

Весна Микић

СУБВЕРЗИЈА РЕВЕРЗИБИЛНОСТИ / РЕВЕРЗИБИЛНОСТ СУБВЕРЗИЈЕ

Светлана Савић: Ре-верзије 1–6 за камерни ансамбл

Настало као поруџбина XXXVI БЕМУС-а, најновије дело Светлане Савић *Ре-верзије 1–6 (Re-versio 1–6)* премијерно је изведено у оквиру нашег највећег музичког фестивала, октобра 2004. године.¹ Оно такође, својом жанровском припадношћу, наставља тенденцију Уметничког већа фестивала да поруџбинама континуирано попуњава домаћу литературу за камерне ансамбле, вероватно с уверењем да овај тип музике најједноставније „путује“ светом, те може да промовише савремено српско музичко стваралаштво. Но, овде ми није ни намера нити задатак да разматрам програмску политику или одлуке Уметничког већа БЕМУС-а, као ни да анализирам протекли фестивал, већ да покушам да представим, да пренесем, да „интерпретирам“ композицију Светлане Савић. А, композиторка се побринула да тај задатак буде поприлично неубичајен и тежак, у најмању руку онолико колико је свакоме, на један особен начин, тешко да одговори на захтеве поруџбине. Јер, како писати о овом делу које, дакако, плени својом непретенциозношћу и језгровитошћу, док у исти мах *диверзира* већ „увежбане“ теоријско-аналитичке поступке и наново отвара питања за која се мислило да су добила одговоре, док су заправо била (не)намерно запостављена? Или је, можда, контекст у којем је дело настало наметнуо те „сабласти из прошлости“ и поново актуелизовао питања типа: шта је то „чиста музика“, какав је смисао или однос „занатског“ и „уметничког“ (некада давно синонима), шта је то „емоција у музици“, да ли музика може нешто да изрази, које су одлике „женског писма“ у музици итд?

Но, не треба очекивати да ћу покушати да одговорим на ова питања, и то најмање из три разлога. Прво због тога што то овом приликом није „мој

¹ Дело је премијерно изведено 7. октобра 2004. године у оквиру концерта названог *Маратон камерне музике* у Великој дворани Коларчеве задужбине. Извели су га чланови Фуџита трија, Љубомир Милановић (виола) и чланови Балканске камерне академије.

задатак“, друго што ме се та питања углавном не тичу, а треће, и најважније, јесте то што ни ауторка не покушава да на њих одговори. Напротив, она их својим делом, рекло би се, заувек одбацује као релевантна, валидна, судбинска, кључна...

Дакле, како приказати/представити/превести/тумачити *Ре-верзије 1–6*? На располагању су различите могућности приступа – у распону од аналитичко-дескриптивних, преко постмодернистичко-деконструктивистичких до културолошко-контекстуалних. Сваки од њих, као и сви они у разноврсним комбинацијама, јесу легитиман избор за говор о *Ре-верзијама 1–6*. Ипак, увек остаје питање мањка или вишка које они установљавају док полазе од претпоставке да приказују оно што нам дело „(не)говори“.

Рекло би се већ да сам од самог почетка у прилично „дубоком газу“ постмодернистичко-деконструктивистичког приступа стварима, те би у складу с њим сада највероватније требало да уследи појединачно разматрање шест ре-верзија у шест музиколошких крокија, који би претендовали да својим духом и формом прате композицију Светлане Савић, док би у основи наставили да говоре највише (и можда једино) о своме аутору, његовим тренутним преокупацијама и интенцијама. Такође би, ако бих се одлучила за такав приступ, било упутно да се, поред наслова, ослоним и на коментар композиције,² не бих ли добила даље „упутство“ за разраду свог приказа. Тим поступком отвориле би се неколике (не)могућности „читања“ *Ре-верзија*. Прва би могла да ме води успостављању аналогије између одређеног музиколошког, филозофског или неког другог појма и тона *ре* који је очито пратон овог дела. На пример, текст би могао да „рефлектује“ појам реверзије у музичко-техничком погледу, као и у односу на могуће аналогије у историји музике. Први аутор који ми, само аналогijом наслова и изабраног тона, пада на памет јесте Хонеггер (А. Honegger) и његова *Симфонија ди тре ре*, но ту свака аналогija и престаје. Ту је и Берг (А. Berg) са својом шестоставачном *Лирском свитом* и драматургијом темпа у њој. Потом је ту и Веберн (А. Webern) у односу

² У реторици „реверзија“ (лат. *reversio*, обртање; враћање) представља понављање речи у обрнутом или различитом значењу. Блиске су јој фигуре *anastrophe* и *hyperbaton*, где речи мењају место у реченици и тада, различито наглашене, мењају и смисао реченице.

Такође, постоје:

- реверзија пола,
- реверзија магнетног поља,
- реверзија филмског времена,
- Бодријарова (Baudrillard) реверзија историје итд.

„Ре-верзије“ су шест верзија обртања тј. враћања на ноту „ре“. У првој, четвртој и шестој ре-верзији одвија се иста музика али у различитим брзинама (*fast*, *slow* и *furious*) и на различитим висинама (миди ноте *d4*, *d2* и *d3*). Ове ре-верзије писане су у слободном флоридусу. Друга, трећа и пета ре-верзија су међуставови; друга и пета су аутореверзибилне, а трећа и пета су компоноване од истих акорада.

У ре-верзијама се сучељава догађање и недогађање, понављање и варирање (градација *versus* стагнација, апстрактно *versus* банално).

Поредак ре-верзија је иреверзибилан. Коментар Светлане Савић у програмској књижици за концерт.

на минијатурност форме, али и Сати (E. Satie) и минималисти по типу материјала, његовом пласману и третману. Свакако би, рецимо, у обзир дошла и реверзија речи у изјави: „Композиторка Светлана Савић написала је 2004. године композицију *Ре-верзије 1–6* за камерни ансамбл“, те би се онда из различитих углова могао ишчитавати „смисао“ самог дела (нпр. у различитим „смеровима“: од ауторке, преко савременог контекста српске музике и музике уопште, до тумачења различитих аспеката дела и, коначно, до изабраног ансамбла). Ипак, уодношавањем коментара и самог дела дошло би се до решења које не подржава варијанту шестоструког читања композиције. Штавише, оно (упоређивање) у исти мах захтева формално-садржинска „понављања“, која могу да делују било сувишно, било банално. Да ли то значи да се композиција „брани“ од оваквог вида музиколошког коментара? Наиме, иако је чињеница да постоји шест атака везаних комада који, на овај или онај начин, третирају исту проблематику, они својом сажетости, намерном инхибираности материјала и намерним неискоришћавањем његових потенцијалних разрада, другим речима својом дефинитивношћу, дореченошћу, јасноћом и, у крајњој линији, прописаним редоследом, као да „забрањују“ музиколошку разраду, реверзибилност музиколошког дискурса. Ауторка, наиме, излаже све што жели већ у првом комаду. Све остало што ће нам „рећи“ у наредних десетак минута биће „исто само мало другачије“, упорно, јасно, готово наметљиво, а истовремено чудесно дистанцирано, штуро и „суво“.

Уколико бих изабрала аналитичко-дескриптивни пут, који сам већ и дотакла, онда бих њиме наставила на следећи начин:

Пред нама је, дакле, шест кратких комада неједнаког трајања (најдужи, пети, траје нешто више од два минута), који међусобно контрастирају, очито не, како је већ истакнуто, садржајем, већ темпом (посебно изразито, како и сама ауторка наглашава у случају прве, четврте и шесте реверзије: исти материјал/различит темпо), фактуром (друга, трећа и пета у односу на преостале три), различитим опсезима коришћења камерног ансамбла (у тој уопште не учествују дувачки инструменти и контрабас), различитим улогама инструмената или група инструмената у појединим комадима (у „флоридним ре-верзијама“ сви инструменти су подједнако заступљени, мада клавир као носилац педалног тона учествује све време, док дувачки, односно гудачки ансамбл имају својеврсна удвајања педалног тона или излажу карактеристичан хроматски мотив који се први пут чује у првом такту прве ре-верзије у виолончелу и који ће попримити значај „лајт-мотива“ дела. С обзиром на драматургију темпа, тај ће мотив освајати и различити смисао у опсегу од узгредно-украшног материјала у различитим деоницама прве, преко основног градивног материјала за „контрапункт“ четврте, до „досадног“, мултипликованог, свепрожимајућег мотива који некоме ко је склонији природи може да личи на зујање комарца али, у миди реализацији звучног записа пре свега, свакако највише личи на упорну звоњаву мобилног телефона.

У „међуставовима“ ауторка прави педантну, готово школску поделу инструменталних група. Уколико неки инструмент у неком тренутку и добије значајнију улогу, као на пример клавир у другој ре-верзији, композиторка одмах потом, у трећој, у први план истиче дувачке и гудачке инструменте. А пошто су у трећој ре-верзији нешто истакнутији дувачки инструменти, то ће им се „осветити“ неучествовањем у петој. Унутар комада истакнутији су контрасти агогике и динамике него метра (који је променљив али правилан), фактуре и материјала (који једном установљени важе за цео комад). То јасно подиже извођачке захтеве – који се иначе на први поглед чине једноставним, на јелан интригантнији ниво.

Ипак, да ли пука констатација чињеничног стања у вези са делом, која очито може (а не мора) да буде допуњена поступком „минуциозне“ анализе тонских склопова основних мотива (већ поменути хроматски који „кружи“ око тона *ре*, акордско разлагање у различитим ритмичким фигурама у зависности од темпа ре-верзије) или акордске вертикале (нпр. секундно-квартни акорд на тону *сис1*, дакле око тона *ре* на почетку друге ре-верзије) или, пак, оних пунктова форме који би могли да се означе као својеврсни врхунци или поенте (нпр. 5 и 6 ре-верзија) или разрађенијег тумачења третмана инструментата у оквиру ансамбла, дакле, да ли та аналитичко-описна варијанта говора о делу открива све што је потребно да знамо? Или можда пре указује на оно скривено, те на оно што бисмо могли ако не да (са)знамо, оно макар да претпоставимо у вези са делом. Ако сам о делу већ све рекла, шта је оно што нисам рекла, а изгледа да би могло да буде посреди у *Ре-верзијама 1–6*?

Уколико покушам да сагледам композицију у контексту досадашњег невеликог композиторкиног опуса, онда је сасвим извесно да се ово дело издваја одсуством поетског предлошка или ванмузичке инспирације, иначе уобичајених за Светлану Савић (на пример, *Quinsex* за гудаче, инспирисан *Авињонским квинтетом* Л. Дарела /L. Darrel/, 1992, премијерно изведен 1996. или *Песме о звездама* за женски хор и камерни ансамбл на стихове Б. Милдраговића, 2001). И наново, ауторка „диверзира“ *gateway* из проблемског круга могућих значења свог остварења. У контексту савременог тренутка у српској музици (читај: музици која настаје у Србији), пред собом имам дело које је замишљено да буде све оно што тренутно домаћа музика није или – да не буде ништа од онога што домаћа музика јесте. И ту своју интенцију дело, захваљујући својој непретенциозности, краткоћи, једноставности (али само на први поглед), промовише на начин изјаве, готово манифестно. Оно је очито оглед у апрограмној, ацитатној, а-комплексној, анационалној, атематској, атоналитетној, „аутистичној“, „а-осећајној“, „а-женственој“, експлицитном *аверзијом* према свему супротном прожетом – музици. У односу на снагу сопственог исказа, ауторка је сасвим легитимно могла да за квинту више измести свој основни тон, именује га помоћу абецедне нотације и добила би можда прецизнији назив дела. Но, ипак, само могу да замислим какве би он-

да теоријске верзије, реверзије, диверзије и остале „перверзије“ уследиле у (мојој) писаној речи.

Чини ми се да је још оправданије, у контексту свега реченог о композицији и око ње, ово остварење тумачити као *субверзију* која се у својим вишеструким и горе наведеним појавним видовима Светлани Савић чинила као (тада) једини могући одговор на сва питања која институција поруцбине собом носи.