

Alesandro Bariko

**Hegelova duša
i krave iz Viskonsina**

ALESANDRO BARIKO

*Hegelova duša
i krave iz Viskonsina*



FAIDEIA

bojana888

Muzika (...) treba da izdigne dušu iznad nje same, treba da je vine iznad njenog sadržaja i stvori jednu oblast gde će, oslobođena svake patnje, moći nesmetano da uroni u pročišćeni osećaj same sebe.

(G. V. F. Hegel, *Predavanja iz estetike*)

Proizvodnja mleka kod krava koje slušaju simfonijsku muziku uvećava se za 7,5%.

(Iz jednog naučnog rada
sa Univerziteta u Medisonu, Viskonsin)

Uvodna beleška

Pokušaj da se daju odgovori na izvesna pitanja je, katkad, samo način da ta pitanja sebi razjasnimo. To je, na primer, slučaj s ovom knjigom. Čitajući je, može vam delovati kao skupina nespornih činjenica: ali njen nastanak je, pre svega, vezan za potrebu da se osvetle izvesne nedoumice. Pitanja koja bi morala spontano da se nametnu onome ko se iz ljubavi ili profesije druži sa ozbiljnom muzikom: ima li smisla u današnje doba govoriti o njenom kulturnom i moralnom preimućtvu? Da li način na koji se ona upražnjava opetuje anahronistične rituale ili, pak, ima neke veze s našim vremenom? I da li je Nova Muzika - nedodirljivi i uznemirujući kult - bila intelektualna avantura modernog duha ili samo sofisticirana podvala? I da li danas ima smisla pisati muziku ili je to beskorisna stilska vežba namenjena nekolicini izabranika koji su sami sebe izgnali iz ovog sveta?

Čini se da su ovo različita pitanja, međutim, ona su, zapravo, samo različita lica jedne te iste nedoumice: šta se dogodilo s *idejom* i *praksom* ozbiljne muzike u dodiru s modernim? Četiri eseja u ovoj knjizi ukazuju na nekoliko mogućih odgovora: ali pre svega imaju za cilj da postave ovo pitanje, izdižući ga iznad salonskih razgovora i pokušavajući da mu podare čvrsto teorijsko utemeljenje koje će moći da podnese oštricu jednog autentičnog promišljanja. Voleo bih da ih čitate kao dugačke aforizme: krhki trenutak u kojem se misao stavlja u pokret, koristeći katkad zamajac paradoksa, odabirajući nepouzdanu i rizičnu artikulaciju, dopuštajući sebi nedvosmislen izazov, tragajući za sjajem novih, privremenih istina. To je ograničenje i snaga svih aforizama: podriti nespornost misli uz pomoć izoštrene i krhke moći intuicije. Pa čak i kada se izdaju za konačne i bespogovome presude, oni u stvari *začinju* promišljanje: nikada ga ne okončavaju. Na ovim stranicama moguće je

prepoznati upravo tu specifičnu tehniku teorijske gerile. Koristeći zamku *pitanja* pokušavaju da uzdrmaju određeni sistem okoštalih istina. Čak i tamo gde artikulišu odgovore, zapravo ih tek očekuju.

Nekoliko leksičkih razjašnjenja, da ne bi bilo zabune.

Koristio sam izraz *ozbiljna muzika* podrazumevajući pod tim ono što drugi nazivaju *klasična muzika* ili, pak, *seriozna muzika*. Između ovih izraza nema razlike. Taj termin mi se samo učinio manje nepreciznim od ostalih.

U trećem poglavlju govori se o savremenoj muzici. Etiketom *Nova Muzika* označena je tradicija koja je nastala sa bečkom avangardom, prošla kroz Darmštatovu školu i vaskrsela s takozvanom drugom avangardom. Jasno je da dvadeseti vek u muzici nije obeležila samo ova tradicija, i da su važna poglavlja njene istorije ispisali autori koji su s tom tradicijom imali ili imaju ambivalentan, pa čak i konfliktan odnos. Međutim, ako želimo da analiziramo savremenu muziku, ne možemo poreći da se upravo ova tradicija nameće kao prvi i najznačajniji sagovornik u tom promišljanju. Napominjem da su pojedini zaključci, vezani za društveni i kulturni milje u kojem se ta muzika razvijala, nastali pre svega analizom onoga što se događalo u Italiji. Ostatak Evrope, a naročito Sjedinjene Američke Države, mogli bi da nametnu sasvim drugačije zaključke. I nadam se da će ih nametnuti.

I napokon: termin *moderno* koristio sam u veoma širokom smislu i, moglo bi se reći, pomalo neodređenom. Na drugim planovima rasuđivanja - pre svega onom filozofskom - nametnuli bi se suptilniji kriterijumi. I, nesumnjivo, mnoga razmišljanja sadržana na ovim stranicama odnose se na jedan fenomen koji bi, ukoliko bismo želeli da budemo precizniji, trebalo nazvati *postmodernizmom*. Ali univerzum ozbiljne muzike, suptilni poklonik prošlosti, nije preterano sklon promišljanju o sadašnjosti. Učinilo mi se svrsishodnim formulirati problem na najjednostavniji mogući način. I tako sam upotrebio univerzalni termin *moderno* kako bih označio novi horizont koji je stupio na

scenu nakon zalaska društvenog i ideološkog ambijenta koji je činio podlogu za sam nastanak ideje ozbiljne muzike (buržoazija devetnaestog veka, romantizam, idealizam). Jasno mi je da je reč o horizontu koji se proteže na decenije (od početka dvadesetog veka do danas) i koji u sebi sadrži bezbroj nijansi: međutim, ako bismo hteli sve da ih razmotrimo, to bi ove stranice približilo više konfuziji nego istini.

I, konačno: za moderno važi isto što i za džez: „Ako moraš da pitaš šta je, to nikad nećeš saznati” (Luj Armstrong).

Pojedini delovi u ovoj knjizi - malobrojni, istini za volju - preuzeti su manje-više doslovno iz mojih predavanja objavljenih pre više godina u dva časopisa: „Obris senke” i „*Musica viva*”. Želim da se zahvalim Gofredu Fofiju i Lorencu Arugi, glavnim urednicima ovih časopisa, ne toliko što su mi dopustili da koristim te stranice (bilo bi neobično da nisu), koliko što su me podstakli, u ono doba, da ih napišem. Njihovo poštovanje i njihova upornost bili su mi odista dragoceni.

I na kraju. Ne možete ni da zamislite koliko zanimanje muzičkog kritičara može da bude tužno. Bez šale. Spasava te, povremeno, što možeš da ga obavlaš u blizini izuzetnih osoba. Ja sam to iskusio u one tri godine dok sam sarađivao u „Republici”. Razmišljajući sada o tome, ne bih umeo da kažem po čemu su te osobe bile izuzetne. Ali, ono najlepše u vezi sa njima bilo je to što ne samo što si želeo od njih da učiš već si, zapravo, želeo i da *ih* nečemu *naučiš*. Želeo si da poseduješ neko znanje koje bi mogao da im preneseš. Eto. Za vašu informaciju, zvale su se Klara Karoli, Suzana Franki i Nikola Kampogrande. Štaviše, istini za volju, i dan-danas se tako zovu.

Knjige ipak nekome treba posvetiti.

Ovu knjigu posvećujem njima.

A. B.

1. Ideja ozbiljne muzike

Nalik granicama izvesnih velikih imperija iz prošlosti, granice ozbiljne muzike takođe u sebi imaju nečeg hipotetičnog i ujedno nespornog. Niko ne zna tačno gde su, premda je jasno da negde moraju biti. Takođe niko ne dovodi u sumnju izvesnu geografiju muzičkog iskustva koja iscertava i ozakonjuje nezaobilazna i precizna razgraničenja: ona zbog kojih, kako god da okreneš, Bramsu i Bitlsima pripadaju različite teritorije i različit jezik. Ali mape takvog jednog univerzuma ostaju zamagljene, nestvarne, hotimično neprecizne i uvek privremene. S ravnodušnom i efikasnom inercijom koristi ih kulturna industrija, predstavljajući ih kao tačne, i iscertavajući po njima tržišne regije u skladu s jednom podelom koja se već pokazala kao delotvorna. Što se publike tiče, uglavnom se prilagođava, uspokojena jednim sistemom koji u njene potrebe unosi koristan red, ne mnogo drugačiji od onog koji je već iskusila prilikom bezbrižnih poseta supermarketima.

Kao što se često događa, čak i ovom slučaju neosnovanost sistema ne dovodi u pitanje njegovu delotvornost: shodno kakvoj presudi koju je čak i filozofija, koja se bavi osnovama, sada već pristala da potpiše. Međutim, kao što se često događa, čak i ovde je prisutna tendencija da se zaboravi početna neutemeljenost i da se konvenciji pripiše vrednost istine. U tom poduhvatu prednjači, svojom upornošću i pedanterijom, korisnik ozbiljne muzike. On je taj koji se, više od bilo koga drugog, plaši da se ne pbrkaju lončići i koji, dakle, teži da uspostavljenom redu prida apriornu vrednost, smatrajući ga nespornim. Razlog je jednostavan: korisnik ozbiljne muzike je, više od bilo kog drugog iz sveta muzike, uveren, ne sasvim bez razloga, da živi u Švajcarskoj: oazi u moru iskvarenog ukusa. Braneći uspostavljeni red, on brani sopstvenu različitost i sopstvenu superiornost.

Više nego što smo obično spremni da priznamo, reč je zapravo o jednoj koliko energičnoj toliko i kratkovidnoj kampanji: korisnik ozbiljne muzike brani nešto što ne poznaje. Kao u izvesnim velikim imperijama iz prošlosti, i ovde je takođe znatno lakše naći nekoga ko je raspoložen da ratuje za granice carstva nego nekoga ko je te granice video. O *različitosti* ozbiljne muzike i njenoj navodnoj *kulturnoj superiornosti* pitamo se retko i ne bez izvesne popustljivosti: svedene na neutemeljene slogane, ove pretpostavke sačinjavaju teorijsko uzglavlje za snove pretplatnog konformizma. Čak se i profesionalni teoretičari retko usuđuju da ih ozakone i uspostave kao opravdane. Zašto bi to morao biti u stanju prosečan slušalac?

Ako bismo upitali prosečnog slušaoca, slušaoca koji posećuje koncerte, šta razlikuje ozbiljnu muziku od one popularno-zabavne, Berija od Stinga ili Vivaldija od Elvisa, dobili bismo jedan galimatijas od zabluda, koje kruže oko ovog pitanja. Lako je pretpostaviti da bi s onom sintetičnom inteligencijom koja je naličje odsustva navike razmišljanja, koncertna publika istakla nekoliko opštepoznatih argumenata tipa „ozbiljna muzika je komplikovanija, složenija”, ili pak „zabavna muzika je isključivo komercijalna, dok klasična, međutim, poseduje sadržaj, duhovnost, misaonost”. Fraze te vrste, kao i sva druga opšta mesta, imaju tu privilegiju da na pogrešan način iskazuju nešto što je tačno. Ovde se mogu prepoznati dva lica jednog te istog uverenja: ozbiljna muzika svoju *različitost* i svoju *superiornost* duguje sposobnosti da iskorači zahvaljujući nadmoćnoj artikulaciji svoga jezika izvan okvira imanencije, uvodeći nas u jednu onostranost, ne baš najbolje definisanu, ali koja se na izvestan način može dovesti u vezu sa rečima kao što su srce, duh, istina. Pre nego što se upitamo da li je sve ovo tačno ili pogrešno, nije zgoreg da pokušamo da razjasnimo kako je do toga došlo. Kao i sve predrasude, i ova takođe ima svoju predistoriju.

Nije neopravdano zaključiti da njen nastanak dugujemo romantizmu,

tačnije njegovom prvomučeniku: Betovenu. Moguće je da je on odigrao izvesnu ulogu u istoriji muzike, sličnu onoj koju je, u istoriji filozofije, Niče pripisivao Sokratu: da je sakralizovao jednu praksu koja je do tada bila isključivo svetovna, da ne kažemo komercijalna. Sa Betovenom se dogodilo to da su se prvi put, pod okriljem genija, podudarila tri značajna fenomena: 1) muzičar nastoji da se što više udalji od čisto komercijalnog shvatanja svoga dela; 2) muzika teži, čak vrlo izričito, jednom duhovnom i filozofskom značenju; 3) gramatika i sintaksa te muzike dostižu složenost koja često prevazilazi receptivne sposobnosti prosečne publike. Kao što se može videti, ova tri različita elementa čvrsto su povezana činjenicom da jedan drugom daju legitimitet: izdvojeni, ne bi bili ništa drugo do isprazna hipertrofija. Umesto toga, združeni uzajamnom neophodnošću, ustoličili su se kao model. Nametnuli su jedan obrazac koji je, potpomognut patetičnim šarmom svog stvaraoca (genije buntovnik, bolestan i sam), osvojio maštu novopridošle publike, one građanske, podarivši muzici iz njenih salona onaj uzbudljivi identitet koji se sjajno uklapao u jednu opštu težnju ka izvesnoj otmenosti.

Ideološki gledano, u tome leži poreklo izraza *ozbiljna muzika*, koji je nastao kako bi ukazao na iznenadni rascep kojim se određena muzička tradicija odvojila od drugih, postavljajući se iznad, obezbeđujući sebi prostor jedne duhovne, a ne više isključivo društvene premoći. Sve do tada, u suštini, bila je dovoljna ona lepa formulacija iz šesnaestog veka - *muzika rezervata*, koja je služila da definiše tu tradiciju: uglađeni način da se ozakoni društvena različitost. Ali, betovenovski model izdiže tu elitističku sklonost iznad banalnog razgraničenja uslovljenog nasledstvom ili poreklom. *Ozbiljna muzika* je muzika rezervisana za onaj deo čovečanstva koji se izdigao iznad razonode i zakoračio u sfere duha. Ako su do tada odabrani poklonici ovakve muzičke tradicije mogli da se razmeću preimućtvom ukusa, sada su mogli, sasvim opravdano, da teže čak i jednom kulturnom i moralnom preimućtvu.

Ništa se od svega ovoga ne bi desilo da romantičarski duh nije „slučaj

Betoven” instinktivno uspostavio kao model, koji je, sam po sebi, mogao da ostane izuzetak uslovljen hipertrofijom jednog genija. Postao je, međutim, ideološki obrazac koji ne samo da je usvojen od strane romantičara kao nezaobilazna pretpostavka za njihov vlastiti zvučni horizont, već je krišom povratno primenjen i na generacije muzičara iz sedamnaestog i osamnaestog veka: onih koji su obovali za istim stolom sa slugama i zarađivali za hleb pišući ništa više niti manje od dobre komercijalne muzike. Vekovi prefinjenog zanatstva iznebuha su postali *umetnost*. Bio je to način da se novorođeni poduhvat ozbiljne muzike domogne plemenitih korena: naivni trik u kojem nije teško prepoznati odlike glavnog sponzora poduhvata, onog građanstva koje je izvršilo juriš na Centre moći i koje je bolovalo od viška para i manjka plave krvi.

Da pojednostavimo, betovenovski model, koji su patentirali romantičari, nametao je vrstu muzike koja se izdizala iznad komercijalne logike i koja je pod pritiskom svojih duhovnih sadržaja bila prinuđena da na čudesan način iskomplikuje sopstveni jezik. Sve u svemu: jedna angažovana, duhovna i teško razumljiva muzika. Kao što se može videti, to je upravo onaj identikit u kojem današnja publika prepoznaje konture ozbiljne muzike i u kojem vidi potvrdu sopstvene različitosti i sopstvene premoći. Proteklo je gotovo dva veka, ali model je ostao isti: pobožno prihvaćen i prenošen sa beslovesnom revnošću. U međuvremenu je nestao društveni subjekat tog obrasca (građanstvo devetnaestog veka), urušile su se reči od kojih je bio sazdan (da li neko možda zna šta znači „duh“?), rastočili su se teorijski univerzumi koji su ga udomljavali (romantizam, idealizam). Pa ipak, upravo poput kakve magične formule, on se stalno iznova ponavlja sa nepromenjenom verom, s ubeđenjem da ništa ne može da rasprši nekadašnju čaroliju. Šta je to što je nedopustivo besmisleno, a šta opravdano u ovakvoj jednoj praksi?

Pretpostavljam da je očigledno, ali nije zgoreg podsetiti se: pre Betovena,

Betoven nije postojao. Njegovo stvaralačko pregnuće proizvelo je jedan muzički koncept koji ranije nije postojao. U njegovim delima susrećemo se sa retkim spektaklom kada se ideja rađa ni iz čega i postaje. To je čarolija „prvog puta”, kad zagonetka novonastalog događaja uzrokuje rađanje novog imena. Ima hiljadu stvari koje se danas mogu vezati za jedan termin kao što je *nostalgija*. Ali treba zamisliti trenutak kada se prvi put pojavilo nešto do te mere neutaživo da je zahtevalo da mu se dodeli novo ime. Trenutak u kojem je postalo neophodno iskovati termin *nostalgija*. Prvi put. U takvim momentima, zaista, krhka spona između stvarnosti i ideja dostiže svoj vrhunski i nepovratni trenutak autentičnosti. Jedna ideja poput one koja se vezuje za ozbiljnu muziku ima svoj trenutak neponovljive verodostojnosti u vremenu, koji je trajao decenijama, u kojem je mogla da bude eksperimentalni odgovor na jednu stvarnost koja se otimala svakom drugom imenu. Za romantičarski devetnaesti vek, imenovati tu stvarnost i pokušati da je kodifikuješ, značilo je otkriti sopstvenu sadašnjost i stvoriti sopstveni identitet. Međutim, ona istina koja tinja u završnoj formuli tog kolektivnog otkrovenja, sve više blede kako se udaljava od tog trenutka prvobitne autentičnosti. I to je ono što se danas događa, s nekažnjenom doslednošću. Ono što je u devetnaestom veku bilo otkriće, i ime, i ideja, danas se pretvara u mistifikaciju, jer je prihvaćeno kao geslo koje ne podleže nikakvoj proverbi. Ono što je tada bilo revolucija koju je trebalo izazvati, danas postaje nazadni anahronizam jer se nameće kao proizvoljno pravilo, banalni reklamni slogan koji je odnekud sleteo na neki proizvod kako bi ozakonio njegovu privlačnost. U samozadovoljnom ushićenju abonenta koji sladokusački drhti pred Malerovim decibelima, uveren da se bavi nečim objektivno superiornijim od uživanja u kakvom raskošnom kulinarskom eksperimentu, naslućuje se nedvosmisleni miris podvale. U glorifikaciji izvesne savremene muzike, direktno katapultirane u orbitu „duha”, i to isključivo zaslugom njene složenosti i njenog dobrovoljnog izgnanstva iz pakla komercijalne logike, krije se najobičnija prevara. U histeričnoj provali oduševljenja ljubitelja muzike na

milionitu tenorsku koloraturu, prepoznatljivo je nešto što bi samo on, i to bez logičnog objašnjenja, mogao da razlikuje od urlika kakvog navijača na stadionu.

Koliko god to nepopularno zvučalo, čak i sama ideja da je ozbiljna muzika „vrednost” koju treba promovisati i braniti, ukoliko je potkrepljena samo pobožno nasleđenim parolama, nema realno utemeljenje. Nije sasvim jasno, na primer, zašto bismo se morali toliko ponositi činjenicom da mladi hrle da ispune koncertne dvorane. Da li postoji neko ko bi zaista umeo da objasni zbog čega bi jedan mlad čovek koji više voli Šopena nego U2 trebalo da predstavlja utehu za društvo? I jesmo li zaista sigurni da, ukoliko bismo želeli da budemo na mestu gde se događa sadašnjost, da bi to mesto bilo baš koncertna dvorana, a ne bioskopska sala ili pak ulica? Širiti lažne istine je, u ovom slučaju kao i u svakom drugom, jedan podmukao ali ujedno žilav moralizam. Isti onaj koji nesmotreno koristi ozbiljnu muziku kao katalizator jednog navodno boljeg čovečanstva. I ovog puta betovenovski kult diktira zakon: od *Ode radosti* pa nadalje, ozbiljna muzika se doživljava kao zvaničan jezik trenutaka dobrote ovog sveta. Ali, ono što je moglo biti autentično u tom prvobitnom kolektivnom ritualu (što je takođe pod znakom pitanja), ne mora biti autentično zauvek: kao što nije dovoljno, kako bismo ga vaskrsli, ponavljati ritual pred Berlinskim zidom koji pada. Pod pritiskom savremenih stremljenja ova muzika je eksplodirala jednom žestinom koja je posejala krhotine u najrazličitije kutke naše uobrazilje: nije slučajno što se javlja, bez razlike, kao džingl Ujedinjene Evrope i kao muzička podloga za scene nasilja u *Paklenoj pomorandži*.

Nema sumnje, ipak, da svet ozbiljne muzike i dalje sebe smatra kulturno i moralno *drugačijim*. I, negde u suštini, superiornim. Ne treba potcenjivati naivno reakcionarnu crtu koja karakteriše takvu jednu predrasudu. Poruka koju ona prenosi jeste da određena vrsta repertoara i muzičke tradicije predstavlja neprikosnovenu riznicu vrednosti koja može da nas odbrani od štetnog uticaja modernog. Ona je trajna zaštita od propadanja izvesnih moralnih i duhovnih institucija, nagriženih zubom Vremena. Ozbiljna muzika se doživljava kao

izdvojeni prostor u kojem etičke kategorije i kulturne ikone opstaju kao neprikosnovene vrednosti. Čista je obmana da ulaskom u koncertnu dvoranu automatski stupamo u taj izdvojeni prostor. Iskoračivši iz haosa sadašnjice, koji tek treba dešifrovati, konzumira se svetla „istina” konzervirana u koncertnoj praksi.

Na taj način, celokupna ozbiljna muzika, od madrigala iz šesnaestog veka do kasnog Štrausa iz poslednje četiri *Pesme*, postaje džinovska mreža kadra da zarobi gesla, osećanja, istinu, ideale, balsamujući ih i nudeći na bezbrižnu upotrebu jednom čovečanstvu koje ima potrebu da se oseti boljim. Suština ovog mehanizma je podmukla diskvalifikacija sadašnjosti. Zapravo, ideja o ozbiljnoj muzici koja se danas uglavnom neguje, odgovara jednom sistemu u kojem su težnje za nečim uzvišenim što će poništiti banalnu svakodnevicu, uperene izvan realnog sveta kojem pripadamo kako bi bile zadovoljene u rajskom naselju koje je kopija nekog iščezlog sveta. Za poklonike ozbiljne muzike, težište istorije je bespogovorno okrenuto unazad. Gotovo svako upražnjavanje ove muzike je jedan prikriveni pokret otpora protoku vremena. Bežeći od modernog, slušalac ozbiljne muzike dostojanstveno vesla unazad, strahujući od brzaka budućnosti i snevajući rajski mir sve udaljenijih izvora. I upravo tim unazadnim hodom, on lišava čitavu jednu ogromnu muzičku tradiciju njenog specifičnog značaja, ploveći prema plićacima jednog suptilnog i jalovog konzervativizma. U tom činu, koji je uzdiže do mita i smešta izvan vremena, ozbiljna muzika umire, i rastače se ono nasleđe od želja i nada koje je, u trenutku svog dolaska na svet, nedvosmisleno odslikavala. Svodi se na hobi, jedan od mnogih, na razonodu, tek nešto gospodstveniju od drugih.

Ništa ne može spasti ozbiljnu muziku od tužne sudbine da se raspline u sumnjivoj i prevarantskoj praksi, osim poriva koji će nas nagnati da je dovedemo u direktan kontakt sa modernim. Ona mora ponovo da postane *ideja koja nastaje*, a ne geslo koje s vremenom gubi značenje. Nema drugog načina

da se spase ona utopistička crta koja joj nesporno pripada i koju zdrav razum naslućuje: njena faktička težnja da se ne raspline u trenutku u kojem je konzumiramo i da nagovesti jednu zagonetnu i ujedno dragocenu onostranost. Zdrav razum priželjkuje ovu priliku iskupljenja od prosečnosti koja mu je naprosto svojstvena, ali odmah potom dopušta da mu ona izmakne prihvatajući je zdravo za gotovo i osporavajući njen prevratnički značaj. Betovenova *Peta*, pa čak i najtugaljiviji Šopenov valcer, i dalje stoje iznad pogleda koji ih posmatra. To je ona neurušiva *različitost* koja im pripada. Međutim, ako je ta onostranost spakovana u formulu i priložena uz ulaznicu kao kakav poklon ulenjenim mozgovima, Betovenova *Peta* i Šopenov valcer postaju sopstvene razglednice: i ponovo stiču status robe, u potpunosti nemušte i svedene na puku egzistenciju. U takvim stvaralačkim delima krije se snaga koja je kadra da „probije” bedem realnosti, iskazujući opravdanu težnju da to što jeste nije sve. Ali, svesti ih na ikone jedne preživjele mitologije, isto je što i pokoriti ih i ograničiti na sferu nedeljne duhovnosti.

Ideja ozbiljne muzike izdiše u praksi koja je prihvata kao apsolutnu vrednost i prenosi po automatizmu kao privilegiju jednog samozadovoljnog udruženja živih mrtvaca. Ali muzika koja je onomad prigrlila ovu ideju, kao ime za sopstvenu zagonetku, i dalje je tu, i dalje teži da se svaki put ponovo na nju vrati i oslobodi njenu prevratničku snagu. Njena *različitost* i njen *primat*, na koje i dalje polaže pravo, ne smeju se shvatiti kao nepobitne činjenice, već kao nešto diskutabilno što smo dužni da iz nje izmamimo, svaki put kao da je prvi put. Jednom rečju: ona se ne sme shvatiti kao *datost*, već kao *zadatak*. Kao hiperbola koju treba stvoriti, koja se ne podrazumeva, ali je ipak moguća. U jednoj spoznaji kadroj da preradi tu muziku koristeći instrumente i scenarija modernog, ta muzika bi ponovo zvučala *drugačije*. Niko ne može da predvidi šta bi od nje preživelo. Najmanje što može da joj se dogodi jeste da njena geografija iz tog sudara s modernim izađe preobličena. Ali, i same rasparčane konture njenih razvalina bile bi, nanovo, izvesno obličje, i to ovog puta ne neka

nasleđena ikona, već *obličje* modernog. Ime koje se rađa, a ne preuzeta parola. Grafit sadašnjosti, a ne razglednica prošlosti.

Ništa manje ne bi smeo da zahteva onaj ko je zaista opčinjen ozbiljnom muzikom. Ništa manje od takve jedne male spasonosne apokalipse. Apokalipse čije je ime interpretacija.

2. Interpretacija

„Umetnička dela, a posebno ona vrhunska, čekaju da budu interpretirana. Ako u njima ne bi bilo ničega što bi vredelo interpretirati, ako bi ona samo postojala i ništa više, linija razgraničenja između umetnosti i onoga što to nije bila bi izbrisana”. Ovo je Adornova rečenica, iz *Teorije estetike*. Prenesena u naš kontekst, nameće jednu hipotezu koja, bez obzira na svoju prividnu očiglednost, ima svoju težinu: u umetničku muziku, dakle ozbiljnu muziku, ubraja se svaki muzički proizvod koji pobuđuje potrebu za interpretacijom. Što bi značilo: nijedan muzički proizvod nije, a priori ili samo zahvaljujući nekoj svojoj posebnoj intenciji, nešto više od obične potrošne robe. Tek u momentu u kojem se rađa potreba za njegovom interpretacijom, on postaje nešto drugo. U praksi, ta potreba, preko izvođačkog čina i kritičkog suda, obezbeđuje delu posthumni život koji nadilazi, u vremenu, ali ne samo u njemu, realnost i namere onoga koji je to delo stvorio. I taj „drugi život”, i ništa drugo, čini od jednog muzičkog proizvoda umetničko delo koje, samim tim, više ne podleže zakonima potrošačke logike.

S druge strane, svaka interpretacija je ogledalo misterije. Potrebu za interpretacijom pobuđuju samo ona dela koja na izvestan način nadilaze sama sebe, nagoveštavajući nešto više od onoga što neposredno kazuju. Interpretacija je upravo onaj momenat u kojem se to *više* artikuliše i ispoljava. To je granično područje: ničija zemlja koja više ne pripada ni konkretnom delu, ali još uvek ni univerzumu koji ga udomljuje. U takvom jednom procesu nalazi potvrdu ono opšte mesto prema kojem umetničku muziku (ozbiljnu muziku) prati težnja ka izvesnoj duhovnosti. Moguće je da time što su više od onoga što zapravo jesu, umetnička dela nagoveštavaju ono što je još preostalo od ideje o *transcendenciji*. Interpretacija, koja nastanjuje misteriju umetničkog dela, jeste

opipljiv dokaz izvesne transcendencije. Kako u sećanju, tako i u interpretaciji, ono što je nekada naprosto *bilo*, poprima neočekivane i razotkrivajuće oblike i sadržaje. Iz ovakvih razgovora s prošlošću rađaju se utvare: u njima nalaze utočište ostaci onoga zbog čega je onomad iskovan termin *transcendencija*. To objašnjava drugu tezu prema kojoj bi „duhovnost“ ozbiljne muzike morala biti zadatak, a ne činjenica. Ta „duhovnost“ - ta sposobnost da se prizove transcendencija - otelovljuje se tek u izvođačkoj praksi, i ni na koji način nije data pre nje. Pred jednim sladokusačkim i pasivnim slušanjem čak i najveća remek-dela muzičke tradicije svode se na ono što su prvobitno bila: blistavi mehanizmi zavođenja, ako ne čak i puki potrošački proizvodi. Njihova vrednost se time, pak, ne umanjuje: naprosto je teže pronaći uverljive razloge za njihovo izuzeće od ostatka muzike.

Izraz ozbiljna muzika bi trebalo da definiše ne toliko neki konkretan repertoar, koliko jedan konkretan način slušanja: način koji podrazumeva da treba slušati ne samo ono što delo govori, već pre ono što prećutkuje. Takvo jedno slušanje, koje se poklapa sa stvaralačkim zadatkom interpretacije, nije vezano, a priori, ni za kakav poseban repertoar. Nije isključeno, štaviše, sasvim je moguće da će ga u jednoj ne tako dalekoj budućnosti podstaći fenomeni kao što su rok ili džez. Razlog što to ne možemo sa sigurnošću tvrditi, leži u činjenici da je bez vremenske distance gotovo nemoguće predvideti raspoloživost jednog muzičkog dela da pokrene dijalog sa interpretacijom. Bilo bi, međutim, nepromišljeno iz čistog principa isključiti ovu mogućnost kada je reč o izrazito komercijalnim proizvodima. Veliki deo Mocartovog stvaralaštva, da ne navodimo primere, nastao je iz identičnih razloga iz kojih je nastala jedna singl ploča. *Figarova ženidba* je, recimo, bila ono što bi danas bio jedan inteligentan i uspeo holivudski film. Nasuprot tome, nikakvo dobrovoljno izgnanstvo iz komercijalnog konteksta, čak i ako je garnirano složenim i nerazumljivim jezikom, ne može samo po sebi da potvrdi pripadnost univerzumu ozbiljne muzike. Činjenica da se nastrana osrednjost izvesne Nove

Muzike, zahvaljujući njenoj bezrazložnoj nerazumljivosti svrstava u taj univerzum, predstavlja nedopustiv bezobrazluk: jedino što nam pomaže da ga podnesemo jeste saznanje da se u njoj krivica i kazna podudaraju.

Zapravo, jedan muzički proizvod prestaje da ima čisto komercijalni karakter u trenutku u kojem pokreće dijalog s interpretacijom, a ne pre. Pre toga rizikuje da bude puki komercijalni proizvod koji nema prođu. Tek uspostavljanjem dijaloga s interpretacijom, multiplikuje se identitet dela i artikuliše put ka njegovoj autentičnosti, na način koji automatski isključuje jednu beslovesnu i pasivnu spoznaju. Tada se ostvaruje ono što je ideja ozbiljne muzike negovala kao utopiju i nadu. Ali to je ostvarenje koja mora svaki put iznova da se dogodi. Nijedno umetničko delo nije toliko snažno da bi moglo da nadiđe gluvoću onoga ko ga sluša. Tamo gde prestaje interpretacija, delo se neumoljivo svodi na robu, gubeći svaku osobenost i svaki primat. Činjenica - fantastično potvrđena u prošlosti - da se Betovenova *Sedma* može slobodno upotrebiti kao zvučna podloga za reklamu za toaletni papir, govori nam da čak ni najharizmatičniji komadi klasičnog repertoara nisu kadri da se u značajnijoj meri odupru jednoj potrošačkoj logici koja ih svodi na puka potrošna dobra. Proces koji ih izdiže iznad njih samih i koji učvršćuje njihovu različitost, nesumnjivo nije bespovratan: to nije pobeda izvojevana jednom zasvagda. On je pre jedan produženi događaj koji umetničko delo iščekuje, koji s vremenom sazreva i koji izvesna sadašnjost, na kraju, iznalazi snage da prizove. Ta snaga je snaga interpretacije. Ona je danas, čini se, neuhvatljivija no ikad. To je zato što je koncept interpretacije već duže vreme paralisiran. Samo njegovim oslobađanjem, svet muzike će ponovo naći snage da izađe iz senke i započne pravi dijalog sa delima iz prošlosti.

Muzika ima ovo jedinstveno i neobično svojstvo: prenositi je i interpretirati jesu jedan te isti čin. Knjiga ili slika mogu biti pohranjene u biblioteci ili muzeju: potom se čak mogu i interpretirati, ali to je već druga

radnja, samostalna, koja nema nikakve veze s načinom na koji se one čuvaju. Muzika ne. Muzika je zvuk i postoji samo u momentu dok je neko svira: a u momentu dok je neko svira, taj neizbežno mora i da je interpretira. Čin koji je čuva, koji je prenosi, nepovratno je „iskrivljen” nebrojenim mogućnostima koje se otvaraju činom izvođenja. To je svet muzike osudilo na večni kompleks krivice koji je stran ostalim umetničkim oblastima: postoji stalna bojazan da ne izneverimo original, jer imamo osećaj da ćemo ga na taj način zauvek izgubiti. Kao kada bismo spalili knjigu, ili porušili katedralu. Gnev ljubitelja muzike koji, suočen sa pomalo smelijom interpretacijom, izvikuje uobičajenu rečenicu: „ali to nije Betoven”, jednak je zgražanju s kojim reagujemo na krađu neke slike iz muzeja. Osećamo se opljačkanima.

Taj strah je paralisao i nastavlja da parališe izvođačku praksu. Dužnost da prenesemo delo cenzuriše želju da ga interpretiramo. U tom začaranom krugu žive i životare kako najuzvišeniji, tako i oni najsrमतniji primeri izvođačke prakse: od autentične i duboko proživljene preciznosti izvesnih velikih izvođača do aljkave konvencionalnosti s kojom se, na primer, izvodi muzički teatar. Strah od izneveravanja opravdava kako strogu studioznost velikih interpretatora tako i beznadežnu osrednjost nebrojenih drugih muzičara: da ne pričamo o filološkim interpretacijama koje ispoljavaju jednu manijačku vernost originalu, pretvarajući slušanje u jednu beslovesnu i ujedno pokajničku arheološku liturgiju.

Kako bi se izašlo iz tog začaranog kruga potrebno je učiniti nešto presudno i drastično: obavestiti muzičku publiku, jednom zasvagda, da original ne postoji. Da je *pravi* Betoven pod uslovom da se uopšte može govoriti o nekom *pravom* Betovenu zauvek izgubljen. Istorija je zatvor bez rešetaka. Nastavljamo da čuvamo zatočenika koji je odavno pobjegao.

Postoji niz elementarnih i nedvosmislenih razloga koji bi mogli da potkrepe ovakvu jednu tvrdnju. Od Betovenovog vremena mnoge su se stvari promenile: izvođačka praksa, društvene okolnosti, kulturni orijentiri, zvučna

paleta. Klavir koji danas koristimo je daleki rođak fortepijana koji se nekada koristio, različita su mesta, načini i društveni razlozi koji uslovljavaju slušanje, različito je nasleđe s kojim se danas pristupa toj muzici: u našim ušima ne odjekuju samo Hajdn i Mocart, već i Brams, Maler, Ravel (kao i Morikone, Madona, reklamni džinglovi, Filip Glas...). U očima imamo film, u glavi sasvim drugačije slogane, a u dnevnoj sobi jednu napravu iz koje, pritiskom na dugme, pokulja muzika, onoliko puta koliko to želimo i s kvalitetom zvuka koji Betoven, sve i kada bismo hteli da mu pripišemo bolji sluh od onoga kojim je mogao da se podiči, ne bi mogao ni da zamisli. Ovako se može beskrajno nabrajati. Ali, u suštini, to nisu presudni razlozi. Štaviše, ako budemo suviše insistirali, samo ćemo pružiti alibi onim pedantnim filološkim restauracijama, u kojima se vekovi raslojavaju uz malokrvni zvuk klavira ili dražesni vibrato kržljavih orkestarčića koji izazivaju teskobu.

Sušтина problema je negde drugde. Kao što nas uči estetika dvadesetog veka, nijedno umetničko delo iz prošlosti nam se ne nudi onakvo kakvo je bilo u početku: do nas dopire poput fosila prekrivenog naslagama koje su se s vremenom nataložile. Svaka epoha koja ga je čuvala kako bi ga prenela, ostavila je na njemu sopstveni trag. A ono, sa svoje strane, čuva i prenosi te tragove, koji postaju sastavni deo njegove suštine. Ono što mi nasleđujemo nije samo netaknuta tvorevina jednog autora, već čitavo sazvežđe tragova od kojih, se oni prvobitni zapravo ne razlikuju od ostalih. Jedinstvo umetničkog dela se zgušnjava oko sopstvenih preobražaja, brišući svaku granicu između jedne zamišljene prvobitne autentičnosti i istorije njegovog događanja u vremenu. Ono *jeste* ta istorija.

Sve ovo dovodi u pitanje kult vernosti delu. Ne postoji original kojem bismo morali ostati verni. Štaviše, težnje jednog dela biće ostvarene upravo ako mu dopustimo da se ispolji, još jednom, kao materijal koji pripada sadašnjosti: a ne ponovo ga uspostavljajući kao ostatak kakve okamenjene prošlosti. Ono što prosečan ljubitelj muzike naziva *pravim* Betovenom, nije ništa drugo do

poslednji Beethoven proistekao iz preobražaja interpretacije. Kada je Liszt, kao prvi, ponudio Beethovenove *Sonate* publici, one su već postale nešto drugo od onog što su bile. Od tada, one borave u jednoj sferi koja ih nadilazi, u skladu s jednim nezaustavljivim i nesumnjivo fascinantnim procesom. Čin koji prevazilazi original otkriva najdublju suštinu umetničkog dela: njegovu faktičku težnju da večno traje.

Muzičku publiku bi takođe trebalo podstaći da se oslobodi predrasude o jednoj zamišljenoj i nedodirljivoj autentičnosti: ali to ne bi bilo dovoljno da je osposobi za hermeneutički dijalog sa voljenim objektom. Jer bi, u tom slučaju, umesto ideala vernosti umetničkom delu trebalo istaći značaj interpretacije. A o interpretaciji muzička publika ima prilično maglovitu ideju. Oduvek je se plašeći, saterala ju je unutar bezbednih granica jednog obeskrvljenog koncepta.

Dugo vremena, koncept interpretacije pogrešno se vezivao za kategoriju „osećajnosti”, u kojoj jedan veliki deo muzičke publike i dan-danas prepoznaje i unutar koje smešta onu dozu slobode koja ishodi iz proste reprodukcije muzičkog teksta. „Tehnički dobro, ali bez osećajnosti” - glasi ona čuvena rečenica koja se, prošaputana u stotinama salona i salončića, pobrinula da uništi generacije marljivih gospođica zaokupljenih „ukucavanjem” Šopenovih nota. Prenesena u koncertnu dvoranu i primenjena na profesionalne izvođače, ova rečenica poprima donekle suptilniju formu, ali suština ostaje ista. Ovako ili onako, uvek ponovo ispliva to „osećajno sviranje”. Tvrdekornost ovog izraza svedoči o nečemu što više nije uputno kriti: „osećajnost” je fiktivni pojam koji se u muzičkom žargonu koristi za nešto što naslućujemo, ali što ne umemo da objasnimo i što ne poznajemo. Da se razumemo: nije zabranjeno i dalje ga koristiti. Ali treba imati u vidu da jedino ako ga razobličimo i obelodanimo ono što skriva, možemo se približiti konceptu interpretacije koji moderno doba iziskuje. Konceptu - možemo slobodno reći - koji nema nikakve veze s osećajnošću.

Bilo bi korisno poći od jednog primera: Glen Guld. Malo je takvih, kao što je on, koji su se udaljili od doslovnog čitanja muzičkog teksta omogućujući interpretaciji da se svom silinom razmahne. Pa ipak: ništa se, u njegovom načinu sviranja, ne može objasniti tom čuvenom „osećajnošću”. O njemu se sve može reći, samo ne da je svirao „osećajno”. I zaista, u njegovom pijanizmu dolazilo je do nepojmljivih preobražaja muzičkog materijala: polazeći od nemušnosti napisanog teksta, on je dolazio do zvuka sledeći putanje koje kao da mu je sam tekst nametao: na izvestan način ostavljao je utisak da sledi muziku tamo kuda ga ona vuče. Muzički tekst je za njega bio zbir znakova kojima se uspinjao do skrivenih težnji same muzike. To ga je očigledno odvelo veoma daleko: daleko od bilo kakve bukvalne vernosti tekstu. Pa ipak, upravo u tom „daleko”, često je pronalazio najintimniju bliskost sa muzičkim tekstom. U ovom apsurdu krije se drugocena lekcija koju nam je ostavio.

Ne moramo je prihvatiti kao jedini i apsolutni model. Ali moramo jasno shvatiti čemu nas ona uči. A to je da interpretacija ne nastaje tamo gde subjektivnost interpretatora „napumpava” realnost muzičkog teksta (to bi bilo ono čuveno „osećajno sviranje”), već tamo gde pustimo tekst da se kreće putanjama svojih objektivnih težnji. Kretanje koje udaljuje od proste reprodukcije muzičkog teksta ne dolazi dakle spolja, iz subjektivnosti: to je kretanje koje potencijalno postoji unutar svakog teksta i izvođačeva je dužnost, naprosto, da ga oslobodi. Ono što se događa u pravoj interpretaciji jeste posthumno ponovno rođenje muzike, a ne ispoljenje interpretatorovih osećanja.

Muzika se ponovo rađa - muzika *nadilazi* samu sebe - ne čarolijom, već faktičkim sudarom sa stvarnošću jednog vremena koje je nije stvorilo, ali koje je sada dočekuje. Ono što je iznova pokreće jeste *različitost* pomoću koje treba da se susretne sa tim svetom. U toj različitosti boravi interpretacija. Ona preuzima na sebe ono što je u umetničkom delu kretanje, napetost, tajni život, još neizgovorena reč: i sve to dovodi u hemijsku reakciju s identitetom sopstvenog

vremena.

Ovim se konačno prekida svaka spona sa blagonaklonom i ograničenom predstavom o izvođaču, koju muzička publika ne prestaje da gaji. Izvođač je *medijum* između dela i vremena. On je pokret koji spaja rubove dve civilizacije koje se uzajamno traže. On je rečnik u kojem se ta dva jezika susreću. I zato se sposobnost izvođača da dešifruje putanje objektivnog kretanja muzike mora ukrstiti sa njegovim umećem da pruži svedočanstvo o vremenu kojem pripada. U izvođaču, delo mora da se susretne s novim svetom u kojem želi da se nastani. Ukoliko izvođač uspe da pronikne u najdublje razloge muzičkog teksta, ali ostane izvan kulturne geografije svoga vremena, to je nepotpun izvođač. Ono što se nekada zvalo subjektivnost ili „osećajnost”, danas se može prevesti u sposobnost da se u sebi sažmu znakovni sistemi čitavog sveta. *Subjekt* je terminal na kojem se očitava sadržaj jedne epohe.

Crta slobode koju oduvek prepoznajemo u izvođačkoj praksi ne poklapa se, dakle, sa subjektivnim variranjem ponuđenog teksta. To nije crta proizvoljnosti uslovljena ukusom ili maštom pojedinca. Sloboda interpretacije leži u obavezi da se stvori nešto što ne postoji: *onaj* tekst u *ovom* vremenu. Jednom rečju, nije izvođač taj koji je slobodan: delo je to koje, pomoću interpretacije, postaje slobodno. Oslobođeno identiteta za koji ga je tradicija prikovala. Slobodno da bude iznova stvoreno, u skladu sa dinamikom novog vremena s kojim se susreće. Izvođač je samo sredstvo te slobode, a ne njen subjekat.

Danas, za jednog muzičara, interpretirati znači odaslati izvesnu ozbiljnu muzičku tradiciju u *otvoreni prostor* modernog. To je, na izvestan način, natčovečanski poduhvat. Jer čini se da upravo moderni duh, s jednom žestinom koja se nikada pre nije ispoljila, odbija sve teorijske i ideološke pretpostavke na kojima počiva ta muzička tradicija. Tu više nije reč isključivo o premošćivanju vremenskog jaza. Problem je u tome što treba raditi na jednom materijalu koji se

oslanjao na kategorije, vrednosti i ideale koji danas više ne postoje. Moderno doba je ukinulo pojmove kao što su progres, transcendencija, istina, duhovnost, osećanje, oblik, sadržaj. Čak su i granice umetnosti postale pomerljive. A ono što se naziva „kulturom” je jedna slagalica bez koordinata, sačinjena od raznoraznih pronalazaka koji se otimaju svakoj kategorizaciji i koje je teško vrednovati. Ozbiljna muzika je bila odraz jednog društvenog i filozofskog sistema, zaokruženog i celovitog. Moderno je antisistem čije je geslo neodređenost, privremenost i pristrasnost.

To znači da čin koji bi bio kadar da poveže tu tradiciju sa sadašnjim vremenom, mora biti silovit, očajnički i ekstreman. Zbog toga, kao nikada pre, interpretacija se doživljava kao šok, koliko nužan, toliko i traumatičan. Nema sumnje da je tamo gde interpretacija uspeva da ostvari bliski susret između ozbiljne muzike i modernog, prvi efekat razoran: ta muzika se doslovce raspadne na komadiće. Što je, s druge strane, sasvim razumljivo. Ozbiljna muzika se rađa upravo iz napora da formalizuje kaos. Njen ideal je jedinstvo forme, pomoću kojeg bezbrojni delići sveta pronalaze smisao, disciplinu, hijerarhiju. I samo zadovoljstvo u vezi sa slušanjem ove vrste muzike rađa se iz sagledavanja jednog poretka sposobnog da razvrsta osećanja i utiske u skladu sa bezbednim pravilima jednog zaokruženog i funkcionalnog mikrouniverzuma. Harmonski sistem na kojem počiva ta muzika i zakoni koji uređuju njene forme, nepogrešivo nastoje da potčine obličja i sile prizvane maštom. Ona neumorno ponavlja jedan te isti ritual: otklapa površinu sveta, pušta da iz dubina pobegnu utvare kako bi ih istog časa ugradila u jedan povezan i bezbedan jezik. Na taj način ona pruža iluziju da sprovodi *različitost*, ali istovremeno uverava slušaoca da mu time neće nauditi. Čak i u svojoj poslednjoj fazi - u kojoj se zakoni harmonije i oblika napinju gotovo do samog pucanja - ozbiljna muzika je nastavila da proizvodi ustrojstva smisla sposobna da ukrote oslobođene sile. To je jedan do te mere nepogrešiv sistem da je, u toj poslednjoj fazi, bio kadar da ispripleda sopstvenu apokalipsu. Da prida smisao razgradnji Smisla.

Moderno se rađa iz te razgradnje. Ono je nalik spektakularnom iskustvu kakve eksplozije. U odsustvu „jakih” magnetnih polova, stvarnost se rastače, iscrtavajući galaksiju sačinjenu od krhotina nepredvidljivih putanja. Te putanje su grafiti kojima je ispisan kodeks modernog. U jednom pogledu koji ne pati od predrasuda, ti grafiti, međutim, nisu samo proste i besmislene žvrljotine. Moderno se troši čak i u svakodnevnom delanju koje fiksira ove grafite i čini od njih figure zaogrnutе značenjem. To delanje je nepravilno: zato što ne pokušava da te znakove ponovo ustroji u organizovane i celovite sisteme. Naprosto ih fiksira i dovodi u odnos jedne s drugima, shodno različitim kombinacijama, promenljivim, katkad protivrečnim, pa ipak sposobnim da naporedo žive. Svaka krhotina učestvuje u više konstelacija i u svakoj od njih pronalazi svoje značenje. Zbir, vrtoglav, ovog gomilanja smisla, tvori jednu mrežu koja drži svet na okupu, ne dopuštajući da išta njime zagospodari, ali takođe ni da ga išta istinski razori. Ustrojstvo modernog je „slabo” ustrojstvo, ali nije varljivi pokrov kakvog prikrivenog haosa.

Pod pritiskom interpretacije, ozbiljna muzika obrelа se u carstvu tog nepravilnog ustrojstva. I istog časa je izgubila ono što čini njeno glavno svojstvo i suštinu: vlastito jedinstvo, vlastitu sklonost da se ustroji oko „jakih” centara. Prvi potez jedne interpretacije koja je istinski verna modernom duhu jeste da rasparča tkivo dela koje interpretira. Iznova ga otvara. Širi ožiljke, razvezuje šavove, traži rane. Izokreće hijerarhije, umnožava planove izlaganja, rastvara sve pukotine koje nalazi u prividno kompaktnoj površini njegove forme. Interpretacija radi na slabostima dela. Jer, nagonski, teži da raskrinka odbrambene sisteme ozbiljne muzike i oslobodi sile koje je ona, zahvaljujući tim sistemima, uspevala da kontroliše.

Nije neobično što publika sve ovo doživljava kao nešto preteče i destruktivno. Ali, ona potcenjuje nagon za samoodržanjem koji čak i u modernom upravlja koracima razuma. U suštini, moderno nema ništa manji strah od haosa nego što je to imao romantični i idealistički devetnaesti vek.

Samo što, kako bi se s njim izborilo, koristi drugačija oruđa, s obzirom na to da su se ona nekadašnja pretočila u iluzije. Interpretacija se ne ograničava na to da razbije jedinstvo umetničkog dela. Ona ga takođe oslobađa reda koji ga je sputavao i pokušava da ga ustroji u skladu s osećajnošću koja mu je svojstvena. Svaki fragmenat se nanovo ustrojava oko samog sebe, samostalno, i delo na taj način postaje tačka gde se ukrštaju fragmenti koji hitaju ka pretpostavljenim spoljnim oblicima samog dela. I devetnaesti vek je zamišljao dela koja bi bila postojani i zatvoreni univerzumi. Moderno koristi dela kao raskršća fragmenata smisla uhvaćenih u jednom trenu, i na tren zaustavljenih u svom letu. Na taj način, svako delo postaje privremeni momenat istine. Prestaje da bude trajna i celovita građevina i postaje konstelacija, jedna od mnogih, lozinka, prolazna kombinacija.

Sve ovo oduzima umetničkom delu upravo ona svojstva koja je publika navikla od njega da očekuje. Ono se više ne ukazuje kao nepomična i nepromenljiva ikona koju treba obožavati. Nije više neprikosnoveni relikvijar trajnih vrednosti. Više ne pakuje maglu u higijenske proizvode koji se konzumiraju iz rasonode. Blaženo samoposluživanje duše raspada se pod naletom modernog.

Za uzvrat, ono što proizlazi iz vrtloga interpretacije jeste jedan novi proizvod koji nam, ukoliko umemo u njega da uronimo, nudi nešto preuzbudljivo. Njegova privlačnost je višedimenzionalna, i u njoj naporedo borave najrazličitiji fragmenti smisla, i proleću komete značenja mameći poglede ka neslućenim daljinama. Tamo gde prođe interpretacija, umetničko delo se otvara, i postaje zbir elemenata koji se u tom času odvajaju od njega. To je jedno centrifugalno kretanje koje ne štedi slušaoca. Dok on, pak, zna da je zaista ušao u delo kada oseti da je iz njega izbačen i katapultiran u otvoren prostor gde sve vrvi od mogućih oblika.

Jedno radikalno interpretirano delo ne udomljuje bezbedni spokoj kakvog smisla već poziva, nadilazeći samo sebe, na pokretni praznik jedne trajne i

višeslojne geometrije značenja. Segmenti koji u njemu izražavaju izvesno opšte osećanje i u kojima publika može da se prepozna, ne okoštavaju u imenima koja zvuče kao definicije: to su odbljesci što trepere u mraku, a u trenutku kada odraze fragmente života, istog časa ih odašilju daleko, da tragaju za novim sazveždima u kojima će zasvetlucati. Radikalno interpretirano delo je prostor u kojem sadržaji i ideali ne stanuju, već kroz njega prolaze. Ono čemu nas uči je pre svega dinamičko ustrojstvo smisla: to jest, da se smisao u modernom ne ukazuje kao postojana tačka, već kao neizvesna galaksija sačinjena od planeta koje neprestano kruže. U delu vibrira uzbuđenje tog nezaustavljivog kretanja, koje postaje zakon razuma i forma osećajnosti. Ono postiže svoj cilj u času kada primorava slušaoca da se uključi u tu vrtešku znakova koja, danas, tvori onaj spektakularni scenario koji je utočište smisla.

Delo koje interpretacija pregne da oskrnavi i oslobodi, postaje prag: preći taj prag znači ući u moderno. Poklonici ozbiljne muzike su sve do danas imali upravo suprotan ideal: delo kao izdvojeni prostor, kao rajski vrt u kojem treba pohraniti sopstvene ideale kako bi bili zaštićeni od štetnog uticaja modernog. Odlučiti se za interpretaciju znači srušiti pomenuti ideal. Stoga čitav univerzum ozbiljne muzike neprestano odgađa takvu jednu odluku, bezbrižno srljajući ka vlastitoj propasti. Publika i izvođači još uvek oklevaju da pređu taj prag. Najuporniji poklonici ove muzike histerično aplaudiraju besmislenim obredima mumifikacije. Izvođači, s izuzetkom malobrojnih, nastavljaju da poslužuju podgrejanu čorbu jedne nazadne i licemerne utopije. Što ne bi bilo ništa strašno da ona potom nije prokrijumčarena kao najzdraviji i najuzvišeniji deo čovečanstva: jedna kulturno superiorna kasta.

Nije sporno da je univerzumu ozbiljne muzike oduvek nedostajala sposobnost da moderno pojmi kao *uživanje*. Naučeni smo da ga se plašimo. Nikada da ga želimo. Nije slučajno što ozbiljna muzika koja bi trebalo da bude odraz modernog - savremena muzika, s neumoljivom postojanošću cenzuriše osećanja i uživanje. Takav jedan apriorni otpor prema sadašnjem vremenu

objašnjava ogromne poteškoće koje se javljaju kada se unutar koncepta interpretacije žele načiniti koreniti pomaci. Više ili manje svesno, svet muzike zna da, u trenutku kada bude usvojen jedan radikalniji pristup veštini tumačenja, od one kulturne scene unutar koje je navikao da se kreće, neće ostati gotovo ništa. I stoga okleva.

Ništa nas neće izbaviti iz tog vrzinog kola sve dok talenat izvesnih velikih izvođača i spremnost da se načini radikalna promena u pristupu interpretaciji ne omoguće da u ovom svetu konačno zablista draž modernog.

3. Nova Muzika

Promišljanje koje ima za cilj da ozbiljnoj muzici nađe mesto *unutar* modernog, moralo bi da se pozabavi onim zamršenim apsurdom koji nazivamo savremena muzika. Teoretski, upravo bi ta muzika trebalo da bude tačka u kojoj se susreću ozbiljna muzika i moderno. Ali, to nije slučaj. Ona nam se ukazuje kao kakvo strano telo koje se samo oko sebe uvrće, otporno na moderan duh i hipnotički obuzeto sopstvenom pričom: jedna samostalna pustolovina, koja se otisnula tangentom koja se sve više udaljava od središta sveta; jedna moždana gimnastika koja se pretvorila u repeticiju same sebe, uznemirujući prizor iz kakvog snoviđenja, obmotan oko vlastitih košmara i nesposoban da se vrati na tračnice stvarnosti. Izabrala je, za svoje inteligentno ludilo, jedno usamljениčko izgnanstvo o kojem se mnogo toga može pretpostaviti i samo jedno sa sigurnošću ustvrditi: to je, pre svega, izgnanstvo iz sveta modernog.

Ukratko rečeno, savremena muzika je luksuz: univerzum ozbiljne muzike ga održava u životu jer u njemu nalazi izgovor za svoje prividno učestvovanje u sadašnjem vremenu. Ali pod okriljem tog izgovora - pod okriljem te muzike koju ne voli, ne razume i ne poznaje - nastavlja da gaji sopstvene iluzije, prožete jednom bezbrižnom zaljubljenošću u prošlost. Savremena muzika je neugodna cena kojom se od sadašnjosti kupuje propusnica za prošlost. Ali, pošto to putovanje nema nikakvog smisla, a i cena je sve veća, zašto već jednom neko ne ustane i ljubazno je zamoli da nas toga poštedi?

Savremena muzika je danas, u suštini, jedna realnost koja veštački opstaje. Ona je organizam u komi koji se izvesnim proverenim mehanizmima održava u životu. Čudno zvuči, ali u svetu kojim upravljaju zakoni tržišta, jedna realnost kao što je realnost savremene muzike, koja je komercijalno gledano

trajna katastrofa, uspeva da preživi u uslovima dostojanstvene sigurnosti. Tačno je, uopšte uzevši, da celokupna muzika opstaje zahvaljujući infuziji donacija koje je spasavaju od suočenja sa ciničnim i nedotupavnim pravilima tržišta. Opera, međutim, ima svoju publiku, dela velike klasične tradicije imaju svoju publiku, čak i *muzika antika* ima svoju publiku. To nije dovoljno da im obezbedi ekonomsku nezavisnost, ali je dovoljan razlog da im se pritekne u pomoć. Najčudnije od svega je što savremena muzika, svidelo se to nama ili ne, naprosto nema publiku. Čak ni kulturni teror šezdesetih i sedamdesetih godina nije uspeo da joj obezbedi neku značajniju pažnju. Publika je i dalje ne razume, izbegava je, u najboljem slučaju je toleriše. Ako se isključe izvesni veliki događaji, ili zanimanje koje sticajem srećnih okolnosti pobuđuje kod izvesnih, doduše malobrojnih, „majstora”, svakodnevni život savremene muzike nastanjen je polupraznim dvoranama. Ona je, u suštini, predmet žudnje jedne apsolutne manjine.

Ovo ne treba shvatiti kao kakvu konačnu presudu: ovo je samo konstatacija jednog fenomena: nepremostivog jaza koji se već odavno očituje između savremene muzike i modernog. Uostalom, od vremena kada joj je Adorno pripisao onu lepu i domišljatu metaforu - rukopis zatvoren u boci - savremena muzika je sklona da tu usamljenost tumači kao potvrdu sopstvene vrednosti. Pa čak i sama publika, negde u dubini, ne prestaje da strepi da je u pravu baš ta apsolutna manjina koja voli savremenu muziku, a da svi ostali pate od mentalne gluvoće. Treba biti oprezan, jer upravo tu leži jedna od zamki na kojima počiva paradoks savremene muzike. Ovde se ne radi o proceni, a još manje o nagađanju. Ovde se radi o tome da konačno, jednom zasvagda, treba razumeti o čemu je reč.

Razlaz između evropske klasične muzike i njene publike ima jasnu genezu. Ako bismo želeli, mogli bismo čak navesti godinu kada se to dogodilo: 1908. Šenberg objavljuje svoje *Klavierstücke Op. 11*. To je prvi radikalni

eksperiment atonalne muzike u dvadesetom veku. To je početak jedne lingvističke pustolovine koja unosi poremećaj u parametre slušanja koji su važili više od dva stoleća. To je revolucija koja, napustivši geometriju tonalne muzike, uvodi publiku u jedan potpuno nov zvučni horizont.

Prvo i osnovno što treba razumeti, kada je reč o ovoj revoluciji, jeste da onaj koji ju je sproveo, nije smatrao da je to revolucija: pre bi se moglo reći da je verovao da je to prirodni razvoj muzike toga vremena: fiziološko proširenje važećeg muzičkog jezika. Najlakovernije obrazloženje ove ideje nalazimo u predavanjima Antona Veberna (jednog od protagonista tog iskoraka iz tonalnosti), održanih u Beču, u jednoj privatnoj kući, tokom 1932-33, koja su tridesetak godina kasnije objavljena pod nazivom *Der Weg zur Neue Musik* (Put ka Novoj Muzici). U njima se može pročitati: „Smisao ovih predavanja je da se pokaže koji se put morao preći kako bi se stiglo do ove muzike i da se jasno ukaže da je taj proces nešto sasvim prirodno”. Vebernova glavna briga je da opiše i opravda iskorak iz tonalne muzike kao logičnu etapu onog „postepenog ovladavanja materijalom koji nam je priroda dala”, započetog pre više vekova. Tonalna muzika je, po njegovim rečima, samo delimično iskoristila zvučno polje. Atonalnost, pak, osvaja prostore koji su ostali neistraženi. Ona ništa ne *pronalazi*: pre bi se reklo da *razotkriva, obelodanjuje* ono što već postoji, ali nije iskorišćeno. „Moramo biti jasni u vezi s tim: odnosno, da nam je sve to što je danas prokaženo (atonalna muzika), dato od prirode na isti način kao ono što se do danas koristilo”.

To, dakle, nije nikakav „raskid”, već fiziološko proširenje kolektivne vlasti nad prirodnom baštinom zvukova. Vebern rekonstruiše ovaj put otkrovenja i usvajanja polazeći od najjednostavnijih harmonskih pravila koja su, po njegovim rečima, s vremenom postajala sve složenija. Čak i onaj ko ne poznaje jezik teorije muzike može da nasluti, iz dugačkog citata koji sledi, koliko je truda uloženo da se dokaže da je reč o jednom pokretu koji je nastao bez potresa, spontano, gotovo očekivano.

„U početku smo imali nestabilne akorde, kao na primer akorde s umanjenom septimom, koji se mogu dovesti u vezu sa četiri tonaliteta, potom su akordi dalje menjani to jest, menjane su, u uzlaznom ih silaznom smislu, pojedine note koje ga sačinjavaju. Prvobitne konsonance trozvuka postale su disonance upotrebom akorada sa septimom. (...) Uvo se malo-pomalo priviklo na takve akorde, koji su isprva korišćeni s oprezom, usput ili sa odgovarajućom pripremom. (...) Potom je krenulo sve brže i brže: novi akordi su dalje menjani, sve dok se nije došlo do stadijuma kada su se koristili skoro isključivo ti novi akordi. Još uvek su, međutim, bili u sprezi sa osnovnim tonom i stoga se još uvek moglo pribeći osnovnom tonalitetu.”

„Na kraju, međutim, što zbog upotrebe tih akorada, koji su disonantni, što zbog daljeg ovladavanja zvučnim poljem, počele su da se koriste sve udaljenije harmonijske veze, te bismo imali duge deonice u kojima nije bilo ničeg konsonantnog, sve dok se nije došlo do jednog stupnja kada uvo više nije osećalo potrebu da se neprekidno poziva na osnovni ton. Kada bi obično usledio povratak na osnovni ton? Na kraju komada! Tu se tek moglo reći da li je komad u ovom ili onom tonalitetu. U jednoj fazi, međutim, povratak na osnovni ton odigrao bi se u poslednjem momentu, tako da smo imali duge deonice tokom kojih nije bilo jasno o kojem je tonalitetu reč. *Neizvesni tonalitet*. Tek na kraju se moglo reći: sve ovo što se dogodilo treba shvatiti na ovaj ili onaj način. Ali, takvih pojava je bilo sve više, i jednog lepog dana postalo je moguće odreći se odnosa s osnovnim tonom. Naime, nije više bilo ničeg konsonantnog. Uvo se zadovoljavalo čak i tim neizvesnim stanjem; niste imali osećaj kao da nešto nedostaje, čak i ako bi se komad završio 'kao da visi'; uprkos tome, celokupan komad je delovao kompletno i zaokruženo”.

Kao što se može videti, Vebern se veoma trudi da dokaže da takvo jedno proširenje onoga što naziva „zvučnim poljem” nije nikakav proizvoljan čin, već jedna pojava koja se na izvestan način mogla očekivati, i koju je naše uvo bez poteškoća prihvatilo. Nije načinjen nijedan korak unapred koji naše opažajne

mogućnosti ne bi bile u stanju da slede. Pa čak ni onaj ekstremni i presudan: „Pitajući se da li treba nastaviti u novom pravcu, ili je bolje vratiti se odnosima tradicionalne harmonije, imali smo jasan osećaj da više apsolutno nemamo potrebu za tim odnosima i da naše uvo više ne mora da traži oslonac u tonalitetu. Jednom rečju, sazrelo je vreme da tonalnost nestane”.

I eto: upravo je to ono uverenje koje se s vremenom pokazalo kao neosnovano. To je ona pogrešna procena koja je zaslužna za raskol između muzike i publike. To je ona lažna istina koja, prenesena kao istinita, i dan-danas onemogućuje da se taj raskol jasno sagleda.

Šezdeset godina atonalnosti već su dokazale da je optimizam njenih začetnika bio samo lepa teorija: čak i logična, na papiru, ali nedokaziva u stvarnosti. Lišeno odnosa sa tonalnošću, kolektivno uvo gubi orijentaciju. I to ne zbog nedostatka znanja, već zbog nepremostivih fizioloških ograničenja. Ono što opterećuje slušni aparat nije toliko ta čuvena disonanca: premda se ideja da bi s vremenom daleke harmonijske veze mogle ući u slušnu percepciju s istom prirodnošću kao one bliske, pokazala kao iluzorna, disonanca je već odavno prestala da bude istinska prepreka. Problem je na drugoj strani, i ima veze sa ustrojstvom zvukova.

Hteli mi to ili ne, slušno iskustvo se zasniva na dijalektici *predviđanja i iznenađenja, očekivanja i odgovora*. Slušalac može da nasluti, iz svakog odlomka ponuđenog materijala, čitavu skalu mogućih obrta, shodno zakonima određenog ustrojstva zvukova (na primer tonalnog ustrojstva). Razumljivo je da će očekivati one osnovne i logične obrte. Muzika će mu odgovoriti na dva moguća načina: potvrdiće njegovo očekivanje (na primer, jednom savršenom kadencom), ili će ga iznenaditi složenijim obrtima koji će, ipak, biti u skladu sa ustanovljenim ustrojstvom (na primer, kakvom modulacijom). Ta igra predviđanja i odgovora se neprestano ponavlja sve dok muzika traje. To je mehanizam uživanja koji se stalno iznova pokreće. S vremenom, potreba da se iznenade sve iskusniji slušaoci, nagnala je kompozitore da uvedu sve istančanije

kombinacije, sve složenija rešenja: ovo je istorija proširenja tonalnosti i ostrašćene upotrebe hromatizma, koju je Vebern sa didaktičkom jednostavnošću rekonstruisao. Vebernova naivnost se ogleda u njegovoj zabludi da je prelazak na atonalnost bezbolna posledica eskalacije u domenu razrade. Ne. Prelazak na atonalnost bio je način da se napravi drastičan rez. Jer, tu se više nije radilo o pronalaženju novih kombinacija unutar datog ustrojstva: tu se radilo o negiranju pomenutog ustrojstva.

Izgubljen u prostoru bez koordinata atonalne muzike, slušalac ne može više ništa da predvidi. Iza jedne note, iza grupe akorada, može da usledi bilo koja nota. Prekida se mehanizam očekivanja i odgovora koji je upravljao zadovoljstvom slušanja. Uvodi se jedna realnost u kojoj vlada trajno i uopšteno iznenađenje. Međutim, u sistemu koji ne dopušta predviđanje, i sam koncept iznenađenja postaje diskutabilan. Može nas iznenaditi nešto što se dogodilo umesto nečeg drugog što smo očekivali da se dogodi: ali ako ništa ne očekujemo, ništa nas ne može ni iznenaditi, u užem smislu. I tako atonalna muzika, za onoga ko je sluša, postaje sled neodgonetljivih zvučnih obrta, nemuštih i apstraktnih.

Moguć prigovor je da atonalna muzika, premda zaista negira sistem ustrojstva tonalnosti, za uzvrat uvodi neka druga ustrojstva: unutar kojih je moguće nanovo uspostaviti dijalektiku *predviđanja* i *iznenađenja*. Nesporno je, međutim, da publika te alternativne sisteme ustrojstva ne prepoznaje. Najbolji primer je serijalna dodekafonska muzika (Dvanaestttonski niz). Nije zgoreg setiti se da ona u potpunosti raskida sa tonalnošću i usvaja dvanaest nota temperovanog sistema, ukidajući među njima svaku hijerarhiju. To su dvanaest tonova od kojih nijedan nije vodeći, niti je ijedan uljez u tom nizu. Kako bi održala tu situaciju jednakosti, ova muzika usvaja pravilo da se nijedna nota ne sme ponoviti pre nego što se izređa ostalih jedanaest: sve dok se eventualnim ponavljanjem izokola ne potvrdi izvesna prednost. Kompozicija, na taj način, počinje od „serije”, to jest, od jednog specifičnog sleda od dvanaest nota, iz

kojeg potom, jednako poštujući navedeno pravilo, izranja kompozicija. Ovo je nesumnjivo jedan izuzetno rigidan sistem ustrojstva zvuka. To nije anarhija: to je sprovođenje jednog veoma preciznog reda. Međutim, da li je publika u stanju da pojmi taj red? Da li zaista postoji mogućnost da do te mere usvoji njegova pravila da može ponovo da uspostavi mehanizam očekivanja i odgovora? Zar neko stvarno misli da je to samo pitanje navike, vremena, obrazovanja? Osim toga, ne treba zaboraviti da je serijalni dodekafonski metod neka vrsta primarnog modela: počevši od njega, veliki deo savremene muzike je sačinjen na bazi različitih sistema ustrojstva zvukova, veoma istančanih, ličnih. Svaki autor, u svakom delu, usvaja posebna pravila, varirajući dodatnim propisima osnovna pravila. Od kada je dodekafonski model prestao da bude kult kakav je nekad bio, za svako delo se otvorila mogućnost da izgradi sopstveni sistem ustrojstva, u potpunosti ličan i slobodan. Množile su se kompozicije izgrađene na sofisticiranim pravilima koja su važila samo za njih, virtuoзни primeri moždane gimnastike. Nećemo se ovde baviti procenom njihove opravdanosti ili vrednosti. Važno je, međutim, imati na umu da je za publiku sve to jedan nevidljiv i nedostižan univerzum. Kompozitor se, u svojoj laboratoriji, kreće unutar jednog organizovanog univerzuma koji besprekorno poznaje jer ga je sam stvorio. I nema sumnje da, komponujući, koristi dijalektiku predviđanja i iznenađenja koja je njemu savršeno jasna. Ali slušalac o njoj ništa ne zna. Pa čak i ako se potruži da u programu pročita komplikovanu autorovu belešku o korišćenju metodi (često fascinantniju od samog slušanja, i to je još jedan od paradoksa koji prati savremenu muziku), neće imati dovoljno vremena da usvoji taj zvučni univerzum i da pokuša u njemu da se snađe. To nije pitanje njegovih ograničenja ili nedostatka obrazovanja: od njega se, jednostavno, traži nemoguće. Jaz između njega i ove muzike je neizbežan, neprikosnoven i u potpunosti očekivan.

Uprkos tome, slušaocu se odvajkada nameće da je to isključivo pitanje lenjosti i privremene neupućenosti. Time se u njemu izaziva osećaj krivice,

ublažen obećanjem da će, ako se dovoljno potruđi, konačno razumeti. U Vebernovom tekstu postoji jedan pasus koji se, uprkos njegovoj naivnosti, može označiti kao sramotni začetnik ove nasilničke predrasude. Podvukavši još jednom da se uvo bez ikakvih poteškoća može odreći tonalnosti, Vebern je prinuđen da napomene da je, i pored toga, otpor prema atonalnoj muzici ogroman („Nikada u istoriji muzike nije zabeleženo toliko odbojnosti prema nečemu kao prema ovoj vrsti muzike”). A to ga na kraju navodi na zaključak: „Svakako da je ljudima veoma teško da prate: Betoven i Vagner su nesumnjivo bili revolucionari i uveli su nezamislive stilske promene - pa ni oni nisu bili shvaćeni”. I tako dolazimo do teoreme koja će žigosati čitave generacije slušalaca. Prelazak na atonalnu muziku prošvercovan je kao nešto što je dopušteno poistovetiti sa formalnim i jezičkim izletima jednog Betovena ili Vagnera: i tako se, podmuklo, ponovo svaljuje krivica na publiku koja nije sposobna da odmah prepozna genija. Slušalac savremene muzike, uviđajući zamku, živi u stalnom strahu od onoga što bi se moglo nazvati Vikov sindrom: po imenu čoveka koji je ušao u istoriju ne samo zato što je pokušao da zabrani svojoj ćerki Klari da voli jednog deklarisanog ludaka (Šumana), već i zbog jednog jezgrovitog komentara kojim je sahranio Betovenovu *Sedmu*: „Samo je pijan čovek mogao da je napiše”. Publika je naučena da živi u stalnom strahu od toga da neće prepoznati dežurnog Betovena. Prikovana ispred ove nedokučive muzike, ona decenijama pasivno upražnjava obred jedne inicijacije kojoj je suđeno da se nikada ne dovrši: nesposobna da reaguje, budući ubeđena da je nazadni element društva koje zadihano juri za nečijom genijalnošću. Sa dostojanstvenim strpljenjem nastavlja da čeka da joj ta muzika postane razumljiva, na isti onaj način na koji su joj, u suštini, uz malo strpljenja, na kraju postali razumljivi, svojevremeno, Betovenova *op. 111* ili Vagnerov *Tristan*. Ako dobro razmislimo, jedan groteskni spektakl.

Savremenoj muzici se, zapravo, čini loša usluga što se uporno prikriva njen glavni učinak: a to je drastičan i silovit prekid s tradicijom. Pokušaj da se

obezvredi njen prevratnički karakter nije uspeo. Štaviše, ostvario je suprotan efekat. Jer, upornim povezivanjem Šenberga i Betovena, proglašavanjem jednog kontinuiteta koji je isključivo istorijski, ali ne i jezički, postiglo se da publika od Šenberga očekuje ono što joj je pružao Betoven. I tako, kada se ne prepušta impresionističkom i rapsodičnom slušanju, publika se upušta u očajnički i nerazuman poduhvat da iz te nove muzike izmami onaj dobri stari mehanizam predviđanja i iznenađenja, očekivanja i odgovora. Uzaludno je reći da joj to nikada neće uspeti.

Jaz između savremene muzike i publike je sada već nepobitna činjenica. Uzaludno je poricati ga, kao što takođe nema svrhe tumačiti ga kao kakav privremeni društveni i kulturni raskorak, uslovljen naglim ubrzanjem stvaralačke avangarde i faktičkom sporošću publike da se prilagodi. Sve je to čista ideološka laž. Savremena muzika nije „ispred”: ona je negde drugde. Jaz postoji, nepremostiv je, ima svoje objektivne razloge, on je proizvod jednog veoma preciznog i na izvestan način genijalnog jezičkog izbora, i ne treba ga prikrivati niti po svaku cenu pravdati. Istorijski, moralni i kulturni značaj savremene muzike ne zavisi, uostalom, samo od rezultata na blagajni. Kao što se nijedna prazna dvorana ne sme ishitreno shvatiti kao nemušta osuda. Ali, to je fenomen koji ne treba kriti, treba ga rastumačiti. To je dragocena polazna tačka od koje treba krenuti u proučavanju tog neobičnog odnosa koji se uspostavio između ove muzike i modernog. To nije presuda: ali je svakako znak. Prikrivati ga samo otežava proučavanje ove pojave.

Nastanak Nove Muzike, na početku veka, odvio se, kao što smo videli, kroz jednu nedvosmisleno jezičku revoluciju: napuštanjem tonaliteta i prihvatanjem novih zvučnih univerzuma. Međutim, o tom preokretu ne može se razmišljati isključivo kao o jezičkom fenomenu: važno je istaći da se tada na jezičkom planu otvorila jedna pukotina kroz koju se nazrelo jedno novo i veoma jasno tumačenje sveta. Od prvog trenutka Nova Muzika nije imala karakter

neutralnog tehničkog preokreta: od samog početka bila je otelovljenje jednog preciznog ideološkog, etičkog i političkog stanovišta. Moglo bi se čak reći da je pokušala da se nametne kao uvod u čitanje modernog. Bio je to najenergičniji potez koji je ozbiljna muzika artikulisala u svom traumatičnom naslućivanju modernog.

Ono što možemo da učinimo, danas, jeste da rekonstruišemo ono što je Nova Muzika ispripledala o tom novom svetu koji se rađao. Da pođemo od prve, naizgled očigledne, tvrdnje: novi svet je, pre svega, bio kraj onog starog. Na svojim počecima, Nova Muzika je, prevashodno, bila gorljivi i ustreptali seizmogram jednog zemljotresa. Trebalo je ispripledati - preuzeti na sebe - propast velikih imperija, raspad jednog sistema vrednosti, zalazak metafizičkog optimizma, postepeno slabljenje društvenih veziva korišćenih u devetnaestom veku. Bilo je to otvaranje, veličanstveno, novog horizonta koji je mirisao na slobodu, koji kao da je ponovo stavljao u pokret neiscrpne resurse čovečanstva, i koji je pozivao na proučavanje neslućenih utopija. U gotovo svakom pogledu, Nova Muzika je zvučala kao kakav bučan i radikalni poziv na osvajanje tih teritorija budućnosti. Već i sam njen jezički identitet, uznemirujuće odvažan, delovao je kao provokacija svakom pokušaju povratka na stare vrednosti. Ona je razorila utešnu lepotu tonalnih geometrija, braneći se od one dekadentne retorike - težnje za jednim trajnim spektakularnim zalaskom sunca - koja je u večnom Štrausu iscrpla svoja remek-dela. Nova Muzika nije gajila zalaske: osluškivala je zoru jednog novog sveta.

A taj svet je, međutim, na svom putu naišao na lagume novih totalitarizama i na silovite lomove dva svetska rata. Bio je to presudni momenat za sudbinu Nove Muzike. Suočena sa neočekivanim gušenjem modernog u strahotama velikih evropskih diktatura i u raščovečenoj brutalnosti ratne kulture, ona se ušančila na liniji otpora prema jednoj neprepoznatljivoj sadašnjici. I tako je njen jezički profil postao simbol i sadržaj njene pobune. U toj muzici koja je, bez ikakvih ustupaka uživanju, urezivala grafite koji su bojkotovali slepi

kolektivni optimizam, iskristalizovao se jedan ekspresionistički krik koji se pretočio u krik protesta i bola. Kult disonance se uzdigao da razobliči varljivu harmoniju koju su nametali aparati propagande. Stroga, gotovo ledena pravila koja su vladala u serijalnoj i dodekafonskoj muzici, predstavljala su neumoljivu liniju otpora racionalnog protiv postromantičarske iracionalnosti koja je bila zvučna podloga za režimske parade i nove ratne epopeje. Bojkotovana, izolovana, Nova Muzika je upravo u nerazumljivosti svoga jezika - u svojoj nepristupačnosti - pronašla znak jedne spasonosne ilegalnosti i potvrdu sopstvenog iskoraka iz sistema.

U tom lavirintu odbrambenih poteza iskrzala se prvobitna veza između Nove Muzike i modernog. To je bio trenutak kada je Nova Muzika okoštala u čitavom nizu somatskih karakteristika koje je nikada više neće napustiti. Posleratna generacija će ih naslediti kao neprikosnovene ožiljke jedne borbe koja je vođena i na kraju izvojevana. Nova Muzika se ukopala u predstavi o sebi kao o jednom nerazumljivom, proročkom, strogom glasu, glasu koji je večno „protiv”, koji je ponosan na vlastitu odvojenost od sveta, koji je ostrašćeno racionalan, zabarikadiran u jednom asketizmu lišenom svih ustupaka. Tek u poslednjih nekoliko godina ovaj neumoljivi kliše počeo je da bleđi. Suviše kasno da bi zbacio sa sebe četrdesetak godina apsurdna nad kojima bi se trebalo zamisliti.

Nije sporno da je taj glas - rođen iz nužde da se kaže „ne” bezumlju koje je zavladao svetom - postao, u trenutku kada se to bezumlje rasplinulo, prazan elemenat stila, pouka kojoj nedostaju razlozi, obrazac pobožno ponavljan u beskonačnost. Kao što je bilo neminovno da se dogodi, suviše se brzo pretvorio u sopstvenu karikaturu. Suštinsku ulogu u ovom procesu odigrala je činjenica da je jezik koji je Nova Muzika iskovala, postao, u trenutku najvećeg trvenja sa neprijateljem, nešto više od načina izražavanja: postao je simbol, samodovoljan grafit kojem nisu potrebni sadržaji: jezik koji je pogađao u metu jednostavnim i harizmatičnim činom iskazivanja samog sebe. Uzdizanje ovog neprikosnovenog

jezika do fetiša bila je gotovo neizbežna etapa. Kao što je takođe bilo neizbežno da se, budući premešten u jedan potpuno nov istorijski kontekst u kojem nije više bilo ratova koji su ga iznedrili, pretvorili lingvističku tehniku koja lebdi u vazduhu, u stilsku vežbu bez valjanog opravdanja, u bezrazložnu moždanu gimnastiku. Taj jezik koji je bio zagrebotina i grafit jednog uvređenog čovečanstva, postao je maniristički rečnik pozvan da prikaže isključivo ambicije onoga ko se pokazao na visini da ga koristi. I sam Adorno - koji je više od bilo koga drugog proučavao njegov filozofski značaj - na vreme je primetio da je taj jezik završio u rukama jedne generacije koja je, u pogledu duhovnosti, „živela iznad sopstvenih mogućnosti”. I zaista, filozofska suština tog jezika pokazala je da ne može da nadživi smrt svojih neprijatelja. Nije slučajno što je Nova Muzika, koja je sazrela u posleratnim godinama, imala instinktivnu potrebu da oko sebe ponovo uspostavi uslove u kojima je pre više decenija nastala: uvek je tragala za kontekstom političke i ideološke borbe, i u takvim scenarijima je, s vremena na vreme, ponovo iznalazila opravdanje i uverljivost. Nije slučajno što je njen zlatni period bio na prelasku između šezdesetih i sedamdesetih godina. Nije slučajno što ona svoju najveću slabost iskazuje upravo danas, u jednom scenariju u kojem su društveni konflikti značajno ublaženi, a ideološki sukobi su gotovo iščezli.

Najprostije rečeno, po cenu da zvuči provokativnije nego što je nužno: Nova Muzika je nastavila godinama da bije jednu bitku koja je odavno završena. Kao kada bi se veštački održavalo kakvo ratno stanje, nakon što je potpisan mir. Te somatske karakteristike koje su, svojevremeno, sačinjavale zanosni profil Bečke avangarde, postale su nedodirljivi kult, služeći kao pokriće za odsustvo pravog suočenja s modernim. Nerazumljivost jezika, kult pozorne racionalnosti, umišljenost i sklonost ka jednoj eruditskoj odvojenosti od sveta, programska podozrivost prema svetu drugih: sva obeležja nekadašnje bitke okoštala su u samozadovoljne parole. Ali, ono što je bilo jezik postalo je žargon, ono što je bila buntovnička nerazumljivost postalo je prezir za opravdana

očekivanja publike, ono što je bila ideološka borba „protiv” postalo je političko pokriće, ono što je bilo linija otpora racionalnog postalo je neosnovani cerebralizam. U takvom jednom negativnom preobražaju izgubila se upravo ona veza sa modernim koju je Nova Muzika, na svojim počecima, tako strastveno nagovestila. Svojevremeno je ta muzika, čak i u svojim najvrletnijim jezičkim kontrakcijama, bila šifra za ono što se zbivalo oko nje. A danas, ko bi danas u savremenoj muzici mogao da nađe šifru za čitanje modernog?

Do ove paradoksalne situacije došlo je zahvaljujući nedodirljivosti koju je Nova Muzika decenijama uživala. Ona je mogla da se razvija, duž iskrivljenih i diskutabilnih tračnica stvarnosti, jer joj se niko unutar sveta ozbiljne muzike nije nikada istinski suprotstavio. Ulogu kontrole je, doduše, mogla odigrati i publika: ali dovoljno je rečeno, na prethodnim stranicama, o tome kako je duboki i groteskni jaz između ove muzike i publike bio sistematski negiran ili, još gore, obrazlagan kaznenim i nasilničkim ideološkim obrascima. Imajući u vidu sve ovo, morali bismo shvatiti koliko je važno vratiti se na taj jaz, osloboditi ga zabluda koje ga obavijaju, i prihvatiti ga u svoj njegovoj faktičkoj očiglednosti kao odraz jedne apsurdne situacije koja se veštački održava. Morali bismo se ponovo potruditi da sagledamo razloge tog raskola i da se zapitamo na kakvu bi autentičnost, na kakvo prisustvo u realnosti, mogla da pretenduje jedna muzika koja, objektivno gledano, nije u stanju da komunicira s velikim delom svojih savremenika.

Drugo moguće objašnjenje za nedodirljivost pod čijim je velom sazrevao paradoks Nove Muzike leži u suženom horizontu u kojem su se odvijale kulturne debate koje su je pratile. Godinama, jedini vid otpora njenom razvoju bio je oličen u najnazadnijem i najreakcionarnijem delu publike i kritike. Godinama se jedina pritužba ovim ezoteričnim ritualima ispoljavala u vidu prezrivo negodovanja grupice nostalgičara koji su apsurdno tih nemuštih stilskih vežbi suprotstavljali beznadežni zahtev povratka na staro. Napadi tog tipa, vođeni pod zastavom jedne nemoguće restauracije, imali su samo jednu

posledicu: naterali su progresivne snage iz sveta muzike da zbiju redove, čak i nekritično, oko tvrđave koju je trebalo zaštititi. Ovakva odbrana je umnogome naškodila Novoj Muzici: zato što je svela na minimum prostor za jedan kritički sud „iz levog ugla”. To je ona nezaobilazna crna rupa koja je pratila njen veštački uspeh. Nedostatak promišljanja koje bi moglo da joj se suprotstavi, ne u ime kakve zlatne prošlosti, već u ime vernosti sadašnjici. Novoj Muzici je nedostajala nazočnost jednog kritičkog uma koji bi je podsetio na njen dug prema modernom duhu: ali stvarnom modernom duhu, ne onom teorijskom ni ti veštački stvorenom u laboratoriji. Za to je u velikoj meri odgovorna prosvećena kritika koja je strastveno pratila njen razvoj: da je samo deseti deo fantazije, istraživanja i teorijskih akrobacija, upotrebljenih da opravdaju ponekad nesumnjivo apsurdne muzičke operacije, utrošen na to da se Nova Muzika izbavi iz njene sve veće okoštalosti i da se pozove na istinsko suočavanje sa sadašnjicom i sa svetom, sada se ne bismo bavili njenim poljuljanim kredibilitetom.

Istini za volju, svemu ovome bi trebalo pridodati onaj niz nesrećnih okolnosti koje su, vešto izmanipulisane, potpomogle da se nedodirljivost Nove Muzike do kraja učvrsti: politička pokrića, pojava malih ali neprikosnovanih moćnika, inertno saučesništvo mas-medija, kukavičko podaništvo kritike, licemerna naklonost muzičkih institucija. Ali, sve to je već dobro poznati scenario jednog fenomena koji se nepogrešivo ponavlja kada pobednička revolucija okošta u novi režim. Pod uslovom da je još uvek važno rasvetliti ono što se zaista dogodilo, rado prepuštamo taj zadatak onima koji su tih godina bili na sceni.

U ovom trenutku je, međutim, od presudnog značaja uvideti potrebu da se, trezvene glave i bez predrasuda, još jednom razmotri slučaj Nove Muzike. Dopušteno je misliti da se otpor prema sadašnjosti koji je obeležio nastanak ove muzike, kao neizbežan odgovor na strahote tih godina, s vremenom pretvorio u hroničan i prisilan izgon iz stvarnosti. Nova Muzika boravi u jednoj veštačkoj

sadašnjosti, izmišljenoj, koju je stvorila u laboratoriji. Tek ponekad, i reklo bi se na bojažljiv i kontrolisan način, kroz takvu jednu sadašnjost nazre se istinska sadašnjost: nije slučajno što se to događa u delima onih retkih velikih autora ih u slučajnom uspehu izvesnih tvorevina koje publika svaki put nepogrešivo prepozna. Međutim, to su samo delimični iskoraci iz jednog blaženog i ljubomorno čuvanog izgnanstva. Iz tog izgnanstva, Nova Muzika nastavlja da šalje poruke koje više ne treba smatrati značajnim ili neodložnim. Ona neće moći zauvek da opstaje zahvaljujući ugledu nasleđenom od njenih očeva. Smisao je nomad. U prošlosti je mogao da boravi u repertoaru ozbiljne muzike, pa čak i u grafitima avangarde. Ali sada se, izgleda, nepovratno preselio u druge oblasti kolektivnog stvaralaštva. Nova Muzika je ostala jedno sofisticirano napušteno zdanje: napušteno od publike i od Smisla. Moderno vri na nekom drugom mestu. Smisao - kao repertoar koji sažima oblike u kojima se određeno doba prepoznaje - izabrao je druge jezike da iskuje svoja imena. Možemo beskonačno da odgađamo momenat kada ćemo morati da se suočimo sa svim ovim. Ali dok kritika, neodlučna, okleva, tvrđava Nove Muzike počinje da škripi pod pritiskom koji, iznutra i spolja, vrše novi muzički sadržaji. Najkvalitetniji sektori zabavne muzike često i rado zalaze na teritoriju koja je ranije bila rezervisana isključivo za ozbiljnu muziku. Pojave kao što su američki minimalizam, evropski neoromantizam, nove retorike koje dolaze sa Istoka, iznutra preinačuju geografiju te muzičke tradicije. To su oblici pobune, doduše, blagi i eksperimentalni. Na njih se mora gledati s nadom, ali i sa izvesnim razočaranjem zbog preteranog opreza s kojim se otiskuju na nove teritorije.

Nova Muzika opstaje između ostalog i zahvaljujući tom oprezu. U svojoj usamljenosti nastavlja da prežvakava sopstveni apsurd. Za to vreme, napolju, vri sadašnjica. Kao kakav veliki kolektivni spektakl, uzvišen i groteskan, dirljiv i strahotan, neumoljiv u usisavanju sveg mogućeg dobra i zla. U pogledu koji je sposoban da ga vidi, moralo bi se iznova pojaviti, ustostručeno, ushićenje posmatrača iz devetnaestog veka suočenog sa prvim velikim metropolama.

Današnje veliko globalno selo je doslovna eksplozija koncepta koji su ti gradovi počeli da nagovešćuju. To je kontejner koji jednim jedinim potezom usisava čitav svet i u potpunosti ga razglobljuje: na sličan način su metropole iz devetnaestog veka stvarale jedinstvo grada, po ceni da razore jedinstvo pojedinca. Ovaj proces ima u sebi nečeg spektakularnog čemu je nemoguće doleteti. Moderno je pozornica na kojoj se u vrtoglavom ritmu svet neprestano raščlanjuje i ponovo sklapa. Jezici se pretaču jedan u drugi, ideje iznalaze formu, bez razlike - u najplemenitijim materijalima ili najprostijim otpacima potrošačke mašinerije, svaka pouzdana granica između umetnosti i zavodjenja se gubi. Ritam poruka i intenzitet opažaja kojima je pojedinac izložen, iscrtavaju razdraganu stvarnost jednog nesvesno i bezbedno drogiranog čovečanstva. Spektakularnost stvarnosti i spektakularnost formi koje je iskazuju, nižu se vrtoglavo jedna za drugom u jednoj eskalaciji koja čini da čak i ono što je stravično postaje privlačno. Čak i percepcija događaja postala je neka vrsta *performansa*: vrtoglavo ubrzanje dotoka informacija doslovce je podrilo sam koncept *događaja*, preinačivši njegovo disanje, njegovu uverljivost, vreme opstanka u kolektivnoj svesti. Ono što se događa postaje prošlost takvom brzinom da nema vremena čak ni da zaživi u sadašnjosti. Slična stvar događa se i *imenima* koja moderno proizvodi u spektakularnim količinama, i istog časa konzumira, troši, i odbacuje. Nadenuti ime - što znači shvatiti, dešifrovati i vratiti svrhu ideji - postalo je trajni stvaralački čin, čiji je rezultat uvek privremen. To je pustolovina koja otkriva dimenziju izvornog kao dinamičnu tvorevinu koja nastaje, a ne kao činjenična nepromenljivu vrednost.

Pred svim tim - i pred sazveždem malih i velikih znakova u kojima se stvara obličje modernog - Nova Muzika spokojno nastavlja da priređuje žalosne izlete u jedan veštački vrt koji bi trebalo da bude odraz modernog, a koji ne uspeva da bude čak ni njegova karikatura. Ako je moderno jedna spektakularna pustolovina, onda nema mnogo tvorevina Nove Muzike koje su u stanju da odraze njegovu privlačnost, osećajnost i lepotu. Sve ostalo je nemušta

apstrakcija, zastarela i neopravdana tugovanka, opsesivan pokajnički ritual. U svojim najvišim dometima, prefinjeni estetizam.

Ono što se usput izgubilo jeste uživanje u modernom. To jest, sposobnost da se moderno pojmi kao uživanje. To čine drugi, u drugim oblastima stvaralaštva: i tamo ide publika, jer, ljudi se plaše sopstvenog vremena, ali ga ujedno priželjkuju i ne dopuštaju da im ga neko oduzme. Ljudi, sa svojim nagonom za preživljavanjem, idu tamo gde neki graditelj, koristeći fragmente prošlosti, ume da izgradi velelepna staništa sadašnjosti. Takva staništa je danas lakše pronaći u kakvoj rok pesmi nego u desetinama tvorevina Nove Muzike. Možda zvuči paradoksalno, ali je tako. Sa svojom sklonošću ka jednom racionalnom, strogom i tragičnom iskazu, ta muzika gubi svaku moć da povрати radost modernog, njegovu raznolikost, njegovu spektakularnost. Ona bi imala mogućnosti, daleko više od neke tanušne rok pesmice, da dešifruje taj horizont i da njime ovlada, sa živim entuzijazmom jednog slobodnog, pa čak i kritičkog uma. Ali, to ne čini. Draže joj je da ostane zvanični glas bola, poniženosti, nezalečive rane. Ali taj bol sada već pretili da postane pesnička apstrakcija, utešno literarno mesto, nešto što nema nikakve veze sa istinskim bolom. Ako danas postoji neko poniženo čovečanstvo - a postoji - ono zasigurno ne želi da ga zastupa kakva dodekafonska serija ili osobenjačka strukturalistička gimnastika. Ono ne traži mnogo: ponekad uspeva da se zadovolji kakvom beznačajnom komercijalnom pesmicom. Ali ono što očekuje je saučesništvo jednog jezika koji će izraziti stvarnost, a ne sam sebe. Ako bi to, za Novu Muziku, značilo rasplitanje čvorova vlastitih jezičkih tabua i iznalaženje novih vidova komunikacije, to ne bi bila tolika katastrofa kao što bi katedre za kompoziciju na Muzičkim akademijama želele da prikažu. I sami tvorci atonalne muzike primetili su da najsvetliji period ozbiljne muzike klasicizam, od Hajdna do Betovena - karakteriše maksimalno svođenje zvučnog polja, praćeno značajnim opadanjem slušalačkih sposobnosti. U poređenju sa Flamanskom polifonijom, pa čak i u poređenju s Bahovim harmonijama, jezik

koji se koristio u klasicizmu deluje kao adaptacija zvučnog horizonta za decu. Pa ipak, upravo u tom „adaptiranom” univerzumu, muzika je pronašla snagu da izrazi obličja sadašnjosti, pa čak i da dokuči izvesnu transcendenciju.

Niko ne može reći kako bi se i kojim putem, u ovom času, Nova Muzika mogla vratiti modernom. Ali to bi se, po svoj prilici, moralo odviti kroz spremnost da se iskorene jezički tabui koji su sve do danas paralisali njene korake. Ovde nije reč o prosto dilemi: vratiti se na tonalnost ili ne. To je lažna dilema. Reč je o obnavljanju odnosa sa živim jezicima koji danas iskazuju moderno i ponovnom ostvarenju suglasja sa kolektivnim osećanjem. Uz jednu izvesnost: moderno je pre svega spektakl. Nijedan glas koji bude nastojao da izbegne rizik spektakularnog neće uspeti da ga ispeva.

4. Spektakl

1.

Moderno je mesto, i vreme, koje ima bezbroj prilaza. Nova Muzika je izabrala uska vrata jedne radikalne i krute jezičke revolucije. Ali, u genetskom nasleđu ozbiljne muzike postoje i druge mogućnosti pristupa: druge spoznaje koje su tragale za modernim na drugačijim putanjama. Čitavo jedno nasleđe slutnji i predskazanja koje je Nova Muzika, svojom ideologijom i svojim veštačkim nametanjem publici, dugo vremena potiskivala. Među mnogima, ovde ćemo rehabilitovati jednu koja se danas čini sposobnijom od drugih da pronade neposredan kontakt s modernim. Da pojednostavimo, svešćemo je na dva harizmatična imena koja otelovljuju, ponešto očiglednije i korenitije od ostalih, jedan od načina da se zakorači u dvadeseti vek: Maler i Pučini.

Ono što su Malerova simfonijska dela i Pučinijevo muzičko pozorište naslutili od modernog, bila je ideja spektakla koju će ono gajiti i tip publike koji će ga posećivati. Više nego što se čini, bila je to smela i ujedno genijalna spoznaja. Predočila je, sa začuđujućom tačnošću, jedan svet koji još uvek nije postojao. Nagovestila je sliku kolektivnog ukusa, društvenih okolnosti i načina odigravanja, sudara različitih i novih formi spektakla, koja će se u potpunosti ostvariti tek nekoliko decenija kasnije. Bila je to spoznaja koja je, između ostalog, dovela do značajnog preinačenja samog pojma ozbiljne muzike: ponovno definisanje njenog zamišljenog polja koje je, čak i po cenu da raskrinka neke dogme koje su učvrstile njenu moć, pokušalo da sagleda seobu Smisla koju je moderno nametalo. Nazadnost i mistifikacija koje nalazimo kako u Pučinijevim operama, tako i u Malerovim simfonijama svedoče o izvesnom strateškom uzmaku koji je tragao za novim uporištima odakle će se suočiti s

invazijom modernog. U njima je začeta ideja, sama po sebi prilično smela, da će jedino svođenjem sopstvenog zamišljenog domašaja ozbiljna muzika moći da se prilagodi pravilima modernog. Da će jedino usvajanjem izvesnih štetnih elemenata koje je moderno nametalo i uklapanjem tih elemenata u sopstvenu strukturu, moći da ostvari kontakt sa stvarnošću. Bilo je to sasvim suprotno od onoga što je pokušala Nova Muzika. Jednom rečju, moderno je dočekano širom otvorenih vrata i dopušteno mu je da prodre u tkivo muzike. To nije bila безусловna predaja: bilo je to započinjanje dijaloga. Opasna akrobatika, bez svake sumnje: na onim mestima gde se Malerove simfonije pretaču u isprazan zvučni tehnikolor ili Pučinijev teatar sebi dopušta vulgarnost lascivnih petparačkih romana, očituje se poraz kojem bi takva jedna akrobatika mogla da vodi. Ali, bila je to cena koja se morala platiti za jednu uzvišenu težnju: učestvovanje u modernom.

2.

Adorno je imao običaj da žigoše Pučinija kao tvorca lake muzike. To baš nije bio kompliment. Ali, s vremenom, ispostavilo se da to nije sasvim neosnovano zapažanje. Jedan od najznačajnijih pokušaja Pučinijevog teatra bio je da uzdrma granice između ozbiljne i lake muzike. Premda ne treba izgubiti iz vida: laka muzika, u njegovo doba, nije postojala.

Kada Adorno govori o lakoj muzici (a reč je o šezdesetim godinama), on ne misli na neki konkretan popularni repertoar: misli na određeni vid upražnjavanja, na određenu publiku, na veoma konkretan sistem tržišta. Sve ovo je počelo da se uspostavlja pošto je Pučini već prestao da piše muziku. Na izvestan način, dakle, on je gurnuo ozbiljnu muziku ka spoznaji jednog alternativnog muzičkog univerzuma koji je tek trebalo da se uobliči. On je naslutio okvire jednog novog muzičkog izraza koji će se kasnije otelotvoriti u

lakoj muzici. Nije slučajno što je njegovo delo ostalo bez pravog naslednika: poslednji neukorenjeni izdanak jedne tradicije koja se tu ugasila. Čekanje koje su Pučinijeve opere naslutile, razrešiće se u trenutku kada se laka muzika bude nametnula kao jedan snažan alternativni muzički sistem, samostalan, bogat i vitalan. U tom sistemu, hteli mi to ili ne, moderno se, danas, znatno više prepoznaje nego u onom, bočnom, koji nudi ozbiljna muzika. Pučinijeve opere su se kretale ka jednom prostoru koji još uvek nije postojao i u kojem će se, samo nekoliko godina kasnije, nastaniti moderno. Proglasiti ih za laku muziku je uprošćeno i ograničeno: one su, na izvestan način, *izmislile* laku muziku.

Za jednu strogu kritičku misao, bezrezervno odanu idealima ozbiljne muzike, taj Pučinijev korak ka novom se gotovo u celosti očituje kao kakav opasan korak unazad. Treba shvatiti da, ukoliko se zaista radilo o koraku unazad, bio je to na izvestan način genijalan strateški potez. U njemu je, zapravo, bila sadržana intuicija da će ona čvrsta linija razgraničenja između umetničkog dela i potrošačkog proizvoda uskoro nestati: i da će umetničko delo, ukoliko želi da preživi i da sačuva zahteve koje otelovljuje, morati da se ponudi kao roba: nepravilna, uznemirujuća, preopširna, ali roba.

U praksi, sve ovo je dovelo do odlučujućeg preokreta u načinu shvatanja stvaralačkog čina. Nestao je lik *umetnika* kao pionira koji usamljениčki hodi po uzvišenim horizontima i nametnula se ideja o *delu* kao inkarnaciji kolektivnog imaginarnog. Nije više publika ta od koje se očekuje da prati umetnika trnovitim putevima jednog neprestanog uspona, već je sada dužnost umetničkog dela da pronade oblik, materijal i jezik kojima će izraziti želje i očekivanja publike. To je drastičan preokret. Ali ne može se poreći da je upravo ovaj preokret stvorio uslove za jednu stvaralačku produkciju u potpunosti podložnu modama i bezrezervno potčinjenu onom najplitkournijem segmentu stvarnosti. Iz njega će moderno razviti svoju jedinstvenu sposobnost da proizvodi smeće. Ali, iz iste te tačke - iz tog veoma konkretnog ideološkog preokreta - izrodiće se, na primer, film, koji će ubrzo postati pribežište umetnosti i stanište Smisla. I

upravo će odatle iznići moć lake muzike, one koja će se s vremenom pokazati kao sposobna da sa začuđujućom tačnošću svedoči o sopstvenom vremenu. Iz tog ideološkog raspleta moderno crpi onu opasnu i ujedno prelepu slobodu da istovremeno proizvodi umetnost i komercijalne otpatke. Draž Pučinijevih opera je upravo u tome. I stoga su one amfibijske tvorevine u kojima zajedno žive otpaci i umetnost, prostota i otmenost, smeće i poezija, roba i duh. Žive zajedno do te mere isprepletani da ih je gotovo nemoguće razlikovati. Štaviše: postaje *bespotrebno* razlikovati ih. Jer, kod Pučinja, problem nije više u tome kako prepoznati granice između umetnosti i onoga što to nije, niti kako očuvati preimućstvo ozbiljne muzike. Pučini je izvan toga. Problem je, za njega, u tome kako oblikovati novu ideju *spektakla*. To je prava suština njegovog dela: tragao je za jednom idejom spektakla koja bi mogla da izdrži sudar s modernim. Njegovo celokupno stvaralaštvo treba sagledavati kroz tu težnju, tu akrobatiku.

Pučini je delao u vreme kada moderni duh počinje da nameće vrtoglavo ubrzanje ritmike emocija i intenziteta poruka; i delao je u žanru, muzički teatar, koji s teškoćom uspeva da održi korak sa tim ubrzanjem, usled njemu svojstvenih ograničenja i ideoloških kočnica. Uprkos tome, on je pokušao da prenese ovu nezgrapnu i tešku konstrukciju u ritam tog novog sveta koji dolazi. I to je učinio ustrojivši je na drugačiji način, učinivši je lakšom i, istovremeno, „jačom”. To je ono dvostruko kretanje koje iscrtava konture njegove akrobatike i uslovljava njegovo stalno osciliranje između umetnosti i komercijalnog proizvoda. Vrhunski i zadivljujući ekvilibrizam.

U njegovom građenju učestvuje više različitih elemenata. Pre svega odabir priča, koje su miljama daleko od Vagnerovih ideoloških pretenzija, ali su takođe drugačije i od onih na koje nailazimo u italijanskoj melodrami iz devetnaestog veka: priča koje crpu teme iz kolektivnog imaginarnog široke publike tog vremena, s jednom verodostojnošću koju će samo film uspeti da dostigne. Priča koje napuštaju simbolični limb nacifrane istorije i traže nove prostore gde će plamteti strasti, dovoljno blizu da vas podiđu žmarci i dovoljno

daleko da se sačuva čarolija fikcije. Ekstremnu smelost, u tom smislu, predstavlja *Devojka sa Zapada*: tačna predstava jednog stvarnog-izmašanog univerzuma a to je univerzum vesterna, koji će se kasnije, zaslugom filma, pokazati kao idealno pakovanje za snove izvesnih konzumenata modernog.

A zatim, pošto su odabrane priče, odluka da se načini drastičan preokret u spektakularnom intenzitetu samog dela. Postoji jedan primer koji bi mogao postati simbol ovog poduhvata: prvih dvadeset minuta *Turandota*. Klasična bajka: reklo bi se povratak na dugogodišnji omiljeni scenario melodrame. Čak i izbor početka deluje kao ponovno uspostavljanje starih modela: kolektivna scena, grandiozna, s junakom koji dostojanstveno stupa na scenu, kao u kakvom arhaičnom ritualu. Ali, ritam pripovedanja je drastično ubrzan: sve je sabijeno u samo nekoliko minuta: Peking pre hiljadu godina, razularena masa, egzaltirana jednom poetičnom i krvavom čarolijom, jedan mlad i prelep princ koji umire, drugi princ koji se krije, jedan starac koji ga prepoznaje, a to je njegov otac (ovakav zaplet bi već sam zauzeo nekoliko scena jedne opere iz devetnaestog veka), jedna robinja koja ga prepoznaje, a to je žena koja je žrtvovala svoj život za njegov osmeh (isto), i masa iznenadno ganuta sudbinom mladog osuđenog princa, i suze prolivene nad njim, i sekira koja se obrušava na njega, sve do pojave ključne osobe oko koje se čitav ovaj univerzum vrti, jedne žene, ali to je najlepša žena na svetu, toliko lepa da bezimni junak zaboravlja na svog oca, zaboravlja na robinju koja ga voli, zaboravlja na samog sebe i izaziva sudbinu tražeći od nje ili smrt ili tu ženu. To sve staje u dvadeset minuta spektakla. Nijedna opera pre Pučiniija nije ponudila tako vrtoglav sled događaja. To je, drastično iskazana, težnja ka jednom novom vidu spektakla, eksplozivnom.

Pod pritiskom ovakvog jednog zahteva, Pučinijev teatar je rasplamsao sopstvene boje, zaoštrio tonove, naduvao sopstvenu retoriku. Ali to su upravo oni postupci u kojima se bez sumnje očituje njegova najveća slabost, momenti kada on najviše rizikuje da se pretvori u puki komercijalni proizvod. Od podele na recitative i arije iz osamnaestog veka, italijanska opera je pažljivo dozirala

vokalne *performanse* i emotivne vrhunce: jedna suptilna veština koja je čak i u repertoaru čiji je karakter s vremenom postajao sve popularniji sačuvala, sve do Verdijevog strogog pristupa, zadivljujuću sposobnost da proizvodi lepo upakovane ekscese. Pučini podriva taj odmereni odnos prema efektu praveći velikodušne ustupke slušalačkoj požudi. Emotivni zaplet u njegovim operama je do te mere prenaglašen da rizikuje da se pretvori u karikaturu i neželjenu komediju. Umesto da se neguje psihološki obrt, često se i rado pribegava pukom izazivanju emocija. Pučinijevi likovi žive jednim neobičnim životom, prekomemo strastvenim, u kojem krivulje osećanja postaju prenaglašeni *performansi*, a svakodnevne situacije poniru u razdiruće emotivne vrtloge. Podilaženje ne baš prefinjenim nepsima je očigledno. Kao i težnja da se bude pomodan. Stiče se utisak, na momente, da pred sobom imamo jednu sramotnu kolekciju jeftinih emocija. Uostalom, činjenica da i dan-danas - danas čak i više nego u ono doba - ova roba ne prestaje da oduševljava slušaoce, mnogo govori o Pučinijevoj proročkoj sposobnosti da se usaglasi sa senzibilitetom široke publike.

Treba dodati da je za Pučinija, imajući u vidu tip spektakla kojem je težio, pozorište predstavljalo tesnu kutiju, prepunu ograničenja. U tom smislu, preterana raspevanost vokalnih deonica, neumereno korišćenje visokih tonova i upotreba ekstremno velikog orkestra, često preglomaznog i tautološkog, deluju kao logična nadoknada za sva ograničenja svojstvena pozorištu. Sa sadašnjom pameću - i sa filmom u očima - deluje prilično razumljivo da je, u nedostatku efekta koji pruža prvi plan, neophodno pribeći visokom tonu. Ili, u nemogućnosti da se radi na raznovrsnosti kadrova ili ritmu montaže, moguće je koristiti orkestar kao vodiča kroz radnju i klatno zbivanja. Tip spektakla kojem je Pučini težio, podrazumevao je jedan jak znakovni sistem - jedno uputstvo za upotrebu - veoma sličan onom koji će u potpunosti moći da izgradi samo film: sistem koji je gledaocu jemčio daleko veću pasivnost nego što je to bio slučaj u prošlosti. Čak je i u ovome Pučini naslutio jednu od tendencija modernog: da

izrađuje proizvode za čije će dešifrovanje biti potrebno što manje vremena i koji će obezbediti maksimalno konzumiranje u što kraćem roku. Moglo bi se diskutovati o riziku koji takva jedna dinamika nosi: ali nije sporno da moderno teži tom cilju. Za Pučinija, problem je bio kako izboriti tu bitku uz pomoć muzike kao jedinog oružja. A činjenica da ga je to odvelo prekomernoj upotrebi muzičkih efekata, šta god mi o tome mislili, ne sme se razmatrati pojedinačno, već kao kockica u mozaiku koja, zajedno s ostalima, gradi jednu preciznu ideju spektakla.

A upravo je preko te ideje zamišljene i samo delimično ostvarene - Pučini naslutio moderno. Razlika između ovakvog pristupa i onog koji karakteriše avangarde je očigledna i nepremostiva. Za njih, susret s modernim razrešio se skoro u potpunosti kroz jezički problem. Za Pučinija, što nije nebitno, problem jezika je sporedan. On postoji, ali nije suštinski. Avangarde su tragale za jednim novim jezikom koji će biti kadar da izrazi moderno: Pučini je pre svega tragao za jednom novom idejom spektakla koja će izaći u susret modernom. I u toj potrazi, ograničenja raspoloživog jezika nikada mu nisu predstavljala nerazrešiv problem. Možda se jedino pred duetom kojim je *Turandot* trebalo da se završi, Pučini u tom jeziku osetio kao u zatvoru. Nije bez značaja što nikada nije uspeo da ga napiše.

3.

Malerove simfonije su spektakularna hronika kakvog osvajačkog pohoda. One su zapisnik jedne bezbedne katastrofe. Dijagram kakve eksplozije. Kroz njih se provlači opori ukus modernog.

Pokušajte da zamislite klasičnu simfoniju - onu koja počinje sa kasnim Mocartom i završava se s Bramsom - kao kakvu tvrđavu. Kao kakvu moćnu

državu koja počiva na čvrstom poretku, zabetonirana vlastitim zakonima. Jedan mikrokosmos, savršen, u kojem je devetnaesti vek preslikavao poredak i sistem koji je očekivao od stvarnosti.

Pokušajte da zamislite spoljni univerzum, koji uznemiren predosećanjem da se sprema neka katastrofa, pritiska na njene bedeme. Haotični repertoar spoljašnjeg sveta koji vrši opsadu zabarikadirane tvrđave.

Pokušajte da zamislite trenutak u kojem neko otvara vrata. I odmah zatim, spektakl tvrđave koja postaje metropola, poretka koji se razgrađuje u hiljadu mikrosistema, zatvorenog prostora koji postaje pučina bez granica. Taj spektakl je suština Malerovih simfonija.

Klasična simfonija se kretala u skladu s jednim strogim zatvorenim sistemom koji je sam sebe opravdavao. Njen tok je bio izveden iz nekog početnog materijala, relativno beznačajnog, koji se kretao putanjom koju je diktirala muzička logika, zalazeći u pogranične sfere odakle se ponovo vraćao samom sebi. Koliko god to kretanje bilo raznoliko i maštovito, njena struktura je u suštini bila strogo određena: ništa nije izlazilo izvan okvira muzičke logike. Muzika je samoj sebi bila zakon i granica.

Maler nije jednostavno razgradio taj red. Bilo bi ispravnije reći da je dopustio da u njega prodru spoljni elementi. Učinio ga je prijemčivim za jedan repertoar muzičkih sadržaja koji su strani njegovoj strukturi. Logičko-deduktivni tok muzičkog izlaganja poremećen je neprekidnim upadima nezavisnih i ilegalnih fragmenata. Trenje koje nastaje između prvobitnog teorijskog reda i novih prevratničkih muzičkih sadržaja tvori jezgro oko kojeg se oblikuje delo. Kritika je više puta opisala ovo trenje kao razrešenu dijalektiku, tumačeći Malera kao stvaraoca kadrog da otvori strukturu simfonije, da prigrlji naježu spoljnih sila i da potom sve zatvori, pronalazeći jedan novi viši red koji i dalje podleže zakonitostima muzičke logike. Ovakvo tumačenje, bilo ono tačno ili pogrešno, pati od jedne nepotrebne predrasude po kojoj se

vrednost umetničkog dela meri stepenom njegovog unutrašnjeg jedinstva. A Malerove simfonije su zapravo utoliko zanosnije ukoliko se u njima očituju nedoslednosti u krpljenju rana koje su same otvorile. Njihov proročki karakter leži u snazi sa kojom otvaraju kompaktno tkivo muzičkog izlaganja za prodor *drugačijeg*. Ono što je u njima genijalno jeste njihova sposobnost da budu raskršća kroz koja prolaze zvučni doživljaji. A da li im uvek uspeva da taj prolazak usmere ka bezbednoj strukturi kakvog formalnog reda, jeste pitanje koje nema preteranog značaja: u njemu se odražava ona lepa uzaludnost koja, u pozorištu, prati ritual srećnog kraja.

Repertoar elemenata koji spolja ulaze u Malerovo muzičko tkivo je veoma složen: najprepoznatljiviji oblici upućuju na narodne motive, banalne pesmice, plesne korake, bleh-muziku, crkveno pojanje. Ali ispod tih manje-više dopuštenih oblika vri neka vrsta ilegalne imigracije sačinjene od zvučnih fragmenata, instrumentalnih tikova, ritmičkih nepravilnosti. To liči na haotično gomilanje, u kakvom privremenom staništu, delova čovečanstva koje je odnekud odbeglo. Važno je shvatiti da čak i kada poprimaju krhke konture kakvog valcera ili, pak, svečanu doslednost vojne trube, ti delovi su i dalje samo zalutali fragmenti: nalik na krhotine od kakve eksplozije. Maler u svojim simfonijskim delima koristi nečist materijal, nesavršen, ponekad nesumnjivo jeftin. On dopušta da u njihovo tkivo prodru kvarljivi elementi. Ovakav postupak dovodi u pitanje liniju razgraničenja između umetničkog dela i običnog muzičkog proizvoda. Nailazimo na istu pojavu s kojom smo se već susreli kod Pučinića: delo prevazilazi svaku jasnu granicu i smešta se u jedan prostor izvan nje, u kojem gube značaj ranije uspostavljene hijerarhije muzičkog konzumiranja. To je jedan fenomen koji kritika obično negira: strahujući da ne izgubi Malera u prostoru izvan bezbednih granica ozbiljne tradicije, radije mu pripisuje sposobnost da svaki materijal pročisti od njegovih nesavršenosti, izdižući sve u orbitu jednog višeg muzičkog i moralnog nadahnuća. Ovakva

pozicija bi, možda, mogla da objasni neke delove Malerovog simfonizma. Ali, ona ne može da objasni draž tolikih njegovih stranica: onih u kojima se proces, čiji smo početak ovde videli, na jedan radikalni i bombastičan način zaokružuje. Onih koje napuštaju vezu s tradicijom i prelivaju se u moderno.

Raskrilivši kapije tvrđave, Maler se našao pred haotičnom najezdom odbeglih i nepovezanih zvukova. Prvo iskušenje bilo je da ih presloži u jedinstvo nekog novog utvrđenja, koherentnog i postojanog. I sasvim je moguće da se takva jedna težnja, manje ili više prikriveno, protezala kroz njegov rad. Nju, međutim, proganja, osporava i podriva druga jedna potreba: da izatka čaroliju. Suočen sa tom najezdom Maler sluti da u njoj vri neka nova spektakularnost: i obuzima ga iskušenje da je prikaže. Moguće je, takođe, da je na trenutak osetio potrebu da tu najezdu *ukroti*: ali nema sumnje da bi u njemu svaki put iznova nadjačali želja i nagon da je, naprosto, *ispripoveda*. Čitav taj haotični materijal postaje raskošna građa jedne grandiozne i očaravajuće procesije. Jedno je pobrinuti se da ga privedeš razumu i redu, a drugo ostati njime opčinjen i pokušati da mu povratiš spektakularnost. To je ono što čini Maler. Njegove simfonije postaju grandiozni panoji koji sažimaju epiku jednog uskomešanog zvučnog univerzuma koji se preliva u hiljadu boja. Jedno gotovo objektivno kretanje sve ih više udaljuje od stroge logike čisto muzičkog izlaganja. Pod pogledom koji želi da ih ispripoveda, taj novi zvučni univerzum postaje legenda, rađa utvare, stvara slike, kazuje priče. Malerov simfonizam ulazi u spiralu jedne spektakularnosti na kvadrat: *spektakularizaciju spektakla*. Iz toga nastaju njegova preterivanja, njegova sklonost ka monumentalnom, njegovo retoričko preobilje.

U trenutku kada se opredeljuje za *pripovedanje*, Maler nailazi na jednog korisnog saveznika: simfonijsku poemu. Oblik koji se već potvrdio kao alternativa klasičnoj simfoniji, stižući sve veću naklonost publike. U njemu se

na najelementarniji način otelovljuje ideja o simfonijskom spektaklu koja se ne oslanja isključivo na apstraktnu i ezoteričnu muzičku logiku, već iz spoljnog sveta crpi građu koja će usmeravati njegovo kretanje. Odluka da se ispripleda priča, nudi jednu spoljnu potporu na koju se oslanja muzičko izlaganje u trenutku kada prestaje da podleže teorijskim zakonitostima oblika. Narativni pristup bio je lakše prihvatljiv, to je bila prednost koja je objašnjavala njegovu sve veću popularnost: lakše je prepoznati momenat u kojem glavni junak umire nego povratak prve teme sonatnog oblika. A danasve je lakše u tome pronaći razlog za ganutost. Od Berliozove *Fantastične simfonije* pa nadalje, ta specifična simfonijska tvorevina jasno je formulisala relativno istančane tehnike pripovedanja: i upravo njih ima u vidu Maler kada odabira put spektakularnosti i naracije. Nije slučajno što su njegove prve tri simfonije, manje ili više eksplicitno, „programske”. Takođe nije slučajno što se ne zovu simfonijske poeme. Maler je imao na umu nešto mnogo složenije, ozbiljnije i radikalnije. On to nije mogao znati, ali imao je na umu film.

Činjenica da su Malerova simfonijska dela postala model za određeni pravac u filmskoj muzici - u slučaju da ona sama nisu neposredno upotrebljena kao zvučna podloga - ne prestaje da ljuti pravoverne kritičare koji u tome isključivo vide jedan sramotni imitatorski manir koji je za svaku osudu. A to je, međutim, značajan pokazatelj. On nam otkriva jedan od mnogih mehanizama Malerove spektakularnosti: sposobnost da svede muziku na nivo pozadine, scenografije, komentara. To, spolja gledano, obezvređuje njegovo delo, što je i tačno, ukoliko ovaj fenomen posmatramo pojedinačno. Ali valja razumeti da ovakav postupak, u sprezi s tolikim drugima, daje zvučnoj sceni jednu sasvim novu dubinu i višeznačnost. U tom svom uzmicanju, Malerova muzika probija zid u dnu pozornice i fizički otvara pred sobom jednu prazninu koja iščekuje i prima druge sadržaje. Ponekad se u toj praznini raspoređuju konkretne zvučne figure: i to su stranice na kojima se Malerova muzika oprobava u toj prelepoj

akrobatici da samoj sebi čini zvučnu podlogu. U drugim prilikama ta praznina ostaje, u muzičkom pogledu, samo praznina: u tom svođenju na zvučnu podlogu, Malerova muzika, u tim momentima, ponovo dovlači na scenu utvare priča, slike koje na trenutak bijesnu: nezvučni materijal. Kao primer za ovaj fenomen mogli bi da posluže prvi taktovi sveukupnog Malerovog simfonizma: početak *Prve simfonije*. Ono što se tu zbiva, na zvučnom planu, samo je pozadina, potpora, scenografija. Dok slušate te note, imate nezadrživu potrebu da se osvrnete oko sebe kako biste videli šta će se dogoditi ili ko će da se pojavi. Imate nesavladiv osećaj da svaki čas treba da se pojavi pravi protagonista tog spektakla. Pa čak ni povratak, na kraju, prve teme, ne može da nas razuveri da je pomenuti protagonista boravio isključivo u limbu naše imaginacije. To sa čime se suočavamo jeste neka vrsta nepravilnog spektakla, na izvestan način nepotpunog. Ako bismo hteli da mu nađemo neko ime, ono bi najpre bilo: slepi film.

Probijanje zvučne scene koje je ovde opisano, umnožava se i razvija u svim pravcima sve do rušenja svih barijera i do usvajanja jedne beskonačne i teorijske scene koja se ni po čemu ne razlikuje od onoga što će u budućnosti biti snimanje filma: jedan zamišljeni prostor koji se gradi na mnoštvu parcijalnih vizija koje nameću kadrovi. Ono što će se u filmu ostvariti izborom kadrova i klinikom montaže, Maler postiže koristeći, osim tematske građe, paletu orkestra, obogaćenu do krajnjih granica. Svaka zvučna slika, konkretizovana u veoma određenoj zvučnoj nijansi, postaje istovremeno lik i specifični kadar tog lika. Krupni planovi, kontraplanovi, totali: svaki put, Malerov rukopis ukazuje na neki lik i istovremeno nameće način na koji ga treba gledati, smešta ga u konkretnu tačku jednog veličanstvenog pejzaža koji se prostire na više različitih nivoa i koji obuhvata bezizgledne blizine i poetične daljine, protivplanove i pretapanja. Gotovo u potpunosti iščezavaju zakonitosti muzičke logike: pa čak i tamo gde opstaje skelet sonatnog oblika, spektakl se kreće u gotovo vizuelnim sekvencama, u svakom slučaju narativnim. To je prava pravcata montaža koja u

poređenju sa filmskom ima čak jedno oruđe više: mogućnost da istovremeno prikaže različite, pa čak i kontradiktorne scene. Talasi setnih valcera i najezde apokaliptičnih truba opstaju na sceni istovremeno, zauzimajući različite tačke kakvog zamišljenog mesta snimanja, ali postajući delovi jednog te istog spektakla. U skladu sa logikom montaže, nalaze objašnjenje potezi koji, prema jednoj strogoj muzičkoj logici, deluju besmisleno. Najočigledniji primer su oni brisani prostori u kojima Maler blokira muzičko izlaganje prepuštajući ga jednoj prividnoj i isrpljujućoj stvaralačkoj bonaci. Dugi pasaži u prazno, u kojima muzika kao da se besciljno vrti oko same sebe; produžena oklevanja koja nemalo doprinose bombastičnom finalu simfonija i koja, sa čisto muzičkog stanovišta, deluju kao konfuzna preopširnost ili nedopustivo podilaženje kompozitorskom narcisizmu. Međutim, ako ih tumačimo u skladu sa logikom narativne montaže, one odaju nešto sasvim drugo: na izvestan način pokušavaju da postignu upravo ono što je za muziku neizvodljivo: nepokretnost. Maler je tragao za harizmom zaustavljenog i nemuštog kadra. Ali muzika može da postigne čaroliju tišine i nepokretnosti samo po ceni da sama sebe poništi; Maler je pokušao da učini što je moguće manje bolnim taj neizbežni čin samouništenja.

Sve ovo dočarava jedan sistem izvođenja i jedan model spektakla koji se znatno razlikuje od onog koji nudi klasični simfonizam i, uopšte uzevši, ozbiljna muzika. Važno je napomenuti da on od slušaoca zahteva da se prema njemu odnosi, da ga dešifruje, upražnjava, na način veoma sličan onom koji nameće film. Nije slučajno što su Malerove simfonije daleko prihvatljivije današnjoj publici nego onoj koja je živela u doba njihovog nastanka: savremeni slušalac je od filma naučio logiku koja ih podupire. Malerova publika je počela da egzistira, kao široka publika, tek posle rata: nije odviše smelo tvrditi da ju je, nehoteći, stvorio Holivud. To je, pored ostalog i zato, pretežno „narodna” publika: ne kao društvena kategorija, već u pogledu ukusa jedna publika koja u najvećem broju ne zna ništa o alhemiji Malerovog jezika, ali će spremno

dopustiti da je ushiti spektakularnost njegovih zvonkih trilera, njegovih decibela i njegovih velikodušnih retoričkih izgređa. A budući da uz nju opstaje i ona manjina upućenijih slušalaca koji u toj muzici još uvek prepoznaju jednu uzvišenu i znalačku razradu tradicionalnih oblika i jezika, Malerova publika, sociološki gledano, precizno odslikava dvojni identitet te muzike koja je, ujedno, bila poslednji izdanak jedne herojske prošlosti i začetnik jedne drastično različite budućnosti.

Povezati Malera sa filmom je istorijski paradoks, ali je takođe koristan paradoks. Pomaže nam da shvatimo da se instinktivna potreba za spoznajom modernog, u njegovim simfonijskim delima, prevashodno očitovala kroz traganje za jednim drugačijim i revolucionarnim oblikom spektakla. Iznenaduje preciznost s kojom su u njima nagovešteni mehanizmi spektakla koji će kasnije biti ugrađeni u oblike izražavanja srodnije modernoj publici. Kao što zadivljuje pokušaj da se ti mehanizmi izgrade pomoću zvučnog materijala i tradicionalnog jezika. Naime, težište tog koraka unapred nalazi se izvan puke jezičke razrade. Malerov jezik ostaje pretežno u granicama tonalne muzike: potreba da se te granice prošire prelazi u drugi plan, dok u prvi izbija potreba da se prošire granice pojma *umetničkog dela*, pojma *spektakla*. Prelaz, čisto jezički, koji su avangarde prepoznale kao nezaobilaznu putanju ka modernom, zaobiđen je u korist jedne drugačije rute. Pozivanje na film pomaže da je odgonetnemo, da je otmemo zaboravu u koji su je gurnule praksa i ideologija savremene muzike.

4.

Premda na različite načine, i u okviru različitih tradicija, Pučini i Maler su, manje ili više svesno, naslutili da će moderni duh pre svega nametnuti jednu korenitu reviziju koncepta *spektakla*. Njihova muzika - a još više ideja

melodrame ili simfonije koju je ta muzika razvijala - danas nam izgleda kao zavidljajući pokušaj da se ta revizija nagovesti, što je možda čak bio odraz kakve skrivene težnje da se ova dubinska promena sprovede na što bezbolniji način. Približavanje Pučinijeve melodrame konceptu muzičke potrošnje, koji će naknadno ostvariti zabavna muzika, kao i Malerovo eksperimentisanje sa načinima izražavanja, veoma sličnim onima koje će usvojiti film, pokazuju da je taj istraživački put imao izvestan proročki značaj. Korisno je, međutim, napomenuti kako je u oba ova slučaja približavanje spektaklu kao odrazu modernog duha donelo sa sobom izvesnu degradaciju, odnosno vulgarizaciju umetničkog proizvoda. Kako kod Pučinja tako i kod Malera, dolazi do odstupanja od strogih normi i otvara se polje za jednu kič-inscenaciju koja se ne libi preopširne retorike, domišljatih specijalnih efekata i elementarnih znakovnih sistema. Jedna vrsta saučesništva *ante litteram* sa nezaustavljivim i već osvedočenim padom nivoa savremene publike. Koliko god rezultati mogli zvučati nedostojno, čak i taj korak unazad odražavao je nepogrešivu intuiciju: ukoliko je muzika još uvek posedovala izvesnu snagu istine, bila je dužna da je oslobodi usklađujući se s načinima i jezikom lišenim autentičnosti. Teško izvodljiva akrobatika. Činjenica da su danas upravo Pučini i Maler privilegovane regije za jedno površno muzičko konzumiranje, sladokusačko i zaglupljujuće, dokazuje da izvođačka i slušalačka praksa nisu umele, tokom vremena, da ih sačuvaju od svođenja na puki komercijalni proizvod. I to je ono što bi trebalo da nas odvraća od iskušenja da ih, takve kakvi jesu, koristimo kao uzor: čin koji nas ne bi daleko odveo i iz kojeg bi verovatno proizašla površna i isprazna ostvarenja.

Ono što će u njima opstati kao baština koje se nipošto ne smemo odreći je, zapravo, sama suština njihovog stvaralaštva: očuvanje koncepta spektakularnosti i potreba da ga zaštitite od modernog i da ga nanovo prema njemu oblikuju. Na kulturnom horizontu ozbiljne muzike, kategorija *spektakularnosti* je zanemarena kategorija, satanizovana i zaboravljena. Koristi

se uglavnom u pogrdnom smislu kada se želi ukazati na sramotne ustupke retorici ili pukom efektu. Pa ipak, u svom osnovnom i uzvišenom značenju, ona boravi u samoj srži muzičkog stvaralaštva. Istorija muzike je, pre svega, istorija jednog neumornog traganja za spektakularnošću. Osećanje i iznenađenje: ne postoji korak u avanturi ozbiljne muzike koji nije načinjen u cilju dostizanja ove dve čarolije. Danas se ta avantura radije opisuje kao galerija plemenitih duša usredsređenih na traganje za načinima iskazivanja uzvišenih ideala ili, pak, marljivih mozgova zaokupljenih deklinacijom jednog naučnog lingvističkog progresa. Ali, to je brkanje sredstava i cilja. Primarni cilj je uvek bio: stvoriti predmet fascinacije. Posezanje za zamišljenom snagom duhovnih orijentira ili usavršanje jezičkih pravila kadrih da pobude iznenađenje, bila su samo sredstva takve jedne veštine: to nije bio njen osnovni cilj. Od avangarde pa nadalje i upravo u ime modernog - taj odnos se drastično preokrenuo: jezičko eksperimentisanje i izražavanje uzvišenih sadržaja postali su neposredni cilj muzičkog stvaralaštva: spektakl je naprosto ukinut, kao nešto što je neautentično i štetno. Time je ozbiljna muzika odgurnuta daleko od svojih najdubljih i izvornih korena: od same srži njene stvarnosti.

Pučini i Maler stoje tu, na pragu modernog doba, izričući svoje uverenje da se taj rascep može i mora izbeći. Stoje tu, ukazujući na moguće puteve kojima se muzika može približiti modernom, ne odričući se svoje prvobitne težnje da bude predmet fascinacije, na puteve kojima će se vratiti svojim korenima: *spektaklu*. Rezultati do kojih su došli, u tom istraživanju, mogu se oceniti kao sporni, pa čak i kao neuspeli. Ali to nije od presudnog značaja: ono što će od njihovog pregalaštva ostati nisu odgovori koje su dali, već pitanje koje su umeli da postave, ostaće kao neprocenjiva zaostavština, kao nasleđe koje treba prigrliti. To je pitanje koje na izvestan način „preskače” celokupno iskustvo avangardi i ponovo se nameće, danas, na isti način kao onomad: da li je moguće inscenirati spektakl koji iskazuje moderno, a koji je istovremeno u stanju da se odupre nekritičkoj spektakularizaciji kojom moderno samo sebe

inscenira? Potrebno je vratiti se u srž *ovog* vremena, ne odričući se izvesne različitosti koja je, već i sama, u stanju da iznedri snagu stvarnog *prisustva*, a ne pukog služenja bilo kakvom konceptu. Živeti moderno i odupreti mu se. Graditi ga, a ne samo ga konzumirati. Svojevremeno, harizma i prevratnički karakter takvog jednog prisustva bile su isključivi znak raspoznavanja onoga što se zvalo *umetnost*. Ali hiljadu naznaka - od kojih nisu nevažne one koje su za sobom ostavila dela Pučiniija i Malera - navode na zaključak da je moderno razgradilo tu lepu jednačinu. Ili, tačnije, razgradilo je sam pojam umetnosti. Možda se, danas, ono što je taj termin označavao, odražava u anomaliji potrošačkih proizvoda koji se okamenjuju, pod jednim budnim pogledom i u jednom nemerljivom vremenu ispunjenom strpljivim iščekivanjem, u ideograme koji izriču sopstveno vreme. Rukopis koji je stvoren da za tren sagori, a koji je potom postao neizbrisiv. Ništa nije toliko daleko od takvog jednog horizonta kao jednostavna pomisao da se *stvori umetničko delo*: težnja koja, u modernom dobu, zvuči gotovo komično. Umetnička dela se ne stvaraju. Umetnička dela se događaju. Prostor koji bi mogao da ih udomi je onaj, zamišljen, koji oko sebe uobličuju predmeti žudnje u trenutku dok se udvaraju sopstvenom svetu. Ceremonija tog obreda je ono što pojam *spektakularnost* sadrži i prenosi. Prigriliti ga, po svemu sudeći, jeste jedini čin koji je u stanju da muziku našeg vremena vrati vremenu koje je naše.