

*Мелитиа Милин*

## УНУТАРЊА БИОГРАФИЈА КОМПОЗИТОРА

### Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић

**Ајсџракиј:** После кратког осврта на методолошке проблеме са којима се суочава данашња музикологија проучавајући круг тема везаних за утицаје, у раду се прати композиторска еволуција Љубице Марић, при чему се тежи осветљавању могућих утицаја на њено стваралаштво у сукцесивним раздобљима рада. Уочени су трагови плодотворних „сусрета“ композиторке са делима А. Шенберга, Ј. Славенског, И. Стравинског и Б. Бартока, с једне стране, и усменом, још живом традицијом српске народне световне и црквене музике, с друге стране. За оцену уметничке вредности дела Љубице Марић битно је то што су наведени утицаји после асимилације доживели далекосежан преображај и као такви омогућили да њена дела стекну индивидуалан печат.

**Кључне речи:** Љубица Марић, утицаји, интертекстуалност, српска музика.

*Any poem is an inter-poem, and any reading of a poem is an inter-reading. A poem is not writing, but rewriting, and though a strong poem is a fresh start, such a start is a starting-again.<sup>1</sup>*

За мото своје књиге о Игору Стравинском Џонатан Крос је изабрао мисао из студије Луиса Андресена и Елмара Шенбергера посвећене истом композитору: „Трагање за утицајима може бити опасно“.<sup>2</sup> Могуће је да је изабран прејак израз, да би уместо „опасно“, било подесније рећи: „проблематично“, „неизвесно“ или чак „узалудно“. Треба запазити, ипак, то да аутор цитиране реченице, која је потенцијално интонирана, не формулише своју опсервацију као општеважећу, већ тако као да се односи само на извештај, мањи број случајева. Указивање на опасност, дакле, опомиње да у трагању за утицајима постоји ризик, односно да га може бити. Опасност се овде, првенствено, односи на ризик да се начини

<sup>1</sup> Harold Bloom, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, 1976, 2.

<sup>2</sup> “Tracing influences can be dangerous”. Књиге о којима је реч су: Louis Andriesen and Elmar Schoenberger, *The Apollonian Clockwork: On Stravinsky*, Oxford, 1989; Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, 1998.

таква грешка у закључцима о примљеним утицајима која би довела до одређеног огрешења о смисао и/или вредност дела које се анализира. Често се, заиста, наилази на примере олаког довођења у везу двају или више музичких дела, и то обично само на основу сличности појединих музичких карактеристика или ванмузичких, поетских програма. Може у тим случајевима бити опасно ако се после недовољно темељних анализа указује на одређене утицаје, а да су у конкретним случајевима заправо у питању само подударност и случајне сличности. Могло би бити опасно и ако се при анализи утицаја које је једно дело примило изгуби мера и дело прекрије „стрелама утицаја“,<sup>3</sup> чиме би могла да се доведе у питање његова „самостална егзистенција“, односно идентитет.<sup>4</sup> Опасности има и у каузалним објашњењима у тумачењу проблема утицаја, јер она могу да воде ка бескрајном праћењу трагова уназад (*regressus ad infinitum*), како то излаже познати теоретичар књижевности Рене Велек.<sup>5</sup> Осим тога, превелика усмереност ка истраживању извора и утицаја у једном делу може представљати чин насиља над његовим тоталитетом и значењем.<sup>6</sup> Проблем је у томе што детерминизам који је у основи таквих сагледавања обично има редукционистичке последице, јер своди дела на подстицаје који су деловали при њиховом стварању, чиме се обезвређује целовитост и интегритет дела. Овим се ниуколико не оспорава значај испитивања извора и утицаја, већ се подсећа да је неопходно да се таква проучавања заокруже испитивањем начина како је аутор преобликовао утицаје и интегрисао их у своје дело.

Што су бројнији уочени утицаји у неком делу, то се његова оригиналност више доводи у питање. Такав генерални став у вези је са идеологијом оригиналности, која је јачала од времена Лудвига ван Бетовена, да би достигла врхунац у авангардним по-

<sup>3</sup> Израз преузет из рада: Kevin Korsyn, *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue*, in: *Rethinking Music*, ed. by N. Cook and M. Everist, Oxford – New York, 1999, 68.

<sup>4</sup> Ређи су случајеви да композитор нимало не негира утицаје које је примио. Познат је пример Ј. Брамса, који је на примедбу да тема финала његове Прве симфоније сувише личи на тему финала Бетовенове *Девејте*, одговорио да „то види сваки магарац“. П. И. Чајковски је у писму Надежди фон Мек отворено написао да његова *Четвртина* симфонија „подражава идеју *Петте* Бетовенове.“

<sup>5</sup> René Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, in: *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature*, Chapel Hill, 1959, 149–159. Наведено према: Gvozden Eror, *La notion d'influence dans les études littéraires*, Упоредна истраживања 3, Никши Стипчевићу, Годишњак Института за књижевност и уметност, Београд, 1991, 207.

<sup>6</sup> Наведено према: Гвозден Ероу, *нав. дело*, 207.

кретима 20. века, када је ново хипостазирано као врхунска вредност, а бекство од утицаја било изражавано кроз избегавање сваке везе са традицијом. Вероватно се ретко који композитор осећао лагодно у позицији да се од њега стално очекује иновативно и истовремено уметнички релевантно остварење, кад се чак и Игор Стравински жалио на околност да мора да буде „чудовиште оригиналности, измишљач сопственог језика, сопственог речника и средстава своје уметности“.<sup>7</sup> Није, стога, чудно што велики број стваралаца, у жељи да спречи девалоризацију свог дела, одбија његово довођење у везу с неким туђим. Музиколози, пак, као и теоретичари и историчари књижевности и уметности, имају „природну“ потребу да, поред извора, у своја истраживања укључе и утицаје појединих дела или читавих епоха на потоње генерације. Последњих деценија су се, ипак, јављали отпори према студијама утицаја и међу самим теоретичарима, и то првенствено због малопре споменуте опасности од дезинтеграције, односно губљења тоталитета дела. Можда се то десило и под утицајем – да употребимо тај „сумњиви“ појам – теорије интертекстуалности, којој је 1971. године темеље поставио Ролан Барт (Barthes) својим огледом *Ог дела ка ѿексју*. Дело постаје текст, поље интерсубјективности се напушта у корист интертекстуалности, Јулија Кристева проглашава да је „сваки текст мозаик цитата“.<sup>8</sup> Концепт утицаја је почео да се критикује и означава као позитивистички, а превазиђеним су се сматрала и проучавања извора.<sup>9</sup> Постструктуралистичке теорије су на тај начин радикално преокренуле начин перцепције дела, како савремених, тако и оних из прошлости, а њихов приступ је имплицирао да никакве оригиналности у конвенционалном смислу не може бити, већ само увек нових односа између различитих познатих текстова, као и да се многа уметничка дела морају тумачити као реинтерпретације других дела (“l’art au second degré”).

Отприлике у исто време, почетком седамдесетих година прошлог века, јавила се једна нова теорија утицаја, чији је творац амерички теоретичар књижевности Харолд Блум (Bloom). Његова заиста утицајна студија *Страх од утицаја*<sup>10</sup> настала је највише под утицајем дела Фридриха Ничеа (Nietzsche) и Сигмунда Фројда

<sup>7</sup> Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, 1975, 73.

<sup>8</sup> Види: Miodrag Radović, „Strah“ od uticaja, *Polja*, 335, januar 1987, 3.

<sup>9</sup> *Исјо*.

<sup>10</sup> Блумова књига је објављена 1973. године под насловом *The Anxiety of Influence*, а код нас преведена под називом *Анијететичка кријишка*. Теорија песништва, Београд, 1980.

(Freud), а њена главна теза је да једна снажна поетска личност у процесу примања утицаја од неке друге, такође изузетне личности, стваралачки коригује и потискује остварење претходника, ревидирајући његова значења, при чему цео поступак добија смисао упорне и беспштедне едиповске борбе.<sup>11</sup> Иако је његова теорија у основи интертекстуална, јер инсистира на везама између текстова, одбацујући при том шири контекст, Блуму, који ставља индивидуалну психу и имагинацију песника у центар пажње, ипак нису блиске постструктуралистичке теорије француског порекла, укључујући и идеју о „смрти аутора“.<sup>12</sup> Међу музиколозима који су покушали да примене Блумову теорију на ствараоце и дела на пољу музике значајно место заузимају Кевин Корсин и Џозеф Строс. У једној својој студији Корсин анализира везе које се могу уочити између Шопенове (Chopin) *Усјаванке* оп. 57 и два дела настала касније: Брамсове (Brahms) *Романце* оп. 118 бр. 5 и Регерових (Reger) *Сањарења код камина* оп. 143.<sup>13</sup> Шире заснивајући свој рад, Строс је тестирао Блумову теорију на примерима из музике целог 20. века.<sup>14</sup> У најозбиљније реакције на ове радове треба убројати полемичке текстове Ричарда Тарускина<sup>15</sup> и Лудвига Финшера,<sup>16</sup> који као основне замерке истичу пренаглашавање психоаналитичког приступа, па тиме и агоналног карактера односа међу ствараоцима, обухватање само „снажних“ уметничких личности и њихових дела, као и то што добијени резултати сами по себи нису ревизионистички, већ очекивани и познати. Ипак, не оспорава се могућност да се делови Блумове теорије могу функционално искористити, пре свега за анализу конкретних дела. Тако се интертекстуални

<sup>11</sup> Блум се није замислио над проблемом примене ове фрејдовске теорије на жене ствараоце. Упор. Кристофер Норис, *Деконструкција. Крај мейџорфизике и ново мишљење – од Ничеа до Дериде*, Београд, 1990, 151.

<sup>12</sup> О томе сâм Блум каже: „Не само да нисам припадник покрета „деконструкције“ у критици, већ је он потпуно стран мом схватању књижевности или критике.(...) Изјава да нема ништа изван текста не чини ми се посебно занимљивом...“ Видети у: Мaja Herman-Sekulić, *Skice za portrete. Američka književna scena*, Gornji Milanovac, 1992, 76.

<sup>13</sup> Kevin Korsyn, *Towards a New Poetics of Musical Influence*, *Music Analysis*, 10, 1991, 3–72.

<sup>14</sup> Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, 1990, и од истог аутора: *The “Anxiety of Influence” in Twentieth-century Music*, *The Journal of Musicology*, Fall 1991, Vol. IX, No.4, 430–447.

<sup>15</sup> Richard Taruskin, *Revising Revision*, *Journal of the American Musicological Society*, 46, Spring, 1993, 114–138.

<sup>16</sup> Ludwig Finscher, *Intertextualität in der Musikgeschichte*, *Musik als Text*, Band I, Kassel, 50–53.

приступ, који се одликује прецизношћу и објективношћу, може плодно употпуњавати са проучавањем утицаја стилова једне епохе, личних стилова и жанрова, које обично подразумева доношење вредносних судова и закључака.

У тексту који следи пажња ће се усмерити ка начину на који је Љубица Марић апсорбовала утицаје којима је била изложена у различитим раздобљима свог живота и то ће бити учињено са свешћу о опасностима наведеним на почетку овог рада. Приступ неће бити интертекстуалан, већ постављен општије, узимањем у обзир контекста времена и средина у којима је композиторка деловала.

\* \* \*

*„...Тако истовремено могу бити ирци  
и Палестина и кир Стефан, и Сиравински  
и Славенски и Бах и народни мелос. А нейосредније  
иорекло можемо да имамо и у савременицима.  
Коначно, иорекло је наше у свем збивању светиа  
све до иренушка садашњега“.<sup>17</sup>*

Не зна се тачно када је Љубица Марић почела да учи композицију код Јосипа Славенског. На основу податка да је уписала Музичку школу 1925. године,<sup>18</sup> можемо претпоставити да се то десило већ те јесени, али да је учење брзо прекинуто, јер је Славенски крајем године отпутовао на вишемесечни боравак у Париз. Није, међутим, искључено ни то да је прави рад почео следеће школске године. У одговору на једну анкету Љубица Марић концизно описује те почетке, али без навођења конкретних датума (познато је колико је била несклона давању прецизних временских одређења догађаја), али се из њеног исказа ипак могу извући неки занимљиви закључци. У споменутом разговору она, дакле, каже: „Када је Славенски почео да долази к нама да би ми давао прве поуке из компоновања, имала сам већ више својих композиција за виолину. Њему заиста дугујем захвалност за охрабрење и велику учитељску бригу и љубав.“<sup>19</sup> Стиче се утисак да је Марићева у

<sup>17</sup> Из једног записа Љубице Марић из 1982. године. Свеска је у поседу Архива Музиколошког института.

<sup>18</sup> Тако је наведено у њеном професорском досијеу на Музичкој академији у Београду.

<sup>19</sup> Милош Јевтић, *Љубица Марић: Кроз звук ирисусиво оних чудесних светиова и емоције* (интервју), у: *Музика између нас. Одговори 2*, Књажевац и Београд, 1979, 99.

свом иначе топлом сећању на Славенског свесно избегла да проговори о њему као учитељу који је евентуално пробудио и развио композитора у њој. На основу тога би се могло претпоставити да Славенски, о коме постоје сведочења да није имао посебног смисла за педагогију, није инсистирао (или му то није пошло за руком) да својој талентованој ученици, која је већ имала дечји композиторски „стаж“, наметне „школско“ учење заната, већ се ограничавао на праћење њеног рада, мање интервенције, предлоге и упућивање на значајну музичку литературу.<sup>20</sup> Као заговорник музичког модернизма, одлично упућен у савремене музичке токове у свету, он је Љубици Марић отварао видике на свој неконвенционалан начин и свакако јој успешно пренео своје одушевљење како за нову музику, тако и за изворну, архаичну народну музику као основу за компоновање.

Из година рада Љубице Марић са Јосипом Славенским сачуване су само две композиције – мушки четворогласни хор *Туѓа за ђевојком* на народни текст и *Сонаџа-фанџазија* за виолину соло – дело с којим је дипломирала на Музичкој школи.<sup>21</sup> Оба дела, компонована 1928–29. године, показују, као у заметку, наговештаје онога што ће обележити њен свет композиције. Можда је прво настао хор, који антиципира низ њених композиција надахнутих народним напевима: по сопственим речима, она је „све научила од народне музике“.<sup>22</sup> Као узор за композицију могле су послужити како Мокрањчеве *Руковешти*, тада већ класична остварења српске музике, тако и дела из обимног хорског опуса Ј. Славенског. Друга врста најаве једне константе стваралаштва Љубице Марић, приметна у композицији за соло виолину, јесте изузетна мелодијско-ритмичка инвентивност, која обезбеђује континуирано испредање музичких мисли, изразито слободног и спонтаног развоја. Сасвим је природно и очекивано да се у раду деветнаестогодишње ученице препознају утицаји романтичарске музичке литературе, а донекле и барокног писма, при чему је већ испољен и њен модерни сензитивитет који инклинира ка експресионизму у вајању мелодија.

<sup>20</sup> Узгред, из цитиране изјаве Љубице Марић види се да је Славенски долазио код ње кући да држи часове. Могуће је да је управа Музичке школе изашла у сусрет ученици која је била болешљива и чак због тога прекинула гимназијско школовање.

<sup>21</sup> О младалачким делима Љубице Марић видети: Melita Milin, *Being a Modern Serbian Composer in the 1930's: The Creative Position of Ljubica Marić*, Музикологија, 1, 2001, 93–103.

<sup>22</sup> Ове речи је навео Вук Куленовић у тексту на омоту дуплог албума грамофонских плоча са композицијама Љубице Марић (РТБ 3130118).

После првих заноса откривања света музике и својих сопствених способности, Љубица Марић је на савет Јосипа Славенског отишла да похађа Мајсторску школу Конзерваторијума у Прагу у класи Јозефа Сука. „И то је стварно било добро, и показало се да је овај његов избор потицао из стварног познавања ученика. А ученик је своме учитељу безгранично веровао. (...) Сук је заиста био прави професор за мене. Поред тога што је уопште своје мајсторско искуство на диван начин умео да преда својим студентима, он је, у односу на мене, још посебно осећао до које мере мора и може пустити да радим шта хоћу, а да потом, у неком правом тренутку, кане, као златну кап, свој драгоцен савет, и онда ми је то, да тако кажем, прелазило у крв.“<sup>23</sup> Нема сумње да је Сук био крајње толерантан као професор, али и да неки ригиднији захтеви у погледу овладавања традиционалним техникама компоновања не би били прихваћени од стране Љубице Марић. О томе на индиректан начин говори Суково мишљење о Љубици Марић на њеној дипломи Мајсторске школе: „Обдареност која одговара модерним правцима, које је млада слушатељка врло марљиво студирала, али на уштрб студија класичних дела. Гудачки квартет (свиран на завршном испиту на државном конзерваторијуму 1931) пробудио је пажњу одважношћу израза. Овде сваки час долази до изражаја продирућа обдареност...“<sup>24</sup> Младу композиторку је заиста неодољиво привлачила савремена музика: на првом месту експресионизам и његова средства – слободна атоналност удружена с атематичношћу, док јој неокласицизам и додекафонија нису били блиски. Вероватно је врло брзо по доласку у Праг упознала идеје Алојза Хабе, а њен професор Ј. Сук не само да није имао ништа против да она и њене колеге студенти уче и од Хабе, него их је чак сâм слао код њега да употпуне своја знања о модерној музици.<sup>25</sup> У Хабиној класи за четвртступену музику на Конзерваторијуму Љубица Марић је пратила наставу неколико година касније, 1936/37. године,

<sup>23</sup> М. Јевтић, *нав. дело*, 99–100.

<sup>24</sup> Оверени препис дипломе издате 23. јуна 1932. године налази се у професорском досијеу Љубице Марић на Музичкој академији у Београду.

<sup>25</sup> Војислав Вучковић о томе сведочи овако: „У колико има везе с његовом педагошком делатношћу, нарочито је симпатичан Суков однос према Хаби. Уверен, да се знањима која он даје својим ученицима не исцрпљује све што је о модерној музици потребно знати, Сук шаље све своје талентованије ученике Хаби (у кога има огромно поверење) да, када прођу кроз његову школу, тамо упознају новоте четврттонске музике и стилских могућности које она даје (нетематски слог) како би своје студије композиције употпунили.“ (Vojislav Vučković, *Josef Suk. Povodom šesdesete godišnjice rođenja*, *Zvuk*, br. 3, god. II, januar 1934, 86–87).

пошто је у међувремену извесно време студирала дириговање у Берлину.<sup>26</sup> Можемо претпоставити да су Хабини ставови, проишли из Шенбергових естетичких постулата примењиваних у његовој фази слободне атоналности у годинама пред Први светски рат, привукли Љубицу Марић пре свега због њихове радикалности – одбацивања тоналне гравитације и било каквог тематског понављања односно варирања. Тако формулисани захтеви изискивали су необично велику инвентивност од композитора, као и слободан формални развој без икаквог ослоња на елементима традиционалних форми, а заснован на неком неодређеном „закону пењања и спуштања, који важи и за развој сваког човека, народа и за развој друштвених класа и културних епоха“.<sup>27</sup>

Од дела која је Љубица Марић компоновала у Прагу, односно током целе деценије пред Други светски рат, сачуване су само две: *Дувачки квинтет* (1931) и *Музика за оркестар* (1932). Мало пре цитирана „одважност израза“, коју је Ј. Сук уочио у сада изгубљеном *Гудачком квинтету* (1931), указује на то да је већ у том свом вероватно првом прашком делу Љубица Марић кренула путем експресионистичког израза. У *Дувачком квинтету*, који је сигурно врло сличан претходном делу, показују се јасни утицаји Шенбергових слободно-атоналних дела, и то пре свега на плану хармоније, линеарности и експресионистички оштрог и немирног израза (осим у мекшем, лирски надахнутом III ставу). У *Квинтету* још има елемената тематског рада – специфичне варијантности у преображајима мотивских ћелија<sup>28</sup> – али се јасно уочава процес његовог напуштања. Сачувани елементи традиционалне форме (сонатне у спољним ставовима) и заокружавање слободне форме указују на то да је композиторка имала потребу да на такав начин реши проблем аморфности која прети доследно примењеној атематичности. У *Музици за оркестар*, коју је Војислав Вучковић, „саборац“ Љубице Марић у тежњи ка реализацији екстремног модернизма, оценио

<sup>26</sup> Пре Љубице Марић код Алојза Хабе су учили и Драгутин Чолић и Војислав Вучковић. Види о томе, као и о Хабиним естетичким ставовима у: Alois Haba, *Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika*, Zvuk, br. 3, januar 1933, 81–85. У *Грађи за биографију Војислава Вучковића*, која је поглавље књиге *Војислав Вучковић – уметник и борац* (ур. В. Перичић), Београд, 1968, налази се податак да је Љубица Марић заједно са Д. Чолићем и В. Вучковићем била у Хабиној класи у јесен 1932. године (стр. 35). То је вероватно грешка, јер је Хаба у наведеном чланку у Звуку не спомиње као свог актуелног ђака – мисли на семестар 1932/33.

<sup>27</sup> А. Хаба, *нав. дело*, 84.

<sup>28</sup> Упор.: Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, 1980, 99–106.



виртуозном, револуционарном и динамички богатом,<sup>29</sup> млада композиторка је дала своје до тада најсложеније дело. У њему је учинила корак даље у правцу атематизма, али, и поред Хабиних примедби на нека уочена понављања, није догматски доследно применила то начело.<sup>30</sup> Дело је у једном ставу и има обресе троделне форме са кодом, а у његовом средњем делу се запажа дословно понављање материјала с почетка става.<sup>31</sup> С обзиром на то да нису сачуване, можемо само да замишљамо са колико рафинираности су биле написане четврттонске композиције Љубице Марић за време студије у класи Алојза Хабе на прашком Конзерваторијуму (1936/37) – *Четврттонски трио* за кларинет, тромбон и контрабас и *Канон* за четврттонски клавир – као и *Музика за оркестар број 2*, компонована у Загребу, 1937. године.<sup>32</sup>

Као што је већ речено, Љубица Марић је за време студирања у иностранству, током већег дела предратне деценије, одлично упознала све савремене токове у музици, јер је имала прилике да присуствује не само концертима у Прагу и Берлину, где је студирала, већ и међународним фестивалима савремене музике, како онима на којима су јој дела извођена, тако и на неким другим. На питање шта је све њу у то време инспирисало, Љубица Марић је много година касније одговорила: „А шта је све, пре тога у Прагу, а онда у Берлину, на мене утицало, шта ме је инспирисало? ...Радо бих Вам одговорила једном речи: заиста све, све укупно. Али оно што је омогућило остваривање, и то у изузетно неповољним личним приликама, било је огромно разумевање и огромно жртвовање моје мајке. То је било најпресудније за мој рад и целокупну посвећеност музици.“<sup>33</sup>

За праћење развоја Љубице Марић као композитора потребно је узети у обзир, поред самих дела која је тада написала, и њене ретке текстове о музици, који не сведоче само о строгости и бескомпромисности ставова које је излагала, већ и о њеној извесној недоследности проистеклој из додира са револуционарном

<sup>29</sup> Vojislav Vučković, *XI festival moderne muzike u Amsterdamu*, *Zvuk*, br. 12, oktobar 1933, 416.

<sup>30</sup> Љубица Марић се сећала како је Хаби одговорила да она и није имала намеру да компонује атематски и да је управо осећала потребу да на одређеном месту у форми поново уведе један кратак, већ употребљен мотив.

<sup>31</sup> Детаљније о делу у: Melita Milin, *Being a Modern Serbian Composer in the 1930's...*, 100–102.

<sup>32</sup> Подаци добијени од Љубице Марић.

<sup>33</sup> М. Јевтић, *нав. дело*, 101.

идеологијом и идејама музичке пропаганде које је примила од Војислава Вучковића.<sup>34</sup> Приказујући стразбуршки диригентски семинар модерне музике, Љубица Марић је критиковала његов програм због ларпурлартистичке музике „која је изгубила сваки контакт са стварношћу и животом друштвених маса“.<sup>35</sup> За *Serenady* оп. 24 А. Шенберга пише да је „пример бесмислености оваквог *l'art pour l'art* начина данашњег музичког стварања“, а да је у свом *Камерном концерту* Берг, као Шенбергов следбеник, применио само његову „математичност“. Вероватно је управо „математичност“ кључна реч која објашњава зашто се Љубица Марић није никада испробала у додекафонском компоновању, али необично је то што је додекафонска дела одбацила као ларпурлартистичка, јер би било тешко да и Шенбергова дела из претходне фазе, која су значајно утицала на њен рад, не окарактерише на исти начин. На основу таквих њених ставова о ларпурлартизму, могло би се претпоставити да се извесно време раније Љубица Марић, преко Војислава Вучковића, упознала са идеолошким променама у комунистичким круговима које су се кретале у смеру захтева за већом приступачношћу музике и њеном окретању „масама“. О томе говори, на пример, и њено апострофирање, у истом приказу, свите из *Ојере за три гроша* Курта Вајла (Weill) као „симпатичне“ и као остварења које је „тако свеже деловало својим финим шлагерима и асоцијацијама за оне којима је целина заједно са радњом позната“. Потврде ове нове идеолошке „линије“ могу се наћи у чланку који је мало потом објављен такође у *Звуку*, а који су заједно потписали Војислав Вучковић и Љубица Марић.<sup>36</sup> Обоје су се у свом радикализму оградиле и од Хабе, и то на доста саркастичан начин, пребацујући му што ни његова музика не допире до шире публике.<sup>37</sup>

Тешко је са сигурношћу просудити какав је био став Љубице Марић према Бели Бартоку и Игору Стравинском, чија су дела

---

<sup>34</sup> Види детаљније о контексту тих текстова у: М. Милин, *Најиси о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата*, у: Српска авангарда у периодици, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1996, 479–492.

<sup>35</sup> Ljubica Marić, „Musikalisch-dramatische Arbeitstagung“ u Strassburgu, *Zvuk*, br. 12, oktobar 1933, 422.

<sup>36</sup> Vojislav Vučković, Ljubica Marić, *Strassburški eksperiment u svetlosti materialističke kritike*, *Zvuk*, br. 1, god. II, novembar 1933, 30–33.

<sup>37</sup> „Истовремено Хаба покушава да убеди један мали и силом скрпљени аудиториум да је будућност модерне музике у тоновима, обећавајући онима који у то поверују загробни живот – гарантован историјом музике“ (*Исио*, 31).

била такође изведена у Стразбуру. За Бартоков *Друџи клавирски конциерџи*, у коме је као солиста наступио сâм аутор, она је написала да је то дело „мајсторски примењеног фолклора“, док је *Причу о војнику* И. Стравинског само споменула, без коментарисања.<sup>38</sup> Без сумње је та музика деловала на њу, иако она још није била спремна да прими те другачије утицаје, да изађе из свог експресионизма на линији Шенберг-Хаба. У „унутарњој биографији“ композиторке морала су да се претходно догоде многа нова искуства, јер, како сматра Лионард Мејер, „утицај“ није једносмерна реакција. Уметничко мишљење и стваралачки ставови морају бити спремни да приме утицај.“<sup>39</sup> До такве спремности за прихватање других струја у музици прве половине 20. века, другачијих од шенберговске, дошло је код ње тек доста касније, после средине века. До тада су доживљаји те другачије музике – остварења Стравинског, Бартока, сигурно и неких других аутора – били потиснути у њену подсвест, да после 1950. буду стваралачки активирани и преображена, у садејству са утицајима средњовековне српске и византијске уметности.

У међувремену је Љубица Марић током неколико послератних година начинила један стилски заокрет, који је имао смисао неке врсте антитезе у односу на раније поетичке ставове њеног стварања. Дух револуционарног времена које је наметало уметност за народ, социјалистички реализам – тај „вештачки конзервиран музички романтизам“, како га је једноставно и тачно означио Милан Кундера<sup>40</sup> – покренуо је и њу да пише приступачније, комуникативније, дакле да оствари емоционално директнији израз, да активира мотивско-тематски рад и да хармонију тонално стабилизује. Иако је у њима неоспорно извршена регресија у односу на њен дотадашњи стил, не може се говорити о поједностављењу процедура, већ само о једној другој врсти сложености – аналогно ономе што се може уочити, на пример, у Шенберговим делима пре и после атоналног прелома око 1909. године, само што је овде хронологија обрнута. Разматрајући ово питање, не узимамо у обзир њене кратке композиције за децу и *Бранково коло* за клавир, које су у основи пригодног карактера, па већ због своје природе и намене имају једноставнија обележја.

<sup>38</sup> Lj. Marić, „Musikalisch-dramatische Arbeitstagung“...421, 422.

<sup>39</sup> Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago–London, 1967, 73.

<sup>40</sup> Милан Кундера, *Изневјерени ѿвјесџаменџи. Есеј*, Београд, 1995, 71 (француски оригинал: *Les Testaments trahis. Essai*, Paris, 1993, 75).

Колико је Љубица Марић свој тадашњи осврт ка прошлости доживљавала као прављење компромиса са својим истинским уметничким аспирацијама, немогуће је процењивати. У сваком случају, та фаза је врло кратко трајала, а тада настала дела нису лишена уметничких вредности. Чини се да је овај период имао смисла и као преиспитивање до тада пређеног пута, можда и израз незадовољства њиме, тако да се не би могла одбацити могућност да би Љубица Марић начинила неки рез у свом раду и без спољног идеолошког подстрека. Уосталом, код Станојла Рајичића, такође прашког ђака, почеци консолидације музичког језика, у смислу већег ослоњања на традицију, уочавају се још у предратним годинама.

Није лако да се прецизније одреде утицаји који су деловали на стварање клавирских *Прелудијума* и *Етјиде*, *Сонајте за виолину и клавир* и *Стихова из „Горског вијеница“* – да наведемо најзначајнија дела Љубице Марић из тог периода. Тип реторике и агогике у *Прелудијумима*, њихова експресивност, висока хроматизација удружена са рескостима квартних сазвучја, клавирска фактура са разложеним акордима и пасажима – све то говори о експресионистичкој основи (која је елемент континуитета с прошлим) и позноромантичарским елементима с којима је стопљена. Сличне су карактеристике и *Сонајте за виолину и клавир*, у којој је романтичарска изражајност још интензивнија, а расположења, у складу са изабраним жанром, разноврснија – крећу се од лирских заноса и драматике до медитативних одморишта са фолклорним призвучима. У овим делима, као и у *Стиховима из „Горског вијеница“*, моћног речитативног израза, немогуће је идентификовати неко посебно остварење или аутора из прошлости као директан извор надахнућа, а још мање као модел. Све наводи на закључак да је романтизам, као сложена и противречна стилска формација у целини, уопштено утицао на њу (не конкретна романтичарска дела), да је она отворивши се за ту, до тада код ње потиснуту сферу музичког израза, из ње селективно усвојила само поједине карактеристичне елементе које је могла да угради у свој стваралачки свет. Може се чинити да је на тај начин Љубица Марић у суштини надокнађивала једну сферу изражавања коју је сама себи забрањивала током година студирања и неколико година потом, у време када се са искључивошћу типичном за младе авангардисте усмеравала само ка новом. Међутим, узбуђење откривања романтичарских потенцијала у сопственом композиторском бићу није дуго трајало, а признања која је добијала за та дела нису умањила незадовољство које је наступило и условило неколико година стваралачког ћутања.

Никада вероватно нећемо сазнати чиме је било испуњено то петогодишње (или шестогодишње) композиторско повлачење Љубице Марић које је претходило настанку *Песма њросџора* (а можда

је то време ипак било и време стварања, само што су његови трагови ишчезли) – какву је музику откривала и студирала, нити који је то био догађај или доживљај од пресудне важности за дефинитивно обликовање и профилисање поетике Љубице Марић, које се догодило средином педесетих. Вероватно је то био спор процес, који је у правом, најповољнијем тренутку добио неопходан подстицај од стране неког конкретног дела или је имао извор у неком другом, музичком или ванмузичком духовном искуству. На основу личног исказа Љубице Марић знамо да је њен сусрет са текстовима преписаним са стећака (саме те надгробне споменике није никада видела) одмах снажно покренуо и њене емоције и њен дух – а знајући дело, знамо да и није могло бити друкчије. Од изузетног, можда пресудног значаја, био је и њен сусрет са српским црквеним појањем, које је, природно, слушала још у детињству, али које је као зрео уметник чула другачије и дубље. Припрема за *Музику окћоиху* трајала је дуго, судећи по томе што се композиторка сећала да је још почетком четрдесетих година прошлог века размишљала о коришћењу црквених напева. На њеном примерку Мокрањчевог *Осмогласника* записана је година 1947, али је још неколико година била старија њена намера да стваралачки приђе напевима из тог зборника црквене музике.<sup>41</sup> Можемо само да поставимо хипотезу да је на њу тих година снажан утисак оставила и *Симфонија Оријентија* Јосипа Славенског, изведена први пут после рата 1954. године, дело које она вероватно није чула на премијери у Београду двадесет година раније, с обзиром на то да је у то време живела у иностранству. Једномесечни боравак у Паризу фебруара 1955. године без сумње је био посебно подстицајан за Љубицу Марић, јер је тамо свакако имала прилику да чује и оно стваралаштво које је већ било уписано у „канон“ светске музике, али и оно најактуелније, које је управо у Француској педесетих година имало изузетно повољан амбијент за развој.

Нема сумње да је тих година код Љубице Марић дошло до акумулације великог броја нових идеја које су селективно асимилване, „прерађиване“ и потом оваплоћене у неколико изузетних остварења насталих у релативно кратком периоду од 1956–64: убрзо после *Песама ѿростѿора* настала је *Пасакаља*, па *Окћоиха 1*, *Византијски концерти*, *Праг сна*, *Остѿинаѿо суйер ѿема окћоиха*, *Чаробница*. Заједничко за та дела је усредсређеност на поетско-филозофски доживљај прошлости и пролазности, специфично укидање психолошке дистанце у односу на давнину, употреба

<sup>41</sup> Види коментар Љубице Марић у књижици уз двоструки албум компакт-дискова с њеном музиком под називом *Праг сна*.

неких значењски богатих трагова духовности из древних времена, као што су епитафи урезани на средњовековним стећцима или српски црквени напеви који су се вековима усмено преносили а и данас су жива традиција. Ове сасвим нове карактеристике зрелог опуса Љубице Марић могу се најпре довести у везу са пробуђеним интересовањем за уметност српског средњег века у неким домаћим интелектуалним и уметничким круговима током педесетих година, а што је великим делом било подстакнуто изложбом *Средњовековна уметност на њилу Југославије*, коју су наши историчари уметности приредили у Паризу 1950. године.<sup>42</sup> Могуће је и да је ограниченост културних и уметничких хоризоната тих година у Југославији, после неколико година одушевљења престанком рата и обећаним перспективама, подстакло њен дух да се измести у „не-сада“, у неку врсту „бекства из садашњости“.<sup>43</sup> Верујемо да се под утицајем ближег упознавања са духовним висинама српске средњевековне баштине – ремек-делима манастирског градитељства, фреско-сликарства и црквеног песништва – пробудило њено „предачко сећање [које ју је везивало] за тле, за корен, за порекло“.<sup>44</sup> Познато је да је откриће прошлости за Игора Стравинског значило ревитализацију његовог стварања после бурне прве фазе његовог рада и да је он те своје погледе уназад називао „љубавним аферама“ које су истовремено биле и „погледи у огледало“.<sup>45</sup> Док је радознали дух И. Стравинског после Првог светског рата посебно застао пред остварењима уметничке музике 18. века, и барокне и класицистичке, за Љубицу Марић је после половине века прошлост која ју је фасцинирала била у суштини иста она која је обележила ранију, „руску фазу“ И. Стравинског. Она је тада у архаичној музици, и црквеној, и народној, видела свој лик и лик свог времена, као у огледалу, препознала у њима драгоцену животворну снагу која омогућава трајање. Било јој је посебно битно то што су те дуговековне традиције Србије и, шире, Балкана, још и данас живе и као такве су за њу као сензибилног ствараоца биле носиоци и чувари нарочитих значења и тајни. Можда је њено урањање у ту

<sup>42</sup> Види: Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, 1998, 51, 124.

<sup>43</sup> Види: Звонимир Костић, *Архаично и модерно. Есеји о нашим песницима XX века*, Београд, 1983, 18, 21. Писац сматра да „певање о прошлости и загладаност у прошло представљају једну од кључних тачака сваке поезије [и да нас] поетско сањарење-ка-прошлости, као и научно испитивање прошлих времена помера из тренутка у коме се налазимо, често сићушни и немоћни пред теретом захтева које нам то *saga* поставља“ (18).

<sup>44</sup> М. Јевтић, *нав. дело* (интервју са Љ. Марић), 101.

<sup>45</sup> I. Stravinski – R. Craft, *Memoari i razgovori*, I, Zagreb, 1972, 88.

дубоку прошлост, у свет Византије, могуће упоредити са Гетеовим доживљајем Рима, као града у којем се осећао као поново рођен, први пут свестан себе.<sup>46</sup> До средине педесетих година века она је интимно ревидирала своје критичке ставове из младости о „непрогресивним“ ствараоцима – онима који не одбацују везе са традицијом и успостављају личне односе према музици прошлости – а то чине било радом са архаичним народним напевима или извлачењем из оригиналног контекста неких елемената музичког језика прошлих стилова и њиховим комбиновањем са изражајним средствима свог доба. Постала је спремна да прими утицаје од својих великих старијих савременика Стравинског и Бартока.

Истовремено, у Љубици Марић је сазревао и однос према музици барока, пре свега Баховој. Није искључено да је подстицај у том смеру долазио и од музике Беле Бартока, чију је фасцинантну фугу у *Музици за жичане инструменте, удараљке и челести* анализирао у својој студији *Монотематичности и монолитности облика фуџе*, нарочито наглашавајући „дубоку везу и органско јединство закона и заноса, импровизације и геометрије.“<sup>47</sup> Без маштовито примењених полифоних процедура и форми барокне, и раније вокалне полифоније, ни *Песме Ђросћора* ни дела из циклуса *Музика окћоиха* не би имали слојевитост градње и интензивност и језгровитост израза које их карактеришу. Идиоматика писма клавирских деоница у њеним делима за оркестар такође открива везу с бароком, јер креира ефекат свирања на чембалу, било „моторичним“ карактером ритмичке организације и репетитивним, односно „лажнорепетитивним“ вођењем мелодијског тока (нпр. доминантно у *Песмама Ђросћора* и спољним ставовима *Византијског концерта*), било импровизацијским одвијањем које асоцира на спонтано прелудирање (нпр. у II ставу *Византијског концерта*). Љубицу Марић је, као раније Бартока, бароку привукао његов потенцијал интеграције разноликог, као и специфичан тип развојности (Стравински је, с друге стране, припадао оним композиторима који инсистирају управо на задржавању контрадикција и хетерогене-

<sup>46</sup> Коментаришући Гетеов узвик по доласку у Рим: „Nun bin ich endlich geboren!“ („Сада сам најзад рођен!“), Андре Жид сугерише да се код великог немачког писца може говорити о *изабраном уишцају*, али да и други уметници трагају за неком својом духовном домовином: „Конечно, ми управо бирамо ту земљу зато што знамо да ће она утицати на нас, зато што се надамо, зато што прижељкујемо тај утицај“. Види: André Gide, *О утисци и књижевности*, Polja, јануар 1987, br. 335, 8.

<sup>47</sup> Љубица Марић, *Монотематичности и монолитности облика фуџе. Скица за студију*, Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, књ. 26, Београд, 1964, 151.

ности уопште, али при том успевају да остваре „несинтетизујућу равнотежу“<sup>48</sup>).

Лично откриће прошлости утицало је очигледно на пријемчивост Љубице Марић за неке аспекте дела Игора Стравинског и Беле Бартока која је се раније нису дотицала јер се нису уклапала у њену поетику композиције. Врло је могуће да је као посредник у тим испитивањима нових континената света музике деловала *Симфонија Оријентала* Ј. Славенског, која је умногоме резултат стваралачке рецепције идеја и техника *Посвећења њролећа* Стравинског.<sup>49</sup> Уобичајено је повезивање кантате *Песме њросџора* са неким делима Стравинског и Славенског,<sup>50</sup> и заиста је неоспорно да кантата не би имала лик какав има да јој дело И. Стравинског није претходило и да није својом оригиналношћу озрачило цео прошли век. Тешко је проценити колико је *Симфонија Оријентала* заиста деловала на Љубицу Марић, и то оним што је Славенски преузео, трансформишући га, од *Посвећења њролећа*, или је у њој уочила и неке друге специфичне црте које су за њу биле инспиративне. Неоспорно је, међутим, да начин на који су се ти утицаји преломили у *Песмама њросџора* указује на самосвојан композиторски чин који је остварењу обезбедио аутентичност. Рашчлањујући могуће утицаје Стравинског, поћи ћемо најпре од тога да су вероватно *Посвећење њролећа*, *Сважба* и *Симфонија њсалама* оставили најдубљи печат у њеном духу и да је синергија тог деловања трајно и дубоко обележила њено стваралаштво: отуда ритуални карактер, утисак статичности, тематска окосница о односу савремености према искомском, другачија, неромантичарска и донекле објективизирана изражајност. На плану композиционе технике запажају се пре свега утицаји модалне дијатонике, остинатних слојева артикулисаних полиметријски и постављених у политоналне односе. Ипак, треба уочити да није цела партитура кантате обележена овим утицајима, већ да су они присутни у знатнијој мери само у ставовима у

<sup>48</sup> J. Cross, *нав. дело*, 236.

<sup>49</sup> Мирјана Веселиновић уочава да је Јосип Славенски „претходница авангардности Љубице Марић [и да се] авангардност *Симфоније Оријентала* (...) у време педесетих поново пробала једном новом, оригиналном снагом у *Песмама њросџора*.“ Види: Мирјана Веселиновић, *Стваралачка њрисуйносџ европске авангарде у нас*, Београд, 1983, 348, 353. Марија Бергамо не доводи ова два дела у непосредну везу, али пише: „Мада Славенски није имао директних наследника, јер је музичка мисао четврте деценије била заокупљена већ проблемима њему страним, (...) зрачење његове личности (...) – било је врло инспиративно“. Види њену књигу: *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици го 1945. године*, Београд, 1980, 79.

<sup>50</sup> Види нпр.: Мирјана Veselinović, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, 1983, 291.



којима је атмосфера више експресионистички напета, док у смире- нијим одсецима доминира хетерофонија, чије је порекло у лине- арности дела Љубице Марић из прашког периода. Асоцијације на музику Стравинског, које се јављају током једног кратког одсека у II певању („Али смрт умори ме“) и целог VI певања, произлазе првенствено из једноставне комбинације променљивог метра у хоризонталном одвијању и остината (у првом случају), на којој основи је маестрално развијено сложено полифоно ткиво изван- редно моћног замаха (други случај). Иако носе велику енергију, ова остината немају крутост, жестину и агресивност које срећемо код Стравинског, нити се вербални текст третира као асеманти- чан, већ је, напротив, његов смисао истакнут као битан – како у експресионистичким скандирањима, тако и у ритмички нијансира- ним и меким речитативима. Упадљива црта је и статични карактер већине ставова, који је проистекао из усвајања технике остината, чиме је негиран развојни мотивско-тематски процес. Та статичност, опет, резултира обредним, ванвременским карактером музике, че- му доприноси један дистанциран, донекле објективизован начин контемплације света који избегава субјективност и сентименталност. Ефекат емоционалне дистанце није, међутим, знак нижег интензи- тета емоција, већ њиховог другачијег типа, односно сензибилите- та, примене извесног „онеобичавања“, потребе за новим, свежим изразом, а проистиче, с једне стране, из инсистирања на ефекту стилизоване архаизације, а, с друге, из тенденције ка уопштавању судбина појединаца који се натписима на стећцима слушаоцима обраћају из перспективе смрти.

Ако се *Посвећење њролећа* доводи у везу с *Песмама њросџора*, то је пре свега због њиховог обредног и сакралног карактера, ма колико изразита била разлика у изразу, која проистиче и из разли- читих значења представљених ритуалних чинова: док појединац у *Посвећењу* није битан, па се не проблематизује његова смрт јер обезбеђује опстанак паганске заједнице, он је у *Песмама њросџора* значајан као неко ближњи, неко друго ја. И *Сважба* И. Стравин- ског би могла да се упореди са *Песмама њросџора*, и то по прин- ципу контраста: оба дела имају обредни оквир, али док прво има за тему афирмацију живота и будућности, али уз неопходну жртву (болан растанак са породицом да би се основала нова), друго је о животу који је окончан, о погледу с оне стране постојања; звоњава на крају првог дела изражава радосно узбуђење, док тихо звоно (ударац гонга) на крају другог симболизује сахрану. Оба остваре- ња су компонована према аутентичним текстовима, с тим што је музика у *Свабји* компонована „у духу“ древних руских народних песама, а *Песме њросџора* оживљавају архаизован музички пејзаж који није специфичан само за српску традицију.

Стравински је говорио да „уметник осећа своје *наслеђе* као стисак врло јаких клешта“,<sup>51</sup> али он је успео да се избори с њим, и то на какав начин! Можемо само нагађати да ли је Љубица Марић доживљавала дело И. Стравинског слично као он дела својих претходника – као мање или веће оптерећење. Вероватно је и сама била свесна да је њена кантата дело самосвојног карактера, оригиналног израза, мада блиског у духу са неким композицијама великог Руса. Осим већ споменутих тачака додире – оних које се тичу сфера обредног, архаичног, онтолошког, у њеним делима је било и више црта које су указивале на велике разлике између њихових композиторских сензибилитета: Љубица Марић није била склона иронијском исказу, еклектицизму, игри, нису је привлачиле сфере бурлеске и карикатуре. У целини је она ипак осећала велико дивљење према делу И. Стравинског, о чему сликовито говори једно њено сећање на разговор који су водили током његовог боравка у Београду 1961. године: „Седела сам скоро преко пута њега и често смо се узајамно обраћали. Он је говорио руски, ја српски и – разумели смо се. Но ипак је покатакд неко, ко је седео до њега, преузимао улогу тумача, и у једном тренутку ме запитало да ли имам да питам Стравинског нешто у погледу проблема при компоновању. Одговорила сам: „Ја сам га у мислима већ много пута питала, и он ми је одговарао“. То је пренесено Стравинском, а он је тада устао и узбуђено ми је пружио обе руке преко стола и понављао: „Ја тоже сам. Ја тоже сам“.<sup>52</sup>

После *Песама њросџора* Љубица Марић више није мењала свој музички језик – он је био потпуно изграђен – већ је у низу разноврсних остварења само брушила неке његове елементе. У *Пасакали* је мајсторски искористила прастари српски народни напев као основу за изградњу сложене музичке грађевине у којој полифони музички рељеф не угрожава праћење разноврсних преображаја теме-напева. Музичко-идејни круг ових остварења неће се мењати ни у циклусу *Музика окџоиха*, само ће добијати нова осветљења и акценте. Стваралачким обраћањем напевима из *Осмогласника* Љубица Марић је започела једну, условно названо, „византијску струју“ у српској музици, чиме је надахнула неке млађе српске композиторе да је следе. Свака композиција циклуса има своју особену форму, садржај и карактер, у свакој је изведена специфична, маштовита транспозиција литургијских напева у дела нелитургијских оквира, а све заједно су истовремено аутономне и уграђене у вишу целину, која је, нажалост, остала незаокружена. Инте-

<sup>51</sup> Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Berkeley, 1981, 127.

<sup>52</sup> Види: М. Јевтић, *нав. дело*, 103.

ресантне су за проучавање интервенције које је Љубица Марић чинила на оригиналним напевима у процесу њихових трансформација у теме<sup>53</sup> и оне сведоче о њеној потреби да гради увек нове, индивидуалне целине на основу оних од раније постојећих, што је посебно имагинативно изводила са текстовима које је драматуршки преобликовала у својим кантатама – *Песмама њросѿора*, *Праѿ сна* и *Из ѿмине ѿјање*.

После још једне паузе у компоновању, која је потрајала скоро двадесет година, а била прекинута само радом на својеврсном ритуално-театарском делу, *Слову свейлосѿи*, Љубица Марић је наставила да компонује, скоро до смрти, дела прочишћеног и сублимисаног израза, камерног карактера, усредсређена на битно. То су рафинирани интроспективни музички искази, животни, повремено драматични, дати као у једном даху. Моћни музичко-идејни ослонци су и даље архаична српска музичка баштина и барокно наслеђе европске музике,<sup>54</sup> а израз сасвим препознатљиво индивидуалан. Као и остала дела настала после *Песмама њросѿора*, и та позна остварења су у високом степену самосвојна: у њима се не могу назрети било какви директни утицаји, већ су то стално нове младе гране на стаблу дубоких корена.

Пошто су скициране „стреле утицаја“ које су биле најделотворније у музици Љубице Марић, може се поставити питање да ли је тај рад био „ризичан“ на начин како је то изложено на почетку овог чланка. Као што произлази из неких изнетих тврдњи, сматрамо да нема опасности да се вредност њеног опуса сматра на било који начин умањеном због уочених утицаја, и то пре свега зато што је – као што је у тексту истакнуто – начин на који су утицаји усвојени, преображени и интегрисани у дела, изузетно сензибилан и стваралачки. Избегнуто је поистовећивање појмова утицаја и модела, јер се пошло од тога да уметник прима утицаје спонтано, несвесно, без своје воље, док се модел прихвата рационално и бира као нека врста упутства или путоказа у раду.<sup>55</sup> У опусу Љубице

<sup>53</sup> Упор. Мелита Милин, *Трансѿозиција најева из Мокрањчевоѿ Осмоѿласника у Визанѿијском концерѿу Љубице Марић*, Фолклор и његова уметничка транспозиција, зборник радова, Београд, 1991, 187–198 (примери на стр. 210–212).

<sup>54</sup> О аспектима барокног дискурса у позним делима Љубице Марић, види: Ана Стефановић, *Архаично, модерно, ѿсѿимодерно. О најновијој сѿваралачкој фази у оѿусу Љубице Марић*, Музички талас, 1–2, 1997, 10–20.

<sup>55</sup> Док Р. Тарускин сматра да је модел „нешто слободно изабрано, или бар свесно пригрљено, и (мада има добро познатих изузетака) обично нешто чему се диви“, а да је утицај „нежељен и неизбежан“, Л. Б. Мејер дефинише утицај као стварање „нове опције“ или „делотворне алтернативе“ и

Марић није запажено коришћење модела у том смислу, већ креативно преобликовање асимилованих утицаја, као последица трагања за сродним духовима, односно музичким прецима, и коначно „сусрета“ с њима – то је и смисао њеног исказа о Палестрини, кир Стефану, Стравинском, Славенском и народном мелосу као својим „прецима“,<sup>56</sup> као и њене мисли да је сусрет са делима блиских уметника „препознавање нечег сопственог што латентно већ пребива у нама“.<sup>57</sup> Дакле, било би врло проблематично, заправо погрешно, говорити о неком блумовском антагонизму према музичким прецима код Љубице Марић, већ би се њен однос према великим претходницима могао можда разумети из визуре Волфганга Амадеуса Моцарта, који је оставио сведочанство о томе како га је лепота једне арије Јохана Кристијана Баха подстакла да компоује арију на исти текст, што је резултирало сасвим другачијим остварењем.<sup>58</sup> Мада се у појединим делима Љубице Марић може запазити неко слично решење као код Стравинског или Бартока, укупно дејство је другачије, јер су утицаји доживели преображаје односно преобликовања. Није стога тешко сложити се са Блумом да „песнички утицај не мора да учини песнике мање оригиналним, будући да их често чини оригиналнијим, али не нужно и бољим“,<sup>59</sup> па верујемо да се Љубици Марић управо десило да су утицаји које је примила ослободили неку самосвојну енергију у њеном стваралачком бићу. У њеном развоју као композитора могли смо да пратимо унутарњу стваралачку еволуцију уметнице која је почела да пише музику још у детињству, спонтано, а касније имала срећу да буде ђак композитора од имена, од којих су неки имали велико разумевање за њене младалачке пориве ка одбацивању традиције (Славенски, Сук) или су је у томе чак подржавали и подстицали (Хаба). Осврт ка традицији догодио се после рата, обележавајући средњу фазу њеног композиторског развоја. Пуна зрелост (у трећој фази) наступила је онда када је Љубица Марић

---

инсистира на (слободном) избору као „централном питању“. На тај начин Мејер, као што сматра Тарускин, изгледа да потпуно прихвата асимилацију појма утицаја од стране појма модела, што води ка његовој практичној елиминацији. Види: Р. Тарускин, *нав. дело*, 117.

<sup>56</sup> Види напомену 16.

<sup>57</sup> Љубица Марић је то изговорила поводом својих сусрета са поетским текстовима, али се мисао може схватити и шире. Види: Зорица Макевић, *Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић*, Нови Звук, 1, 1993, 10.

<sup>58</sup> Моцарт је о овоме оставио запис (који се односи на арију “Non so d’onde viene”) у свом писму оцу од 28. фебруара 1778. године.

<sup>59</sup> Харолд Блум, *Антикритичка критика. Теорија песничког*, Београд, 1980, 9.

стекла пуно поверење у снагу свог индивидуалног гласа, у своју способност да оствари нешто аутентично и другачије. Та трећа, завршна фаза њеног рада, трајала је дуго – мада с једним прекидом – све до краја живота, до *Торза* за клавирски трио, који као да с најранијом композицијом, *Сонаѿом-фанѿазијом* за виолину соло успоставља дијалог: немом усхићењу и озарењу на крају младачког дела одговара једно узбудљиво, носталгично, али на самом крају смирено опраштање у трију, уз одјеке звона у последњим тактовима.

*Melita Milin*

A COMPOSER'S INNER BIOGRAPHY  
A Sketch for the Study of Influences in Ljubica Marić's Oeuvre  
(Summary)

Attempting to investigate works of music through frank examination of possible influences is a delicate thing, sometimes maybe dangerous – as has been suggested by Jonathan Cross in his book, *The Stravinsky Legacy*. While the originality of a composer may appear to be threatened with such types of critique, for musicologists it is important to draw upon a deeper appreciation for how a composer searched for his/her own creative voice.

The music of Ljubica Marić (1909–2003), one of the most important Serbian composers of the 20th century, has been chosen to demonstrate how composers need different influences during different phases of their maturation and how they deeply integrate them in order to create an individual utterance.

Ljubica Marić first studied composition with Josip Slavenski at the Belgrade Music School (1925–29), and continued her studies with Josef Suk at the Master School of the Prague Conservatory (1929–32) where she obtained her diploma. Finally, she took Alois Hába's course in quarter-tone music at the same institution from 1936 to 1937. The works she composed during the 1930's were characterised by a radical will to break ties with traditional, mainly romantic music, so she chose to be influenced by the free atonal, pre-dodecaphonic works of Arnold Schoenberg.

Following World War II, she introduced some changes of expression that were more in keeping with links from the past. Her music became tonally stabilised, and thematic-motivic developments were rediscovered, resulting in an expression that became milder. But the changes need not necessarily be linked exclusively to the post-war climate of socialist realism. Rather, the previous style may have met up with some type of impasse – the sort that confounds or ultimately transforms an artist. For Ljubica Marić, however, it appears she was never truly satisfied with her first post-war works (1945–1950).

What is certain is that she composed nothing during the several years that preceded her first masterpiece, the cantata *The Songs of Space* (1956). It is however worth examining whether or not they were really “dry years”. It is certain that for

Ljubica Marić, they were fresh discoveries of Serbian traditional singing, both folk and church, poetic and artistic treasures of the Middle Ages – but she also revived earlier experiences (from the pre-war decade) that she had rejected at the time, mainly the music of Stravinsky, Bartók and Slavenski. Although those influences can be detected in the score of *The Songs of Space*, the work has a strong individual imprint, an identity of its own. In the works that followed, *The Passacaglia* for orchestra and in several compositions belonging to the cycle *Musica octoicha* (*Octoicha 1*, *The Byzantine Concerto*, *Ostinato super thema octoicha*, *The Threshold of Dreams*), original traits of Ljubica Marić's poetics became even more pronounced. The last works that she produced (in the 1980's and 1990's) are all for instrumental soloists or chamber ensembles. They continue with, and refine, the main characteristics of the earlier ones. Ljubica Marić's evolvement thus presents a search for originality of expression that was reached only after a process of selective assimilation and creative transformation of tradition had been fulfilled – but not until any "anxiety of influences" had been abandoned. It has been shown that Ljubica Marić, like other artists, needed to be ready to be influenced, in order to absorb such influences in a creative way.

UDK 78.071.1 Marić Lj.: 78.036.01 (497.11)