‘садашње будућности’ него ‘садашње прошлости’ у хујсеновском смислу. Марковићево сећање није носталгично нити деконструктивистичко, већ је врста посвете (споменика) различитим звучним световима из прошлости.²⁷ Ипак, у процесу рецепције, ова ‘објективистичка’ тенденција у поетици композитора не мора бити препозната, нарочито у случају *Девете симфоније*, чија је музика доживела небројено интерпретација и презначавања. Јер, упркос композиторовој модернистичко-авангардној тежњи ка ‘садашњој будућности’, сећања на композиције Бетовена и Пендерецког плету једну засебну причу, која као да се отима из остатка музичког тока.

И заиста, поставља се питање, како цитирати *Девету симфонију*, а да то са собом не повуче низ интерпретативних стереотипа? Не треба занемарити ни чињеницу да порука „Сви ће људи браћа бити” данас представља готово утопијски терет, јер идеали који су је инспирисали изгледају све више ван домаћаја. Давид Бењамин Леви (David Benjamin Levy), пак, истиче да је ова утопијска тенденција увек изазивала одређену дозу скептицизма, подсећајући на закључак Мејнарда Соломона (Maynard Solomon) да Бетовеново и Шилерово екстатично заједништво заправо озбиљно угрожава принцип индивидуалности.²⁸ По Соломоновом мишљењу, *Девета симфонија* је резултат Бетовеновог неприхватања пропасти сна о просветитељском пројекту.²⁹ Није могуће заборавити ни критику могућих последица овакве идеје ‘братства’ коришћењем Бетовенове композиције у роману *Паклена поморанџа* (*A Clockwork Orange*, 1962) Ентонија Берџеса (Anthony Burgess), као ни њена феминистичка читања Адријен Рич (Adrienne Rich) и Сузан Меклери (Susan McClary).³⁰ Другим речима, херојска силовитост Бетовенове музичке поетике може се доживети и на начине који идеју утопијског ‘братства’ сматрају репресивном. Али у *Увертури* то није случај, јер се мелодија *Оде радости*, као и референце на увод, односно закључак првог става *Девете симфоније*, јављају као кратак омаж Бетовену, који се уклапа у Марковићеву

²⁷ Сам композитор каже да назив композиције реферише на културу сећања (као споменик, спомен), али и изражава нешто велико, грандиозно, па чак и узвишено. Из имејл преписке са композитором. 24. јуни 2022.

²⁸ David Benjamin Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, New Haven and London, Yale University Press, 2003, 16.

²⁹ Maynard Solomon, *Beethoven*, New York, Schirmer Trade Books, 1998, 405.

³⁰ Adrienne Rich, “The Ninth Symphony of Beethoven Understood at Last as a Sexual Message”, in: *Diving Into the Wreck: Poems, 1971–1972*, New York, Norton, 1973, 43; Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, 127–130.

музичку поетику фасцинације појавношћу звука.³¹ Може се рећи и да је цитат *Оде радости* одређена врста граничника: специфична сонорност композиције, о којој је већ било речи, преовладава до тог централног момента, а реминисценције на дело Пендерецког обележавају део након цитата. Или другим речима, кратак утопијски осврт брзо бива прекинут подсећањима на *Тужбалицу*.

Такав развој композиције би могао да наведе на песимистичнију интерпретацију дела, али то оповргава поновни повратак на Бетовенов уводни материјал на самом крају *Увертире*, на, донекле, провокативан начин. Не у бетовенском смислу, јер не укључује тоналну драму и наглу смену тематских мотива, који су инспирисали толико различитих интерпретација *Девете симфоније*. Али задивљеност музичким хероизмом, изражена гласним понављањем цитираних де-мол пасажа у *tutti* оркестру, код Марковића опстаје. Овде се можда најдиректније намеће питање како ‘заборавити’ оригинални мотив и чути бетовенску еуфорију на нови начин. За то се, додуше, побринуо и сам композитор, стишавањем оркестра у завршном унисону и његовим постепеним ‘кварењем’ ефектом свирања гудача иза кобилице. Дакле, бетовенски тип драмског хероизма је овде само ехо оригинала, јер, у односу на *Девету симфонију*, закључак *Увертире* истиче тоналну статичност и тембровску ‘деконструкцију’. На крају ипак преовлада Марковићев лични музички израз, који истиче перцептивно у звуку. Како онда разумети поетику музичког сећања у *Увертири за мир*?

Већина теоретичара се слаже у једном: посезање за прошлошћу заправо говори о проблемима садашњости, а савремену фасцинацију сећањем објашњавају страхом од његовог губитка у времену када оно, парадоксално, и упркос сталном труду да се постигне супротно, ипак измиче.³² Овај парадокс, који укључује контрадикторне процесе, како колективне амнезије, тако и опсесивне меморијализације, заправо сведочи о кризи колективног идентитета. Јер, као што Вулф Канштајнер (Wulf Kansteiner) тврди, сећање се истиче тамо где је идентитет проблематичан.³³ Онда се може и предложити да се сећања на *Девету симфонију* и *Тужбалицу* код Марковића појављују зато што су културне вредности које рефлектују у фази преиспитивања. Тензија између бетовенске утопијске визије, односно тежње Пендерецког да се цивилизацијски пад не заборави, и историјске реалности, верно одражава расположење које изазива тренутна геополитичка стварност. Са једне стране, у питању је осећај немоћи појединца услед дневно-политичких и ратних дешавања, и свакодневног подсећања на могућност понављања цивилизацијских катастрофа, а са

³¹ Са друге стране, музички текст попут Бетовеновог, који има велики број тумачења, употреба и читања, свакако може изазвати разноврсне и опречне реакције код саме публике. Јер *Девета симфонија* је претрпела различите врсте контекстуалних преначавања, из којих проистичу крајње разноврсни начини рецепције овог дела. Свакако није исто уколико слушаца повезује Бетовенову композицију са Бернштајновим (Leonard Bernstein) симболичним извођењем током прославе рушења Берлинског зида (1989), или, пак, са референцама на љубав према насиљу у Кјубриковом (Stanley Kubrick) филму *Паклена поморанџа* (1971).

³² По овом питању су усаглашени ставови претходно поменутих Хујсена, Ле Гофа, Конертоне, Нореа, али и других аутора.

³³ О Канштајнеровој тези дискутује Тјјана Вајовић, „Poplava sećanja: nastanak i razvoj *memory boom*”, *Filozofija i društvo*, XXIII/3, 2012, 100.

друге – увек присутна визија о могућем цивилизацијском напретку и идеалу „звезданог неба изнад нас и моралног закона у нама“. Након блиског читања, поетика сећања у *Увертури мира* је јасна: кризна реалност не сме да утиче на правдање заборавља. Напротив. А да би музичко сећање на прошлост било што верније, оно је у овом делу схваћено као крајње објективни, готово акустички феномен. Ипак, готово је немогуће чути ове музичке референце без даље контекстуализације, односно као ‘чист’ звук или музику. То и чини музичко сећање у *Увертури* лутајућим и флуидним, и довршеним тек у процесу слушања.

Иако „прошлост не може да нам да оно што будућност није успела да нам пружи“, тренд опсесије сећањем ни данас не посустаје.³⁴ Изазван чулним и информацијским преоптерећењем, он рефлектује потребу за стабилношћу у времену парадокса: убрзане колективне амнезије, као и грчевите тежње да се она предупреди. Поетички конфликт између Марковићевог личног музичког језика и примене цитатности у *Увертури* заправо сведочи о још увек актуелној дилеми о значају и улози прошлости у одређивању колективног идентитета. Тачније, концепт ‘садашње прошлости’ и ‘садашње будућности’ се у овом делу сударају. Али с обзиром на то да се модерност по дефиницији никада ‘не осврће’, већ увек иде напред, и Марковићев музички језик, базиран на модернистичко-авангардном наслеђу, може и сам да се схвати као ‘садашња прошлост’. Како онда разумети разлоге за све ове ‘повратке’ и сећања? Управо онако како су и сугерисали претходно поменути теоретичари – као симптом кризе и немања поверења у оно што следи. Оног тренутка када потреба за сталним реминисценцијама и меморијализацијама утихне, знаћемо да је страх од губитка памћења прошао и да смо се поново присетили будућности.

Цитирана дела

Assmann, Aleida: „Canon and Archive”, in: Astrid Erll and Ansgar Nünning (Eds), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2008, 97–108.

Bajović, Tijana: „Poplava sećanja: nastanak i razvoj *memory booma*”, *Filozofija i društvo*, XXIII/3, 2012, 91–105.

Benjamin, Walter: „Thesis on the Philosophy of History”, in: *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 2007, 253–264.

Bithell, Caroline: „The Past in Music: Introduction”, *Ethnomusicology Forum*, 51, I/2006, 3–16.

Botstein, Leon: „Memory and Nostalgia as Music-Historical Categories”, *The Musical Quarterly*, 84, IV/2000, 531–536.

Connerton, Paul: *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

³⁴ Према: Andreas Huyssen, “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”, нав. дело, 435.

Huysen, Andreas: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Huysen, Andreas: „Present Pasts: Media, Politics, Amnesia,” in: Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi and Daniel Levy (Eds), *The Collective Memory Reader*. Oxford University Press, 2011, pp. 430–36.

Le Goff, Jacques: *History and Memory*. Transl. by Steven Rendall and Elizabeth Claman. New York: Columbia University Press, 1992.

Levy, David Benjamin: *Beethoven: The Ninth Symphony*, New Haven and London: Yale University Press, 2003.

Lowenthal, David: *The Past Is a Foreign Country – Revisited*. New York: Cambridge University Press, 2015.

McClary, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Nora, Pierre: „Reasons for the Current Upsurge in Memory”, *Eurozine*, 2002.
<https://www.eurozine.com/reasons-for-the-current-upsurge-in-memory/>

Rich, Adrienne: „The Ninth Symphony of Beethoven Understood at Last as a Sexual Message”, in: *Diving Into the Wreck: Poems, 1971–1972*, New York: Norton, 1973.

Santayana, George: *The Life of Reason*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1920.

Solomon, Maynard: *Beethoven*. New York: Schirmer Trade Books, 1998.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Српска музика и ‘замрзнута историја’”, *Нови звук*, 9, 1997, 13–20.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад: Матица српска, 1997.

Zizek, Slavoj: „Ode to Joy, Followed by Chaos and Despair”, *The New York Times*, December 24 2007.

Резиме

Композиција *Монументи – Увертира за мир* (2022) Ђорђа Марковића (1978), настала на иницијативу новосадског НЕО фестивала и Фондације *Европска престоница културе - Нови Сад 2022*, изведена је у оквиру програма *Тврђава мира*, 16. јула 2022. године. У *Увертири* композитор користи реминисценције на *Девету симфонију* Лудвига ван Бетовена и *Тужбалицу жртвама Хиросиме* Кшиштофа Пендерецког и тиме проблематизује питање значења музичког сећања. Као што неки теоретичари предлажу, интересовање за прошлост и проблем сећања у савременој култури заправо је одјек једног контрадикторног процеса – перпетуирања опште колективне амнезије и истовремене тежње да се она сећањем победи.

Другим речима, посезање за прошлошћу заправо говори о проблемима садашњости. Из ове перспективе, и сећања на *Девету симфонију* и *Тужбалицу* код Марковића се појављују зато што су културне вредности које рефлектују у фази преиспитивања. О томе сведочи и композициони поступак у *Увертури за мир*. Композиторова специфична модернистичко-авангардна музичка поетика, која је базирана на истраживању перцептивног у звуку и музици, ‘судара’ се са композиционим методом цитатности, указујући на два различита приступа музичком материјалу. Иако Марковићева цитатност није носталгична нити деконструктивистичка, већ је врста посвете (споменика) различитим звучним световима из прошлости, она је фокусирана на ‘садашњу прошлост’, како ову доминацију сећања у савременом друштву назива Андреас Хујсен. С обзиром да је и композиторова модернистичко-авангардна поетика заправо омаж музичким праксама које су јој претходиле, поставља се питање да ли је данас могуће превазићи доминацију сећања и призвати ‘садашњу будућност’. Закључак је да је инсистирање на (музичком) сећању заправо симптом кризне данашњице, која је саздана од страха да се не заборави и стрепње пред оним што следи.