

Весна Микић

РАЗЛИЧИТИ ВИДОВИ МОДЕРНИЗМА/НЕОКЛАСИЦИЗМА ДУШАНА РАДИЋА

Апстракт: Рад је намењен разматрању могућих сагледавања неокласицизма у (српској) музици као модернистичке појаве. У случају послератне домаће музичке продукције ова врста проблематизације чини се неопходном, јер се неокласицизам појављује као вид реакције на соцреализам с једне, док са друге стране, постмодерна додатно актуелизује његову позицију. Стваралаштво Душана Радића се у овом контексту намеће као прави избор за аргументацију почетне претпоставке, те је она и изведена на примеру неких његових дела из педесетих година прошлог века.

Кључне речи: Душан Радић, неокласицизам, модернизам, хорска музика, Гунгулице, Списак, Теле кула.

Кад се питања односа између традиције класичне музике и модернистичких иновација нађу у центру пажње музиколошких истраживања, одговори се обично траже кроз испитивање оних појава и стваралачких опуса који у извесној мери радикализују, или у потпуности преусмеравају датим контекстом установљену релацију између традиционалног и новог. Из тога даље проистичу различити типови вредновања и позиционирања проучаваних појава, најчешће у оквиру канонских музиколошких дискурса у којима се, опет по обичају и правилу, као „напредне“ фаворизују оне које према традицији иступају радикално. И поред тога што су неки од „најрадикалнијих“ уметника¹ прошлог столећа указивали на своје везе са традицијом, добар део музиколошких потрага у прошлом веку је протекао у покушају етаблирања главног тока историје музике по горенаведеним узусима.

Управо због таквог наслеђа, покушаји откривања „скривених“ историјских појединости и доказивања значаја и значења које неке, на први поглед не толико радикалне појаве у историји музике XX века имају, чине се битним јер пружају могућност за садржајнију, потпунију и актуелнију контекстуализацију композиторског стваралаштва, и то посебно кад оно припада „малим“ културама, попут српске.

¹ Подсећамо на један од најпознатијих примера, на Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg) и његово указивање на везе сопствене музике са музиком Брамса (Johannes Brahms).

Имајући у виду околности и особености развоја, као и уметничка достигнућа српске музике прошлога столећа, разумљиво је што је знатна пажња посвећивана продорима које је српско музичко стваралаштво остваривало у правцу „приближавања“ актуелним европским и светским музичким праксама, обично праћеним радикалним нарушавањем или напуштањем традиције, док су други његови аспекти, они чије су везе са традицијом биле наизглед чвршће и видљивије, опет разумљиво, у оваквим читањима донекле занемаривани.

Стајемо, овом приликом, „у одбрану“ оних појава у српској музици прошлог столећа које су, мада по обиму продукције значајне, захваљујући својим наизглед снажним везама са традицијом, премда признаване и уочаване, у разматрањима остајале некако по страни. Наиме, наша је „борба“ овде намењена указивању на могућа тумачења и контекстуализације музичког неокласицизма као специфичне модернистичке појаве у историји (српске) музике, а „извођење доказа“ ћемо покушати да остваримо на случају појединих остварења која припадају стваралаштву еминентног српског композитора, академика Душана Радића (1929).

Бројни су поводи због којих се неокласицизам одвећ дуго налазио на маргинама проучавања, а њих је управо могуће наћи у самој природи овог уметничког усмерења. Наиме, неокласицизам у европској музици одликује, за доба у којем се, наизглед неочекивано појавио, тешко објашњиво и одвећ отворено окретање прошлости. Тај први утисак који је својом појавом остављао узроковао је и касније разумевање правца као превасходно рестаураторског, назадног и реакционарног покушаја сналажења уметника у новонасталим друштвено-идеолошким и тржишним околностима по завршетку Првог светског рата. У тим околностима се такође могао ишчитаваати „жал за прошлим временима“, неретко у блиској вези са екстремним идеолошко-политичким позицијама, десним или левим. Овде првенствено имамо у виду француски „*rappelle à l'ordre*“², чије бисмо (пре)поруке, на различите начине формулисане, могли пронаћи и у другим европским срединама у међуратном раздобљу.

Ипак, после почетних изненађења, заслепљености и осуда неокласичне „промене правца“ у односу на предратни радикални мо-

² Текст „Позив на ред“ (1923), вероватно је један од најпознатијих Коктоових (Jean Cocteau) текстова везаних за ову проблематику, мада и у *Петлу и арлекину* (1918) проналазимо „исте тонове“. Ипак, читава се уметничко усмерење руковођено овим прогласом означава истим термином, а и у његовој основи стоји позив на повратак класичном реду, на одбацивање немачких елемената у уметности и повратак „чистој“ француској уметности. Читава проблематику неки историчари повезују и са националистичким, десничарским позицијама.

дернизам, све су чешће уочаване сличности између предратног и међуратног стваралаштва појединих аутора, да бисмо данас неокласицизам разумевали и као особен вид модернизма, који поседује сопствене разнолике манифестације. У основи, ради се о типу модернизма који инсистира на својим везама са прошлошћу у најширем смислу, те као уметнички резултат генерално продукује остварења која се најчешће одликују полимузичношћу³, истовременим и/или сукцесивним протоком више различитих музика. Овакав вид „умереног“ односа према традицији може бити проблематизован и у односу на читања неокласицизма као искључиво рестаураторског и реакционарног правца, с обзиром на то да је можда управо неокласичарски однос према музици прошлости радикалније угрозио њена достигнућа, кријући се иза маске решења које је на први поглед одражавало респект према прошлости, али и према захтевима садашњости.

Разнолике манифестације неокласицизма у музици, у светлу његовог тумачења као модернизма оствареног на темељу комуникације са традицијом, могуће је сврстати у неколико (међусобно блиских) усмерења. Може се говорити о историцистичко⁴-академском модернизму и „маскираном“ модернизму, заснованом на феномену „реакција-формација“⁵. Неретко од истих аутора потичу остварења радикалног модернизма, или пак његови елементи коришћени у контексту „маскираног“ модернизма, али и остварења са постмодернистичким цртама, које такође најчешће имају функцију субверзивних модернистичких потеза.

³ Термин Владана Радовановића, *Шостакович и стваралаштво*, рукопис, Београд, 1955.

⁴ Термин је преузет и преведен са енглеског („Historicist Modernism“) из: Walter Frisch, *German Modernism. Music and the Arts*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005, 138–186.

⁵ Уп. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2005, 164–165. Мада аутори сврставају Пикасово стваралаштво од 1919. године у антимодернизам, они његов „заокрет“ у основи кога и даље уочавају црте кубизма нпр., објашњавају користећи се фројдовским моделом „реакција-формација“, којим описује „чудну трансформацију потиснутих потреба, трансформацију која као да пориче те ниске, либидинално вођене импулсе замењујући их нечим што је био њихов прецизни опозит: понашањем које је било „узвишено“, похвално, ваљано. Али тај опозит, истиче Фројд, заправо је начин да се настави забрањено понашање његовим кријумчарењем испод очишћене, сублимиране маске. (...) Даље, каже Фројд, реакција-формација собом носи „секундарну добит“. Не само да је субјект у стању да искаже своје импулсе, већ и то понашање сада постаје друштвено признато“. Аутори даље истичу да је овакво сагледавање двоструко корисно јер с једне стране објашњава везе предратног и међуратног стваралаштва, а са друге различите видове „повратка реду“.

Схватање неокласицизма као модернистичке манифестације у српској музици након Другог светског рата показује се изузетно занимљивим, посебно ако се имају у виду друштвенополитичке околности. С обзиром на чињеницу да се неокласицизам појављује педесетих година XX века⁶, у тренутку када је у званичној политици дошло до разлаза са СССР-ом, те самим тим и до попуштања захтева ригидне културне политике соцреализма, његова се достигнућа морају проблематизовати у односу на ту, непосредно претходећу ситуацију, као и у односу на шири културно-уметнички, али и контекст музичке продукције истог периода.

Када је 1951. године Добрица Ћосић објавио роман *Далеко је сунце*, Петар Лубарда остварио своју самосталну изложбу, а Милан Ристић (1908–1982) представио јавности своју *Другу симфонију*, постало је евидентно да је у српској уметности отпочело „ново доба“, у први мах обележено бројним полемикама и сукобима између заступника реализма и представника модернизма у књижевности. Пошто сродне појаве бележимо и у ликовним уметностима, поставља се питање да ли је сличне тензије могуће препознати у музичком стваралаштву истог раздобља? Имајући у виду чињеницу да су питања реализма у музици далеко компликованија него у другим уметностима, тешко је „супротстављена“ усмерења у музици педесетих година свести на релацију реализам – модернизам, но њу је ипак могуће транспоновати и потом препознати у односима између представника и остварења националног романтизма (који и није био у отвореном „сукобу“ са захтевима соцреализма) с једне, те модернизма/неокласицизма са друге стране.

Јерко Денегри различите манифестације новонасталог стања у српском сликарству педесетих година тумачи као послератни позни модернизам, указујући на његове везе са традицијом, његов интернационални карактер и његову „склоност“ ка академизацији до које је, пред крај педесетих година и дошло.⁷

Захваљујући управо овим околностима, неокласицизам се у српској музици, донекле парадоксално у односу на уврежена поимања овог правца као ретроградног, најједном испоставља као носилац значајних, и очито, јединих могућих промена и продора. Отклон од националног романтизма, те отклон од тема и изражајно-техничких прописа соцреализма, био је, ако не на први поглед радикалан, оно

⁶ Поменимо овде да у српској музици ранијег раздобља постоје неокласични опуси, нпр. онај Предрага Милошевића, но овде мислимо на установљење неокласицизма у већем броју стваралачких опуса, те знатно већој продукцији.

⁷ Уп. Јеџа Denegri, *Pedesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1993, 5–20.

ипак, дефинитиван. Управо они аспекти међуратног европског неокласицизма, због којих се нпр. стваралачки поступци Стравинског (Игорь Стравинский) и Пикаса (Pablo Picasso) објашњавају као „реакција-формација“, маскирани модернизам, имали су, у условима у којима се развијала српска музика педесетих, субверзивно дејство у односу на утврђене обрасце и теме „главног тока“. Јер, подсетимо, српском неокласицизму није, као европском, претходио радикални модернизам, него је реакција која га је непосредно подстакла била реакција на соцреалистичко тумачење односа према традицији и улоге уметности у друштву. Отуда је једини пут за исказивање ове реакције водио преко привидног, умереног прихватања захтева у комбинацији са субверзивним отклонима од њих. Зарад те своје (привидне) умерености, неокласицизам постепено продира у различите сфере стваралаштва, у програме студија композиције и подлеже академизацији, те ће, очекивано, временом постати предмет реакција и отклона који резултују отвореније радикалним и авангардним продорима у потоњој српској музици.

Различити видови српског музичког модернизма педесетих година с почетка се испољавају у стваралаштву предратних авангардних стваралаца, припадника *прашке групе*, и то у распону од историцистичко-академског (неоромантичарског) Рајичићевог, преко маскираног (неокласичног) Ристићевог до оног радикалнијег (неоекспресионистичког) Љубице Марић. Паралелно с њима, опстајао је и „реализам“ старијих композиторских генерација и композитора блиских социјалистичком реализму.

У таквом окружењу, у којем је, подсетимо, стабилизован и институционални оквир за композиторско школовање, почетком педесетих почео је да ствара Душан Радић. Теза од које полазимо јесте да се у Радићевом стваралаштву, првенствено из шесте деценије века, могу препознати сви витални пунктови домаћег (послератног позног?⁸) музичког модернизма, те да се заправо на основу проучавања његових остварења могу изводити претпоставке и закључци о видовима у којима се, превасходно у својој неокласичној варијанти, модернизам рефлектовао у домаћој музичкој продукцији.

На које се начине Радић стваралаштвом одређивао према традицији (српске) уметничке музике и према захтевима културне политике времена, и како се конкретни резултати тих његових стваралачких реакција могу тумачити у контексту о којем је било говора? Који су, дакле, конкретни видови у којима се испољава Радићев модернизам? У односу на раније наведене видове модернизма, чини

⁸ Isto.

се да је, с обзиром на ауторов избор тема, начин њихове презентације и конкретне материјале које користи у реализацији својих идеја, Радићево стваралаштво педесетих година најближе позицији „маскираног“ модернизма, модернизма заснованог на „реакцији-формацији“. Ти избори сведоче о другачијој природи његовог модернизма у односу на елитистичко-академски, они омогућавају Радићу искорак у радикалније сфере модернистичког израза, као и повремено отворено експонирање постмодернистичких одлика. Генерално говорећи, све се ове одлике препознају онда када се његово дело посматра у релацији према наслеђу националног романтизма, домаћем фолклорном наслеђу, те у релацији с тада омиљеним темама (НОБ и обнова и изградње земље) и жанровима (вокалноинструментални) времена у којем Радић стасави. Управо у начину на који под маском прихватања, симулирајући и парафразирајући их, Радић субвертира, редефинише и коментрише та наслеђа, откривамо механизме уз помоћ којих функционише његов модернистички сензибилитет. Руковођени овим замислима, осврнућемо се сада на неке од Радићевих композиција.

Веома је интригантна чињеница да су се готово све кључне одлике Радићевог стваралаштва, које обухвата период дужи од пола века, испољиле, па и установиле још у раним, готово студентским годинама. Горица Пилиповић у том погледу правилно закључује да су педесете године „чворне“ за Радићево стваралаштво⁹, те у том смислу, и неке од оних одлике које су нам овде релевантне, проналазимо већ у *Гунгулицама*, хорским обрасцима за мешовити хор (1953).

Уколико се домаћи аутор одлучи да, на темељу обраде народних песама организованих у сплет компонује музику за мешовити хор, онда је сасвим разумљиво да се Мокрањчево (ређе Маринковићево) дело наметне као могући модел према којем се компонује. Још прецизније, тај ће модел, пре или касније искрснути као значајан за наше проучавање композиторових поступака и намера. Тако и у случају *Гунгулица* можемо разматрати Радићев однос према Мокрањцу, тачније: Радићев отклон од Мокрањца и традиције његових руковети. У којим то поступцима ишчитавамо Радићеву модернистичку формулу „отпора“, где се потврђује његов „маскирани“ модернизам? Најпре, у „непоштовању“ неких генералних Мокрањ-

⁹ Goriца Pilipović, *Stvaralačke koordinate Dušana Radića*, magistarska teza, rukopis, FMU, Beograd, 1993. Поменимо овде да је Горица Пилиповић ауторка која је свакако највише писала о Душану Радићу, и њеним радовима дугујемо многа вредна сазнања. Овде истичемо и књигу исте ауторке: *Поглед на музику Душана Радића*, САНУ, Посебна издања, књ. DCXLV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. X, Београд 2000.

чевих поставки. Прво, Радић не бира песме из истог краја, дакле за њега нису важни порекло и „аутентичност“ материјала, а тај његов став још снажније потврђује и чињеница да су његови материјали потекли „из друге руке“, дакле, није их сам сакупљао, што би сваки „прави“ српски романтичар урадио. Радић се „задовољава“ збирком записа Владимира Ђорђевића *Из предратне Србије* (1931), и у њој проналази песме које ће у свом остварењу обрадити. Друго, Радић „изневерава“ Мокрањца и у погледу жанровског јединства одабраних песама, јер у *Гунгулицама* се мешају обредне, љубавне, шаљиве, деље... песме, без икаквог покушаја реализације латентне драматургије, било у текстуално-садржајном, било у формално-музичком погледу. Даље, он користи могућности које му пружа и фолклорна традиција, својом праксом комбиновања различитих текстова на исту мелодију и обратно, те и сам прави сопствене мини-колаже, користећи текст једне песме, на мелодију друге, или припев из једне песме у другој; тако, екстрахујући један од припева, долази и до наслова свог остварења. Додајмо свему овоме и чињеницу да је Радићев избор песама (кратке једноставне мелодије, често уског обима и секундног кретања, модалних основа) очито био руковођен жељом да се постигне потпуно нов звучни резултат, који свакако није заснован на потрази за „аутентичним“ фолклорним звуком. Тиме је реализован и очекивани отклон од српске фолклорне традиције. Већ се у *Гунгулицама* испољава ауторова наклоност према изградњи форме у остинатним блоковима и рескијим, углавном секундним или квартним вертикалним структурама, које ће остати карактеристичне и у каснијем стваралаштву. Међутим, чини се да, уколико се управо у контексту ауторовог модернизма посматра његово касније дело, *Гунгулице* крију и један други, за свог аутора типичан квалитет, квалитет којим се његов модернизам препознаје као супротан академском и у извесном погледу близак порукама модела француског неокласицизма, а тај је – једноставност. Довољно је кренути само од наслова и поднаслова, па уочити Радићеву поруку о непретенциозности и једноставности. Не само да за наслов бира „бесмислене“ слоге припева од којих сачињава именицу женског рода у множини, чиме као да хоће да каже да се ради о необавезним, насумично прикупљеним песмицама, које могу да буду „припеване“, него поднасловом објашњава да оне нису ништа више (или можда и ништа мање?) од хорских „образаца“ за одређени број певача. Ту је одлику надаље могуће тражити и у поменутом одабиру песама, како у погледу тематског, тако и у погледу музичког садржаја (нпр. *Престан, престан ћишице* или *Коларићу, панићу*), потом кратким трајањем сваке од песама и једноставним захватима у односу на Ђорђевићеве моделе, коначно у завршном „уздуху“

хора „уморном“ од канонских преплитања, тој „наглој“ и (за руковети) неочекиваној завршници, која као да треба да поништи сваку могућност да се дело схвати „озбиљно“. На овај начин Радић остварује дело које само на први поглед кореспондира са захтевима времена и школе, односно с канонским поставкама традиције српског националног романтизма, док у основи рedefинише и реинтерпретира традицију „изнутра“, подривајући прописане нормe.¹⁰

Ту својеврсну промоцију једноставности Радић наставља и у свом вероватно најпознатијем опусу, у „тринаест крокија за тринаест извођача“ под насловом *Списак* (1952–1954), и пружа нам пример како и нешто свакодневно и једноставно може у одређеним контекстима да постане синоним за радикално, модерно и авангардно. Радићева непретенциозност остварила је опус који ће бити најзапаженији у оквиру концерта који историја српске музике бележи као „историјски концерт“. Сходно овоме, нема Радићевог дела о којем и око којег је више писано, почев од полемика које су уследиле након његове премијере и поделиле стручну јавност на начин сродан ономе каква је била подела књижевне јавности у полемикама око реализма и модернизма. Стога, нећемо и овом приликом понављати све чињенице везане за *Списак* и концерт од 17. марта 1954. године, него ћемо, као и у случају *Гунгулица*, покушати да докучимо могуће проблематизације *Списка* у контексту Радићевог модернизма.

Није нимало једноставно говорити о *Списку*, јер, имајући у виду тренутак у ком је настао, тип примењеног музичког језика, те коначно (и, ако се баш мора), позицију српске музике у односу на европску музику тога времена, нуде се могућности за макар исто толико читања.

Уколико се ослонимо на закључке изведене из разматрања *Гунгулица*, потражићемо могуће сличне манифестације отклоне од традиције и обрачуна са пожељним нормама „главног тока“ тадашњег музичког стваралаштва и тачке у којима се оне испољавају. У случају *Списка* отклон од српске музичке прошлости није сакривен јер не постоји узор на који се Радић директно позива и ослања. У том смислу, додатно се може проблематизовати *неокласичност* овог остварења, но, као што ћемо касније видети, све у вези с њим мора се у извесној мери подвргнути неком виду степеновања, или дру-

¹⁰ Поменимо у овом контексту клавирску *Sonatu lesta* из 1950. године, која на сличан начин зрачи ведрином, али и формалним решењима која су једноставна и резултују кратким ставовима, готово у маниру сонатине. Узгред, Радић и овде парафразира народну мелодику „из друге руке“, али сада је то Мокрањчева „рука“ и песма „Цвеће цафнало“.

гостепеног проблематизовања. Будући, дакле, да нема непосредног позивања ни на српску музичку прошлост, ни на српски музички фолклор, *Списак* је, посматран из угла захтева времена, од првог тренутка у раскораку и сукобу са њима. То одсуство резонанце још је оштрије у погледу тематског садржаја који је основ дела. И у том одабиру уочавамо континуитет са *Гунгулицама*, но овде је Радићева склоност ка једноставности и свакодневности које нису толико далеко ни од апсурда, нашла свој литерарни пандан у поезији Васка Попе. Друга линија континуитета може се сагледавати у композиционом поступку који није битно другачији од оног примењеног у *Гунгулицама*, али је овде, захваљујући типу третмана камерног извођачког ансамбла, разрађенији и упечатљивији. Даље, колико појам *кроки* подсећа на појам *образац*, у погледу „дубине“ и сложености захвата које и један и други подразумевају? Дакле, наново кратко, јасно, једноставно и непретенциозно. Па и тамо где би могао да се у романтичарском маниру „размахне“, дакле у третману гласова и инструмената, као и у тумачењу текста, Радић намерно, следећи своју основну замисао, остаје на нивоу цртежа. Отуда ансамбл, захваљујући саставу и третману, најчешће звучи „суво“, попут неког скицираног аранжмана, претежно „ударачки“ и неретко попут цез ансамбла. Дакле, никако према очекивањима ондашњег музичког укуса. Гласови, пак, певајући на текст заснован на дескрипцији свакодневних предмета и бића, делују сасвим „страно“, отуђено антиромантичарски и херметично. На овај начин Радић постиже неки вид „празнине“ и два паралелна тока који нити желе, нити могу да се сусретну, јер, и зашто би се сусрели када је њихова улога само констатовање неке реалности. У том празном трбуху ансамбла и у празнини која зјапи између гласова и ансамбла, почива Радићева модернистичка критика стварности, с којом је већ у формалном смислу ступио у отворен окршај. (Зашто Радић бира баш вокалноинструментални жанр – омиљени жанр соцреализма?) Будући да, сходно свему истакнутом, модернистички дискурс који Радић присваја у *Списку* очито нема директне везе са српском музичком прошлошћу, па се тешко може констатовати да је исти као и онај примењен у *Гунгулицама*, – постаје проблематично и везивање *Списка* за неокласични музички израз. Мада би за расправу о полимузичности и колажу можда и могло да се нађе простора и аргумената, остаје чињеница да нема модела из прошлости који је парафразирани или симулирани. Тим констатацијама улазимо у поље проблема који су иначе везани за неокласицизам у српској музици, а који се тичу односа према његовом „имењаку“ из европске музике чија су остварења могла такође бити модел за рад. Ова проблематика може се донекле односити и на подручје неоекспресионизма

и других нео- праваца у српској музици. Када је у питању *Списак*, модел за симулацију у основи постоји, али њега треба тражити у ближој прошлости и његов одабир треба разумевати и у контексту Радићевог односа према средини у којој је сазревао. Отуда се и по музичким решењима и по типу звучности, али и по значењима која производи, модели могу тражити у „прелазним“ делима Игора Стравинског, *Свадби* и пре свих, *Причи о војнику*. Наново, „коришћењем“ свакодневице, истицањем апсурда и подстицањем шока, Радић се приближава сфери неокласицизма Ерика Сатија (Erik Satie) и француске *Шесторке*. Из овог аспекта може се размишљати и о читавом концепту историјског концерта као догађаја, осмишљеног на веома сличан начин како су некада били осмишљавани наступи *Шесторке* или пројекти неких њених чланова у сарадњи са другим врхунским уметницима.

Отуда онај (парадоксални) тренутак у којем неокласицизам може својим продуктом деловати радикално у односу на традицију, па и авангардно (у смислу локалне авангарде)¹¹, пре свега у одређеном друштвеноисторијском контексту и неким својим спољњим манифестацијама, но и као вид модернизма „реакције-формације“ типа Игора Стравинског и француских аутора, уколико се српска музика посматра из аспекта европског међуратног неокласицизма.

И погледајмо, коначно, како Радићев неокласицизам/модернизам, за чије ћемо механизме констатовати да нису битно измењени, већ можда чак и оштрије испољавани, у рецепцији постаје део „главног тока“ крајем педесетих година, у време када и све остале појаве у српској уметности које смо означили као модернистичке подлежу академизацији. „Епско виђење у четири певања“, *Телекула* за солисте, хор и оркестар (1957), спада у остварења која у потпуности формално задовољавају захтеве времена. Тематика јесте донекле другачија, у смислу да је национално обојена и бави се даљом српском историјом, у основи вечним питањем човекове борбе, односно борбе народа за слободу. Ипак, наново у сарадњи са Васком Попом, Радић успева да и од овако „прихватљиве“ поставке, не извргавајући руглу опште хуману поруку, сачини опус интригантног модернистичког сензибилитета. Најочитији пример за то је чувени завршни став, истог имена као и цело дело. Мада се у *Телекули* чини да је Радић макар привремено оставио по страни њему природне замисли о једноставности, па и апсурду, овде смо сведоци њиховог смелог пласирања у први план, у звучном и смисаоном

¹¹ Уп. Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1983, 337–343.

погледу у потпуности неочекиваног за тематику која се обрађује, и за конвенционалне начине њене тонске обраде. Наново дакле, добијамо неочекивани обрт, сада у знатно ширем захвату него у *Гунгулицама*, па и у *Списку* (крај „без краја“ у *Кактусу*, као да музика иде у *fade out* док кактусове бодље/ударалке настављају да „боду, боду...“), завршетак који изоштрава аспурд ситуације. Наиме, музичко-технички Радић разрешава ствар тако што „вечиту“ тему смрти, која је већ захваљујући Попиним стиховима постављена у сфере пркоса и ироније, спаја са „свакодневним“, жанру кантате неприпадајућим, *boogie-woogie* обрасцем, који ће, ипак, на крају трансформисати у образац *alla Marcia*. У односу према фолклорној традицији *Беле-кула* такође доноси отклон од, чак и за Радића уобичајеног, с обзиром на то да овде композитор користи неки вид фолклорних интонација општијег типа (нпр. симулација свирке гусала или нешто шира мелодика *Заневке* произашла из генералних одлика тужбалица).

Коначни резултат је негде на трагу хонегеровских „великих машина“ и према начелима изградње форме (циклично понављање мотива) и према средствима којима се дочарава апсурдност ситуације (нпр. *Суђење из Јованке Орлеанке на ломачи* и *Беле-кула*). С обзиром на ове одлике, можемо да кажемо да је и у *Беле-кули* на делу модернизам „реакције-формације“, модернизам који подривајући конвенционални жанр, обезбеђује делу другачију позицију од очекиване.

Осим што нам је уочавање Радићевог интересовања за једноставност и свакодневно послужило у претходним примерима као основ за извођење аргументације у „одбрани“ његових модернистичких позиција, то и није био једини разлог за скретање пажње на ове одлике Радићеве поезике. Имајући у виду нашу ранију експликацију модернистичких одлика, где смо истакли и могућности појаве протопостмодернистичких елемената у склопу различитих модернизма, везе свакодневног и популарног са постмодерном, омогућавају читање неких појава у Радићевом опусу и са овог полазишта. Уколико већ истицаним моментима у којима Радићев музички језик и у конкретном смислу резонира са свакодневним и популарним, додамо узгред и податаке о балету *Балада о месецу луталици* (1957–1960), са комбинованим симулацијама модела фолклорне и популарне музике, као и замисао и начин реализације грандиозног *Oratorio profano* (1974), – онда нам се Радићев модернизам јасно у појединим моментима указује као протопостмодернистички. Макар је то у оноликој мери, у коликој на своје везе указују уметнички продукти француског међуратног модернизма и постмодерне, као и уопште везе између метода и поступака музичког неокласицизма и

постмодерне у музици.¹² Тај сложени однос између ове две појаве додатно усложњава чињеница да су оне у неким опусима (посебно домаћих аутора, па и Душана Радића) „савременице“. У таквом окружењу, Радићево стваралаштво наново се актуелизује и разматра, те је и наш поглед на њега један од таквих прилога. Сигурни смо да је Радићева позиција дефинитивно модернистичка (у контексту разматрања неокласицизма као модернизма које смо на почетку извели), макар видови тог модернизма били ту и тамо мање препознатљиви и убедљиви. Могуће је да би разматрања односа између модернизма и постмодернизма у Радићевом случају произвела и другачија мишљења, али их остављамо за неку другу прилику.

Оно што је сигурно јесте да Радићев опус до данас остаје усидрен у „водама“ у које је „упловио“ током педесетих година прошлога века. Можда због тога можемо да тврдимо, захваљујући првенствено непрестаним трагањима композитора, њему прирођеном антиконформизму, његовој радозналости, непретенциозности и чврстим везама са „реалним“ животом, да свако његово дело може да поседује атрибуте неке од уочених радићевских модернистичких субверзија.

Vesna Mikić

DIFFERENT SHAPES OF MODERNISM/NEOCLASSICISM:
A CASE STUDY OF DUŠAN RADIĆ'S CREATIVE OUTPUT
(Summary)

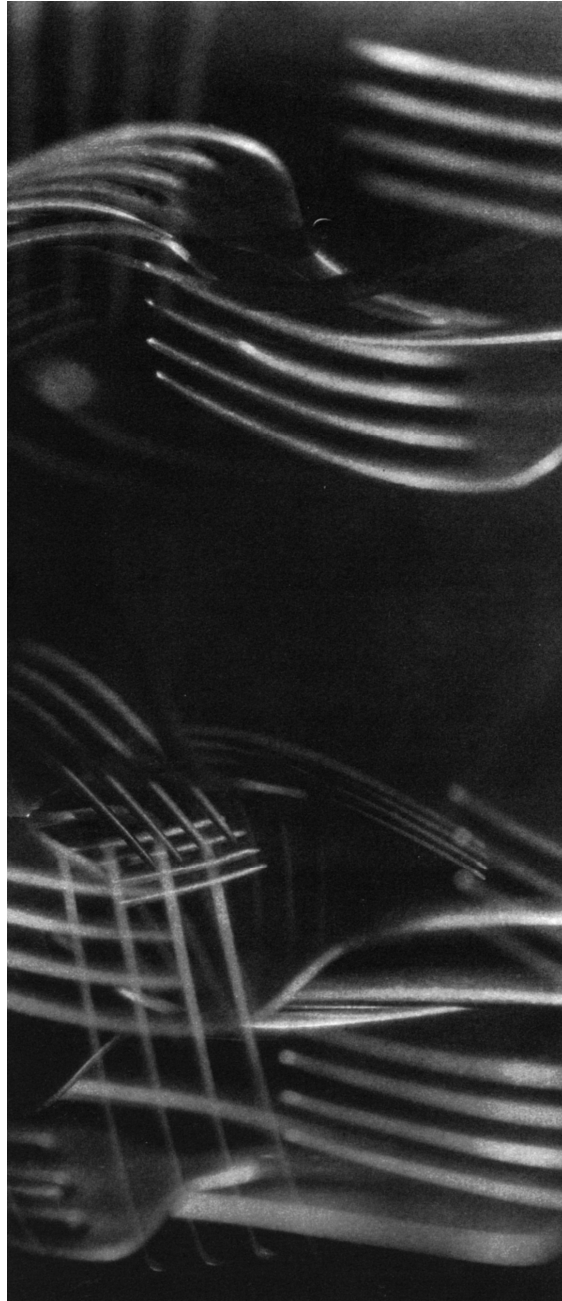
This paper deals with musical neoclassicism in the context of modernism, and shows that some neoclassical features, usually considered to be reactionary and retrograde, could and should be understood as modernist. This kind of contextualization is especially important when Serbian postwar music is in question. Neoclassicism in Serbian music began in a specific ideological *milieu*. Paradoxically, and despite its “call for order” characteristics, it turned out to be a kind of modernistic phenomenon. On one hand it received all typical shapes of European modernism, while on the other it remains as a typical idiom of postwar Serbian musical production, blending in perfectly with the postmodern.

These issues are argued and proved through analysis of some pieces written by Dušan Radić during the 1950's. We see a kind of “disguised” modernism in the composer's subversion of the norms of national romanticism and socialist realism in the neoclassical choir piece *Gungulice* (1953), a modernism that is based on Freud's “reaction-formation” notion. Then, a more radical kind of modernism is followed in the piece *The List* for chamber ensemble (1952–

¹² О овој проблематици видети у: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad 1997.

1954), arguing the notion of radical in the context of Serbian music, and coming to the conclusion that different interpretations of this piece as *avant-garde*, radical, or neoclassical/modernist can occur as a consequence of the listener's position. In the case of *The Tower of Skulls* we observe the same kind of “disguised” modernism, but now directly interwoven with proto-postmodern elements, coming from popular music practices, which is also the case in other pieces by Dušan Radić. The composer's nonconformity, lack of pretentiousness, and inclination toward the simplicity of everyday things form his modernistic identity.

UDC 78.071.1 Radić Dušan:78.036.01



Без наслова
Untitled

1929

Никола Вучо
Nikola Vučo