

Чланак примљен 1. марта 2019.

Чланак прихваћен 16. маја 2019.

Милош Браловић*

Српска академија наука и уметности

Музиколошки институт

НЕУТРАЛИЗОВАЊЕ ТРАУМЕ: НЕОКЛАСИЦИЗАМ КАО МОДЕРНИСТИЧКИ (?) ПРОТИВОТРОВ ЗА ДРУШТВЕНЕ БОЉКЕ¹

Апстракт: У овом раду, представићемо услове у којима се неокласицизам појавио у Паризу, убрзо након завршетка Првог светског рата. Исто тако, представићемо и услове у којима се неокласицизам појављује у српској музици, будући да се ту, као доминантан правац, у поређењу са својим француским панданом појављује знатно касније – након Другог светског рата. У овом тренутку, једина корелација између два неокласицизма је да се и један и други појављују након значајних, али примарно деструктивних историјских догађаја. Које би потом биле друге сличности и разлике између њих?

Кључне речи: неокласицизам, Париз двадесетих, Београд педесетих, умерени модернизам, Први светски рат, Други светски рат

Спутане емоције

Прелиставајући неки од (у терминима дигиталног доба старих) речника, можемо пронаћи следећу дефиницију:

НЕОКЛАСИЦИЗАМ (новокласицизам), смер који се у годинама непосредно после Првог светског рата појавио као реакција на позни романтизам (са његовим изданком експресионизмом) и импресионизам. Његов настанак је у многоме условљен кризом духовног живота проузрокованом ратним и друштвеним збивањима. [...] Нова антиромантична естетика, тзв. Нова објективност (од нем.[ачког] термина *Neue Sachlichkeit*), заступа трезну, уздржану, ‘аполинијску’ уметност, у којој би васкрсли класични идеали: уравнотеженост форме и садржаја, објективизација емоција, чврста формална конструкција. Спровођење тих начела до крајњих консеквенци води каткад до позиција формалистичке естетике, која сматра музику игром звукова и одриче јој емоционални садржај.²

Драгутин Гостушки тврди да у историји уметности и музике постоји

извесно психолошко објашњење позитивних промена: у почетном стадију стила установљава се основни модел који потпуно задовољава дату ситуацију: време и

¹ Овај рад је настао у оквиру пројекта *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² Vlastimir Peričić, „Neoklasicizam“, u: Krešimir Kovačević (ur.), *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1974, 670.

све проширенија употреба стандарних метода постепено умањују дејство првобитних типова на посматрача; због тога се непрестано тежи новом, првенствено морфолошки комплекснијем начину изражавања; али у крајњем стадију процеса чак и екстремна решења губе своју трансцедентну снагу. Тада се као једини излаз, јавља потреба за повратком на почетне, једноставне моделе; *али самим тим скоком остварује се у виду шока онај снажни емоционални ефект за којим се тежило.*³

Ово, чини се, психолошко објашњење сталног повратка класичним узорима објашњава се даље на следећи начин: „Одатле оно осећање олакшања, свест о узвишености тренутка и страсна, често чак и безобзирна активност да се изгради један будући свет – све оно дакле што карактерише периоде европског Класицизма. Супротно томе, човек барокних периода живи пре свега у садашњици“.⁴ Коначно, Гостушки заступа тврдњу према којој се свака промена убеђења или норми и ставова дешава на један од два могућа начина – еволуција или реакција где:

Овај други феномен [реакција] појавио се до сада три пута у новој историји Европе. У почетку романског доба, са хуманизмом Ренесансе и са класицизмом 18. века. [...] историјски моменти обележени (између осталог) повратком класичним облицима били су увек истовремено и периоди највећих потреса, најсудбоноснијих девијација акционог програма Европе у свим тачкама, у политици, привреди, филозофији, науци, уметности, у начину живота и у односу према њему.⁵

Иако Гостушки не спомиње неокласицизам XX века у цитираним одломцима, није тешко претпоставити (уколико имамо у виду и прву дефиницију) да „скок“ од сложених ка једноставнијим решењима, „безобзирна активност да се изгради један будући свет“, или феномен реакције јесу неке од одлика које се односе и на неокласицизам, као једну од бројних класицистичких тенденција у најширем смислу те речи. Међутим, и Перичић и Гостушки у својим дефиницијама тренутка појављивања класичног имплицирају да се неокласицизам и/или класицистичке тенденције у ширем смислу јављају након великих промена, често и политичких, економских или друштвених конфликта, што истовремено резултира индивидуалним и колективним траумама.

Када је реч о термину „траума“, он „долази од грчког τραῦμα, што значи ‘рана’“. Овај термин се најчешће односи на физичку повреду изазвану спољном силом или ментално оштећење које се дешава након веома узнемиравајућег догађаја“.⁶ Чак и лаици могу да претпоставе да музика може да помогне људима у превазилажењу менталних траума (који год да је њихов узрок), али, чини се да је однос између трауматичних догађаја и укупног развоја културе и уметности изграђен на нешто другачији начин. На пример, Ивана Медић примећује да

³ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968, 133.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ [“comes from the Greek τραῦμα, meaning ‘wound’. This term mostly refers either to physical injury caused by external force or to a type of psychological damage that occurs as a result of a severely distressing event.”]. (Прев. аутор). Ivana Medić, “Alfred Schnittke’s Operas from the 1990s in the Context of Trauma Studies”, in Sonja Marinković et al. (Eds.), *Challenges in Contemporary Musicology*, Belgrade, Faculty of Music, 2018, 248.

Шнитке [Alfred Schnittke] користи наративне стратегије које изгледају као одговори на трауме. Наиме, трауматизовани ликови ограничено приступају својим свесним сећањима (самим тим и истини) о неком догађају. Као резултат тога, они виде симптоме трауме [...] као њено дословно проживљавање и историју коју није могуће склопити у линеарни наратив. У својим операма, Шнитке користи ретроспекцију, изломљену нарацију, надреалне епизоде, држећи гледаоца константно под сумњом у смислу да никада нисмо сигурни да ли је оно што видимо на сцени 'стварно' или не.⁷

Наравно, постоје бројни други примери суочавања са траумом и трауме уопште у различитим сценским делима у историји музике,⁸ а овај пример је послужио као илустрација једног могућег начина на који се оне могу приметити и интерпретирати у одређеним делима одабраног аутора. Али, шта се дешава ако/када траума промени све у огромним размерама?

Шта учинити са спутаним емоцијама? (1)

Како наводи Скот Месинг (Scott Messing), на прелому векова, у Француској су постојали различити термини којима су се описивале уметност и музика повезане са било којом прошлом традицијом. Према томе, крајем XIX века, термин неокласицизам (*néoclassicisme*, у књижевности), „нарочито онај који се везивао за француску уметност са краја XVIII века, није био пожељан. Имао је негативан подтекст, који би настајао из онога што су неки писци са краја XIX века сматрали безбојном имитацијом грчке или римске уметности уз верно дочаравање академских лепота“.⁹ Даље, Месинг додаје:

У вези са музиком, термин неокласицизам се појављује чешће тек након 1900. године. Ове помени су довољне да одреде значење термина неокласицизам током прве декаде XX века: израз коришћен за композиторе XIX века који су неговали музичке форме инструменталне музике XVIII века, али који су жртвовали оригиналност и дубину музичке супстанце зарад бедне имитације структуре.¹⁰

⁷ [„Schnittke employs narrative strategies that can be regarded as a response to trauma. Namely traumatised characters have fairly limited access to reliable conscious memories (and therefore the truth) of an event. As a result, they see symptoms of trauma [...] as literal re-experiences of trauma and history as unassimilable into a linear narrative. In his operas Schnittke employs flashbacks, broken narration, surreal episodes, keeping the viewer constantly in doubt as to whether what we are seeing on stage is 'real' or not.“]. (Прев. аутор). Ibid., 253–254. Уочавамо да се ауторка бави трима операма: *Живот са идиотом* (1990–1992), *Историја доктора Јохана Фауста* (1984–1994) и *Ћезуалдо* (1993), које имају специфичне постмодернистичке одлике формиране у постмодерном контексту (иако се радње самих опера не одвијају у времену у којем су настале) и догађајима као што су пад Белинског зида (1989) или распад Совјетског Савеза (1991) и тако даље.

⁸ Постоје бројни примери различитих траума у опери, као у операма *Лучија од Ламермура* (*Lucia di Lamermoor*) Гаетана Доницетија (Gaetano Donizetti, 1797–1848) или *Воцек* (*Wozzeck*) Албана Берга (Alban Berg 1885–1935) и многих других.

⁹ [„especially that represented by the art of late eighteenth-century France, was distinctly out of favor. [...] It had a generally pejorative undertone arising from the disdain for what some late nineteenth-century writers considered a colorless imitation of Greek and Roman art and a servile captivation with academic niceties.“]. (Прев. аутор). Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester, University of Rochester Press, 1996, 13.

¹⁰ [„The term neoclassicism with regard to music occurs with increasing frequency only after 1900. These references suffice to give neoclassicism a specific definition during the first decade of the twentieth century: an expression pertaining to nineteenth-century composers who perpetuated the forms of instrumental music made popular during the eighteenth century, but who sacrificed originality and depth of musical substance for the abject imitation of structure.“]. (Прев. аутор). Ibid., 13–14.

Према Месингу, негативно значење термина је опстало у музици као и у књижевности, с тим што је у музици, термин неокласицизам „био поткрепљен националистичким осећањима, будући да су га, без изузетка користили [...] француски писци да означе немачке музичаре“.¹¹ Супротно овом термину, на прелому векова, у складу са различитим националистичким тенденцијама у Француској, термин нови класицизам (*nouveau classicisme*) коришћен је да означи француску музику засновану на оживљавању француске музичке прошлости, наспрам савремене немачке музике.¹² Или, према Џејн Фалчер (Jane Fulcher, која разматра период Првог светског рата и елементе национализма у културној политици Француске), опера је (као и друге институције културе) служила „као простор за креирање националне меморије и мита, да постави јединствени ратни идентитет у политички и културно разједињеној Француској. Мит се овде односи на француски класицизам: Француска је латинска’ и, према томе, класична култура, на основу стилских одлика које су прописивали представници монархистичке деснице“.¹³ Остављајући по страни политичку поделу на лево и десно у Француској са почетка XX века, долазимо до закључка да је поменута терминологија (барем када је у питању музика) са једне стране, примарно служила да опише немачку музику – и њен могући негативан утицај на француску музику – помоћу термина неокласицизам, а са друге стране, да означи све што је повезано са француском традицијом и укоренењем у латинској култури и, услед тога, представљано као ‘добар узор’ за композиторе чија су дела (онда када би настала) била означена термином нови класицизам.

¹¹ [“was aggravated by nationalist feelings, since [neoclassicism] was invariably used [...] by French writers to describe German musicians.”]. (Prev. autor). Ibid., 14.

¹² Cf. *ibid.* Овде Месинг мисли на различите комаде које су компоновали Лео Делиб (Léo Delibes, 1836–1891), Камиј Сен Санс (Camille Saint-Saëns, 1835–1921), Морис Равел (Maurice Ravel, 1875–1937), Винсент Денди (Vincent d’Indy, 1851–1931), Клод Дебиси (Claude Debussy, 1862–1918) и други, користећи, на пример, одлике стилизованих игара и других конвенција (француске) музике XVII и XVIII века.

¹³ [“as a realm of national memory and myth, to install a unified wartime identity in a politically and culturally fractured France. Here the myth was that of French classicism: France was ‘Latin’ and thus classic in culture, but according to a circumscribed notion of the style that was rooted in the ideology of monarchist Right.”]. (Prev. autor). Jane F. Fulcher, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914–1940*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 20. Према ауторки, током Првог светског рата и у декади након његовог завршетка, композитори који су припадали конзервативној десници у Француској (следбеници Сезара Франка [César Franck, 1822–1890] или Сен Санса, као што је Денди), заступали су реторику према којој је француска култура у основи латинска (не грчка), самим тим класична, наспрам „‘нордијског’ романтизма и ирационалности ‘Хуна’“, cf. Jane F. Fulcher, “The Composer as an Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism”, *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 2, University of California Press, 1999, 200. Ова реторика претходила је и формирању „Лиге за одбрану француске музике“ (“League pour la Défense de la Musique Française”), коју је основао Шарл Теронк (Charles Teronc) 1916. године, са циљем да одржи француску музику чистом и ослобођеном од било каквих страних утицаја – највише немачких и аустријских (иако је музика бечког класицизма XVIII века сматрана добрим узором) – што се огледало и у оперском и концертном репертоару тога доба. Cf. *Ibid.*, 203–204. У међувремену, композитори (и/као интелектуалци) повезани са француском левицом (као, у одређеној мери Морис Равел, Ерик Сати [Érik Satie], или „Шесторка“) сматрали су да су класични модели универзални појам који нема везе са расом или националном припадношћу, док су дела која су компоновали оцењивана као истовремено „традиционална“ и „модерна“. Cf. *Ibid.*, 211–212. Постојала су и различита ‘сврставања’ ових композитора у складу са њиховим односом према левој или десној оријентацији (као рецимо у случају Мориса Равела, на пример), што ћемо у овом тренутку оставити по страни. Такође, коришћење елемената популарне музике и тема из савремене свакодневнице је важно за лево оријентисане композиторе, али овај аспект њиховог стваралаштва би могао да се обради као засебна тема.

По завршетку Првог светског рата, догодила се промена у значењу термина:

Заступници савремене уметности су тежили да сакрију њене везе са предратним правцима, осим неколико изузетака, које су, на различите начине, посматрали углавном као лоше. За те уметнике и критичаре, Дебиси [Claude Debussy] је био икона импресионизма [...]. Исто тако, Равела [Maurice Ravel] су повезивали са пренаглашеним романтизмом и чињеницом да је Валцер [La Valse] био прво послератно дело које је одговарало таквом опису.¹⁴

На пример, један од заступника таквих идеја био је Жан Кокто (Jean Cocteau, 1889–1963), који је хвалио Ерика Сатија (1866–1925): „Кокто је одвојио Сатија од предратних тенденција или удаљених националних традиција. ‘Класични’ пут ка јасноћи који је Кокто приписивао Сатију био је један од усамљених примера који није залазио у дубоку прошлост. ‘Нова једноставност’ Сатија [...] је истовремено и ‘класична’ и ‘модерна’; то је била француска музика која се није позивала на било коју другу француску музику“.¹⁵ Према Коктоу, Сатијева музика је била модернистичка. У најширем смислу, модернистичка својства неокласицизма (у свом новом, послератном значењу) била су, према Месингу, са једне стране, склоност уметника према

стабилном, поновном уласку у водеће токове европске уметности, као и носталгији коју би такав повратак имплицирао. Истовремено, [...] било какав савез са прошлошћу могао је да компромитује креативност и у то време било је мудро остати културно сироче. [...] Термин [неокласицизам] је добио своје ново значење почев од 1923. године, када је повезан са Игором Стравинским, [Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971] [...] и тај однос се показао као одлучујући у коначном дефинисању значења термина неокласицизам, које је било другачије од оног које је претходно имао.¹⁶

До сада смо изнели мишљења различитих аутора који су се бавили разноврсним аспектима, у најширем смислу, (нео)класицистичке естетике – или су спомињали, односно индиректно имплицирали ситуацију у којој је настало значење термина, али и културну политику која је у вези са њим, а која се променила након завршетка Првог светског рата. Разлози за такве промене постоје и на колективном и на индивидуалном нивоу, као психолошки, социолошки, економски и тако даље. Пре него што испитамо неке детаље који се тичу естетике неокласицизма и поетика одређених аутора, прећи ћемо на један другачији контекст настанка неокласицизма.

¹⁴ [“Some propagandists of contemporary art tended to disavow any kinship with pre-war styles which with few exceptions, they generally regarded as corrupt in one way or another. For these artists and critics, Debussy was the avatar of impressionism [...]. Likewise, Ravel was associated with a gaudy romanticism and the fact that *La valse* was his first post-war work that encouraged this assessment.”]. (Прев. аутор). Scott Messing, op. cit., 76.

¹⁵ [“Cocteau set Satie apart from either pre-war trends or remote national traditions. The ‘classical’ path of clarity which Cocteau accorded Satie was a solitary one that did not reach into the past. The ‘new simplicity’ of Satie [...] was both ‘classic’ and ‘modern’; ‘a French music’ that did not recall any other French music.”]. (Прев. аутор). Ibid., 77.

¹⁶ [“stabilizing reentry into the mainstream of European art and a nostalgia for the past which that return implied. Contemporary to that tendency [...] an alliance with the past might compromise creativity and it was wise to remain a cultural orphan. [...] The term [neoclassicism] enjoyed a renewed life beginning in 1923 because it was associated with Stravinsky, [...] and that relationship would prove decisive in securing a meaning for neoclassicism that was different from what it once had.”]. (Прев. аутор). Ibid., 85.

Остављајући по страни друге европске земље у којима се појавио неокласицизам (као што су Вајмарска република, Совјетски Савез или Италија), испитаћемо услове у којима се неокласицизам појавио у српској музици, имајући у виду не само географску, већ и темпоралну дистанцу.

Неокласицизам се у историји српске музике појавио релативно касно у поређењу са својим француским панданом. Тачније, појавио се педесетих година XX века, као доминантан правац унутар тенденција такозваног умереног модернизма. У међувремену, догодио се још један рат великих размера (Други светски рат), а у Југославији, чији је Србија била саставни део, променило се државно и друштвено уређење (међуратна монархија је постала федерална република коју је предводила Комунистичка партија). То је условило измене у уметности и култури, нарочито ако имамо у виду да се током тридесетих година догодио, „повратак са студија композитора тада најмлађе генерације, припадника 'прашке групе', који домаћа историја бележи као 'први авангардни' удар у српској музици“,¹⁷ иако је у то време било неколико скромних неокласицистичких доприноса у историји српске музике, отелотворених у стваралаштву, на пример, Предрага Милошевића (1904–1988, такође члана 'прашке групе').¹⁸ Након Другог светског рата, „Симплификовани вид музичког неокласицизма у Србији, препознатљив по премисама социјалистичког реализма, био је, у ствари последица [његове] идеолошке и политичке употребе“.¹⁹ Премисе социјалистичког реализма су у одређеној мери већ и биле присутне у „заокрету ка методи реализма“,²⁰ током тридесетих година, али, према Мирјани Веселиновић-Хофман,

соцреалистичка теза се у српској музици није испољила у свом најекстремнијем догматском виду [...]. Томе је значајно допринео отворени сукоб тадашњег политичког врха наше земље и Совјетског Савеза обзнањен крајем јуна 1948. [...] Иако су нове политичке прилике у тадашњој Југославији учиниле теоретски могућим чак и напуштање соцреалистичких позиција, уметничко стваралаштво је све до 1951. па и до 1954. године и у Србији било изложено разним видовима идеолошко-политичке контроле.²¹

Будући да је социјалистички реализам постепено бледео током педесетих година, „једини могући модернистички изазов који су српски уметници могли да начине у односу на културу и 'прописане' естетске норме био је умерени модернизам“.²² Такође, умерени модернизам, према речима Весне Микић, означава нерадикални модернизам „као 'кровни' појам српске уметничке музике педесетих година. По нашем мишљењу овај приступ би могао да [...] олакша разумевање веома компликоване терминологије

¹⁷ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 106.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, 107.

¹⁹ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Музика у другој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 108.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, 108–109.

²² [“the only possible modernistic challenge that Serbian artists could make in relation to the culture and its ‘prescribed’ aesthetic norms was moderate modernism.”]. (Прев. аутор). Vesna Mikić, „Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s“, in: Dejan Despić, Melita Milin (Eds.), *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2008, 187–188.

нео/изама“.²³ Разлози за временску дистанцу од тридесетак година, која се појављује између српског неокласицизма и његовог француског пандана могу да се траже у укупној модерној историји српске уметничке музике, која се развијала у другачијим историјским и социо-политичким условима. Отуд и ‘закашњење’ у развоју уметничког канона који је тек требало потврдити и надоградити, уместо критиковати, подривати или деконструисати, што је био случај у европској уметности и култури XX века.²⁴

До сада је појава неокласицизма у француском или српском/југословенском контексту била централна тема наше дискусије, од генезе самог појма, тренутка у историји у којем се појавио и навођења неких од његових основних одлика. Сада ћемо заћи дубље у неке од естетичких проблема везаних за неокласицизам и испитати два ‘продукта’ различитих неокласицистичких поетика.

Шта учинити са спутаним емоцијама? (2)

Када Теодор Адорно (Theodor Adorno) разматра музику Игора Стравинског, он тврди да су њене рестаураторске особине у складу са регресијом у друштву.²⁵ Стравински, према томе, покушава да помири музику XVIII века и савремену музику, користећи старе композиционе технике и (испрва) ограничавајући нове композиционе технике према старима, тако креирајући дисонанцу између старог и новог.²⁶ Потом, ова дисонанца постаје део индивидуалног музичког језика Игора Стравинског.²⁷ Уколико се ове тврдње примене на неокласицизам у целини, није тешко закључити да је Адорнов став према њему негативан у смислу да је неокласицизам (према својим главним особинама, а у односу на друштвено-историјски контекст тог доба) антимодеран. Слично Адорну, за Макиса Соломоса (Макис Соломос), ‘позив на ред’ који је Кокто јавно прокламовао 1923. године, стигматизовао је модерност фовизма, експресионизма, кубизма и конструктивизма.²⁸

Оставићемо ово гледиште по страни. Постојале су бројне тврдње према којима би повратак било које врсте био сматран некаквим ‘процесом излечења’. У Француској, како смо то раније споменули, било је потребно постићи баланс између носталгије за прошлошћу и модерности, наћи такозвани ‘средњи пут’, какав је заступао Кокто. У Немачкој, то је била Бахова (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) музика.²⁹ Очигледно да

²³ [“as a kind of ‘umbrella’ term of the Serbian music of the 1950s. This kind of approach could possibly, in our opinion: [...] facilitate understanding of very complicated neo/isms terminology.”]. (Прев. аутор). Ibid., 187. Термин умерени модернизам може да се користи и у ширим контекстима, а тиче се трансформације производа авангардних покрета у масовну потрошачку уметност. Ово представља другу тему за истраживање, те ћемо умерени модернизам користити као кровни појам за различите нео/изме.

²⁴ Више информација у: Vesna Mikić, *Neoklasicizam...* op. cit., 105–111.

²⁵ Cf. Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, 219.

²⁶ Ibid., 222.

²⁷ Ibid.

²⁸ Cf. Makis Solomos, „Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes“, in: *Musurgia*, Vol 5, 3/4, 1998, 92, <https://www.jstor.org/stable/40591798>, ac. 22.02.2019.

²⁹ Више информација у: Walter Frisch, „Bach, Regeneration and Historicist Modernism“ in: *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005, 138–185. Овакве тенденције су довеле до појаве „историцистичког модернизма“ који је своје отелотворење нашао у делима Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni, 1866–1924) и Макса Регера (Max Reger, 1873–1916), а које Фриш сматра другачијим од неокласицизма. За разлику од њега, Месинг, дискутујући о музици на

су различити ‘процеси лечења’ били део „безобзирне активности да се изгради један будући свет“, како смо то навели на почетку овог текста. На који год начин да су савременици, или њихови ближи или даљи следбеници интерпретирали ове тенденције, чини се да су они управо били део пројекта модерности, што је врло јасна одлика модернизма.³⁰ Ако свему томе додамо и тврдњу Данијела Олбрајта (Daniel Albright) да модернизам представља „тестирање граница естетских конструкција“,³¹ модернизам постаје далеко шири концепт. У том смислу, Олбрајт додаје да је „модернизам покрет повезан са строгим избором уметничког материјала, али и напорним радом да се тај материјал уреди. Понекад би модернисти напуштали домен уметничке селекције како би достигли необична стања свести (као транс, сан и тако даље); али, изузев различитих дадаистичких експеримената, они уметничку селекцију никада нису трајно напустили“.³² Ова тврдња нам значајно олакшава посматрање неокласицизма као модернизма.

Иако нису настала из пера композитора француског порекла, дела Игора Стравинског су кључна за дефинисање неокласицистичке естетике међуратног периода, како је то објаснио Месинг. Да ли, према томе, постоје нека ‘лековита’ својства његове музике? Или, како Стравински премошћава традиционално и модерно, што је, изгледа, био уобичајени поступак композитора у Паризу током двадесетих година? „Стравински је тврдио да се не претвара да компонује музику будућности [...] изјавивши да су ‘модернисти уништили модерну музику’ током њујоршког интервјуа из 1925“.³³ Решење за оно што је Стравински звао „уништеном модерном музиком“ проналази се у следећој композиторовој изјави: „моја слобода биће утолико већа и дубља уколико уже ограничим своје поље акције и окружим се са више препрека. Оно што ми уклања сметњу, отклања ми снагу“.³⁴ Дакле, решење је у самоограничавању у компоновању, које је у складу са Олбрајтовом тврдњом о модернизму. Стога, предочићемо неколико особености балета *Аполон* (*Apollon musagète*, 1928).

Једноставност овог балета огледа се већ у његовој оркестрацији. Стравински употребљава редукован гудачки оркестар, од укупно 34 извођача, како је то назначио у партитури. Употребом монохроматског ансамбла, од самог почетка, било која ‘неочекивана’ промена тембра је онемогућена, самим тим неутрализујући било који елемент изненађења у ушима слушаоца. Ово се потврђује и чињеницом да Стравински

прелому векова у Немачкој, тумачи исте тенденције као неокласицистичке, у најширем смислу. Видети: Scott Messing, „Neoclassicism in Germany“, in: op. cit., 61–74.

³⁰ Miško Šuvaković, „Modernizam“, u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2012, 448.

³¹ [“the testing of the limits of aesthetic construction,”]. (Прев. аутор). Daniel Albright, *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and other Arts*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000, 29.

³² [“Modernism was a movement associated with scrupulous choice of artistic materials, and with hard work in arranging them. Sometimes the Modernists deflected the domain of artistic selection to unusual states of consciousness (trance, dream, and so forth); but, except for a few dadaist experiments, they didn’t abandon artistic selection entirely...”]. (Прев. аутор). Ibid., 31.

³³ [“Stravinsky claimed that he was not pretending to write the music of the future [...] when he argued that ‘Modernists have ruined modern music’ during an interview in New York in 1925...”]. (Прев. аутор). Maurin A. Carr, *After the Rite. Stravinsky’s Path to Neoclassicism (1914–1925)*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2014, 31.

³⁴ Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Beograd, Vuk Karadžić, 1966, 27.

избегава било какве ‘нагле покрете’, као што би биле нагле промене динамике, или, извођачке технике, као што би била, на пример, *col legno*. Можда најзначајнија одлика овог балета, у погледу Стравинскијевих самостално наметнутих препрека, су мелодија и ритам. Ритам балета је у великој мери статичан и мање подложен промени. Самим тим, свака промена метра постоји како би омогућила ‘природнији’ ток мелодије. Карактеристике мелодије, у поређењу са ритмом, далеко су подложније променама, но те промене су строго контролисане процесом сталног варирања, те је свака промена у мелодијском материјалу увек припремљена, то јест, најчешће је поступна. Музички језик је дијатонски, уз повремене битоналне конфигурације. Све ове процедуре су повезане са Стравинскијевим концептом компоновања по принципу сличности, који је део композиторове интерпретације појма хрономија Пјера Сувчинског (Pierre Suvchinsky) и теорије о онтолошком и психолошком времену.³⁵ Све је у складу са радњом инспирисаном грчком митологијом, где су у центру Аполон и три музе, Терпсихора, Полихимнија и Калиопа. Тако Стравински ‘лечи’ модерну музику ограничавајући сопствене композиционе процедуре које јесу, или би могле да се интерпретирају као класичне, али истовремено, помоћу њих одржавајући сопствену изражајност, што је објашњено у раније цитираним композиторовим изјавама о поетици.³⁶

Премештајући се на другачији контекст, као што смо то учинили у претходном поглављу, дискутоваћемо о једној од композиција можда најзначајнијег неокласицистичког композитора у Београду у периоду након Другог светског рата. Милан Ристић (1908–1982) се афирмисао као неокласичар када се, након кратке паузе у првим годинама након Другог светског рата, вратио на београдску музичку сцену представивши публици своју Другу симфонију (1951). Но, током окупације Југославије, ратна тематика није заобишла Ристићево стваралаштво. То је очигледно у делима као што су Прва симфонија (1941) или симфонијска поема *Човек и рат* (1943). Према речима Марије Бергамо

Ристић је започео рад на [Првој] симфонији само четири дана после Хитлеровог напада на СССР. У току пет месеци интензивног рада, некој врсти личне реакције на спољашње догађаје, створио је дело напрегнуте динамике, засићено у звуку који у густим, полифоним линијама нараста до избезумљених крикова, потресних вапаја и херојских акцената.³⁷

У овом, како га ауторка назива, зрелом експресионистичком периоду, чији врхунац представља Прва симфонија, аутор покушава да „изврши компромис између технике и израза Шенберга и Хиндемита“.³⁸ Пре свега, мисли се на доследност у спровођењу

³⁵ Више информација у: Igor Stravinski, op. cit., 16–18; Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 127–128.

³⁶ Важно је напоменути да Стравински, током свог неокласичног периода, тежи рестаурацији композиционо-техничких процедура из прошлости којом је инспирисан. Ово је очигледније у делима која садрже цитирани материјал, где сам материјал имплицира композиционо-техничке процедуре које ће се даље користити. Cf. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 45–46.

³⁷ Marija Bergamo, *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1977, 43.

³⁸ Ibid., 40.

Шенберговог (Arnold Schoenberg, 1874–1951) „принципа атоналности“, али и никада догматски схваћене и доследно коришћене додекафоније, наспрам којих се налазе Хиндемитови (Paul Hindemith, 1895–1963) композиционо-технички принципи на плану мотивског рада, док је истовремено, у Ристићевом стваралаштву, присутан и ослонац на класичне форме и полифонију.³⁹

Разуме се да је након Другог светског рата и промењене друштвено политичке ситуације у земљи Ристић, током поменуто краће паузе у стваралаштву, у време доминације доктрине социјалистичког реализма, спорадично писао и поједина пригодна дела, као што су разне обраде народних песама па чак и неколико мелодрама. Чини се да је управо тада дошло до периода трагања за неком врстом стабилних основа не само у поезици Милана Ристића, или поетикама његових савременика, него и у укупном музичком животу Београда након 1945. године. Односно, „Наступио је нови период противречности и кризе, испуњен лутањима и колебањима, која су постепено претварана у нова, правилнија таласања и чвршће импулсе који су се афирмисали после 1950“.⁴⁰ Та нова, правилнија таласања и чвршћи импулси се односе на спомињане неокласицистичке тенденције у опусу овог аутора које постају видне у Ристићевим делима насталим током шесте деценије.

Посветивши се писању симфонијске музике (мада је имао и значајан број дела других жанрова), 1957. године компоновао је *Симфонијске варијације*.⁴¹ Пратећи принципе очигледне у поезици Паула Хиндемита, од којих су неке елабориране у композиторовом последњем предавању под називом „Умируће воде“, из 1963. године, Милан Ристић истражује границе и покушава да превазиђе (да употребимо Стравинскијев израз) препреке неокласицизма. Наиме, Хиндемит заступа тезу да немодални систем тоталног тоналитета, како назива технику проширене тоналности, где се користи свих дванаест тонова хроматске лествице, представља најпогоднији систем за компоновање музике.⁴² То је уједно и музички језик који користи Ристић у Варијацијама, оркестрираним за симфонијски оркестар двојног састава. Тема за варијације је период од три реченице тонално центриране in B и садржи свих дванаест тонова хроматске лествице. Током девет варијација (од којих је последња fuga), композитор истражује потенцијал теме, стварајући и представљајући њена (некада потпуно) различита 'лица' публици. Уважавајући све принципе развојног варирања (какво се среће код Арнолда Шенберга и његових следбеника), Ристић одржава

³⁹ Cf. *ibid.*, 40–41.

⁴⁰ *Ibid.*, 63.

⁴¹ Милан Ристић се, као и његове друге колеге (најпре Љубица Марић [1909–2003] и Станојло Рајичић [1910–2000]) након ране, радикалне модернистичке фазе током тридесетих година, али и суочен са постулатима доктрине социјалистичког реализма након Другог светског рата, посветио етаблирању умереномодернистичких тенденција у српској музици током педесетих година, одбацивањем идеја социјалистичког реализма (који никада није постао званична доктрина културне политике Југославије). Више информација у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске...* op. cit., 193–213; Vesna Mikić, *Lica srpske...* op. cit.

⁴² Cf. Paul Hindemith, „Umiruće vode“, u: Vlastimir Peričić et al. (ur.), *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 69, 1966, 453–454. За Хиндемита, сваки композитор који тражи иновацију у организацији тонског материјала није истински иновативан. Такође важно је напоменути да Хиндемит ово тврди у време када су композитори као Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), Џон Кејџ (John Cage, 1912–1992), Кржиштоф Пендереcki (Krzysztof Penderecki, рођ. 1933) и други представници различитих авангардних покрета активни.

интегритет теме, која, као и свака друга тема која би ‘доживела’ третман варирања, би могла да се распадне у низ одвојено варираних фрагмената. Према томе, ова одлика овог релативно кратког оркестарског комада постаје главна за неокласицистичку рестаурацију „примарних стилских обележја“ класичних варијација.⁴³

Закључак

Циљ овог рада није био да се прикажу директне импликације ратних траума у животима композитора (или људи уопште), или да се преиспитају све друштвено-политичке промене које су се десиле услед великих ратова и које су утицале на културу и уметност, већ да се испитају начини на које су композитори и хроничари музичког живота успостављали стабилност у различитим аспектима културе, уметности или у индивидуалним поетикама. Почев од генезе појма, дефиниције неокласицизма и неокласичног су се мењале кроз историју. Значење се мењало и у складу са (не)могућим рестаурацијама или оживљавањима различитих музичких прошлости и различитим начинима њихове интерпретације. Са једне стране, могуће је применити методологију стила како би се означиле одлике неокласицизма (али и било ког другог правца прве половине XX века, као што је рецимо, експресионизам), а са друге (погодније) стране, имајући у виду да се бавимо дефинисањем уметничког правца, неокласицизам се дефинише или разумева под ‘капом’ умереног модернизма. Сагледавши његове одлике, можемо и даље дебатовати о томе да ли је неокласицизам модернизам или није. Пре него што, или уместо што закључимо нешто по том питању, понудићемо троделну формулу, према којој разумемо одлике неокласицизма.

Поглед према (музичкој) прошлости (не било којој, већ оној која је постала традиција), како би се поново успоставила стабилност у било ком пољу музичког живота (по могућству након колективне ратне трауме), од индивидуалних поетика до укупне културне политике би био први део. Ово је заједничка одлика различитих неокласицистичких композитора, упркос чињеници да су они, у различитим опусима, тражили различите начине за ревитализацију традиције, али и често демонстрирали немогућност њене ревитализације. Други корак би се односио на поменути процес рестаурације примарних стилских обележја, или, на увођење традиције у савремени контекст.⁴⁴ Трећи део би био комбинација прва два. Будући да свака традиција намеће и сопствена правила, она потом постају основа за самоограничавање у поезици одређеног аутора. Упркос томе, та ограничења постају управо поље у којем композитор демонстрира сопствене композиторске вештине. Другим речима, музика за безобзирно креирање будућег света Гостушког, постаје – било да се композитори слажу са концептом ‘музике за будућност’ или не – иновација у ограничавању.

⁴³ О неокласицистичкој рестаурацији „примарних стилских обележја“ видети: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments...* op. cit., 30.

⁴⁴ Више информација у: Miško Šuvaković, op. cit., 449.

Цитирана дела

- Adorno, Theodor W.: *Filozofija nove muzike*, (prev. Ivan Focht). Beograd: Nolit, 1968.
- Albright, Daniel: *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and other Arts*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.
- Bergamo, Marija: *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977.
- Carr, Maurin A.: *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–1925)*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2014.
- Frisch, Walter: Bach, Regeneration and Historicist Modernism“ in: *German Modernism. Music and the Arts*. Berkeley, Los Angeles: London, University of California Press, 2005, 138–185.
- Fulcher, Jane F.: „The Composer as an Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism“, *The Journal of Musicology*, Vol. 17, 2, 1999, 197–230.
- Fulcher, Jane F.: *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914–1940*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Gostuški, Dragutin: *Vreme umetnosti*. Beograd: Prosveta, 1968.
- Hindemith, Paul: „Umiruće vode“, (prev. Marija Koren), u: Vlastimir Peričić et al. (ur.), *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 69, 1966, 455–458.
- Kovačević, Krešimir (ur.): *Muzička enciklopedija*. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod, 1974.
- Medić, Ivana: “Alfred Schnittke’s Operas from the 1990s in the Context of Trauma Studies“, in: Sonja Marinković et al. (Eds.), *Challenges in Contemporary Musicology*. Belgrade: Faculty of Music, 2018, 247–259.
- Messing, Scott: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press, 1996.
- Mikić, Vesna: “Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s“, in: Dejan Despić, Melita Milin (Eds.), *Rethinking Musical Modernism*. Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2008, 187–193.
- Mikić, Vesna: *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Solomos, Makis: „Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes“, in: *Musurgia*, Vol 5, No. 3/4, 1998, 91–107, <https://www.jstor.org/stable/40591798>, ac. 22.02.2019.
- Stravinski, Igor: *Moje shvatanje muzike*. Beograd: Vuk Karadžić, 1966.
- Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2012.
- Veselinović-Hofman, Mirjana: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska, 1997.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Музика у другој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 107–135.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Микић, Весна: „Неокласичне тенденције“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 2007, 193–213.

Сажетак

Завршивши се пре сто година, Први светски рат, догађај колосалних пропорција, променио је, како европску, тако и светску историју, те је вероватно, у наредним годинама (односно, двадесетим годинама XX века), узроковао велики број ‘позива на ред’, да парафразирамо наслов познатог есеја Жана Коктоа (Jean Cocteau) из 1923. године. Стога смо у најопштијим цртама, изложили неке од друштвено-историјских услова настанка неокласицизма у Паризу, убрзо након Великог рата. Имајући то у виду, испитали смо опште услове појаве неокласицизма у српској музици, који се (уважавајући неколико скромних покушаја у међуратном периоду) појавио као (донекле) доминантан покрет касније у односу на свој француски пандан, то јест, педесетих година XX века. Тренутно је једина уочљива корелација између два неокласицизма та да се и један и други појављују након значајних, примарно деструктивних историјских догађаја. Препознајући да су се у моменту након завршетка великих ратова контексти мењали, истраживали смо начине на које су композитори (у нашем случају Игор Стравински [Игорь Фёдорович Стравинский] и Милан Ристић) покушавали да пронађу стабилан пут ка главним токовима развоја уметности и да, у одређеној мери, редефинишу своје поетике.