
РЕЧ КОМПОЗИТОРА

Чланак примљен 3. 4. 2007.
УДК 78.071.1(047.53)

Ана Котевска

ИСИДОРА ЖЕБЕЉАН: ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНА ПУТОВАЊА ДО И ОД БЕОГРАДСКЕ ФАНТАСТИКЕ¹



Исидора Жебељан

Тренутно сте најизвођенији српски композитор у иностранству. При том, што није увек случај с уметницима интернационалних каријера, подједнако сте присутни и активни у београдском музичком животу. Како Ви сагледавате своје место у европском и овдашњем контексту и како доживљавате очигледне разлике „тамо“ и „овде“?

Срећна сам што се последњих година одиграло неколико значајних догађаја с мојом музиком у Западној Европи. О свом месту у европском и овдашњем контексту не размишљам јер мислим да не бих могла објективно да га сагледам. Потреба за дефинисањем сопственог места у било ком простору слабила би ме у пориву за унутрашњим истраживањима.

Драго ми је да имам прилику да с људима које сам упознала у различитим срединама, а које музика интересује из суштинских разлога, размењујем мисли, идеје и саму музику. Искуства која сам стекла последњих година путујући на своје концерте за мене су од непроцењивог значаја јер су учинила да се у личној мери ослободим предрасуда, а то робовање унапред задатим и идеолошки обојеним ставовима била би основна разлика између уметничког, али и

¹ Будући да је композиторка одговорила електронским путем на унапред постављена питања, изостала је интерактивна димензија ове рубрике.

сваког другог живота „овде“ и „тамо“. Наша средина је „загушљива“, што је разумљиво имајући у виду да се ретко и тешко „проветрава“, чему су криве и многе објективне околности. Постала је тесна и преуска, оптерећена „симулакрумом друге руке“, који нуде медији, а неретко и сумњиви стручњаци, који своје штуро сазнање са других поднебља представљају као једину и искључиву истину. Вероватно још увек није спреман терен за метаморфозу јер она захтева промену која произлази из идеализма и љубави и према сопственој геопоетици, а то опет подразумева психолошко и емотивно здравље средине. Моја искуства са других простора говоре о томе да је у земљама у којима је место музике истакнуто изражена идеја о искључивој важности квалитета, а не идеологије, и да се заједничким наступом читавог музичког естаблишмента постижу много бољи резултати, пре свега за саму музику, а онда и за сваког музичара појединачно. Наравно, тамо нема много замена теза, нема много лажи јер је конкуренција огромна и публику није могуће преварити, у првом реду зато што је та публика генерацијама васпитавана на најбољим музичким делима и на најбољим извођењима. Заправо, та публика пре свега постоји, а затим, она постоји и у разним облицима, тј. има је за све врсте музике. Суштински важна ствар, о којој сам говорила на почетку, јесте то да су тамо предрасуде сведене на мале мере; заправо, постоји простор за много тога. Мој сусрет, као композитора и диригента, с ансамблом *Academy of St Martin in the Fields*, речито говори о овоме. Будући да тај ансамбл чине врхунски извођачи, могло би се мислити да такви музичари имају свако право да се понашају и осећају намено. На почетку прве пробе били су уздржани јер нису знали шта да очекују. Међутим, већ после десетак минута схватила сам да се атмосфера сасвим променила. Били су обрадовани музиком, као и мојим владањем њоме. Хоћу да кажем да је убрзо постало неважно одакле сам, да је постало неважно то што се не познајемо и то што већина музичара има и доста лоших искустава са савременим композиторима и њиховом музиком. Та сарадња једно је од мојих најлепших искустава до сада. Такође, и током спремања опере *Зора Д.* у Амстердаму доживела сам усхићење сарађујући са сјајним уметницима који су живели за ову оперу, који су уживали у раду на њој. Оваква врста сарадње круна је бављења компоновањем и музиком, јер показује да је радост у музици не само могућа, него и једина која даје смисао.

У Вашем најближем, првом композиторском кругу, у коме коабитирају инострани и српски композитори, увек фигурира Љубица Марић. У случају Љубице, као и сваког аутентичног уметника, идентитет и идентификација се могу испитивати на различитим плановима. На ком плану се одвија Ваша релација с овом ауторком? Духовно сродство, тачке додира на музичком плану, женско стваралаштво, музички мит...?

Љубицу Марић поштујем као нашег најоригиналнијег композитора, а њена иновативност, и у размерама светских оквира, има могућност да буде

препозната као посебна. Она је и као личност била онај тип бескомпромисног, храброг уметника, који живот посвећује уметности, који послушује и доживљава светове иза линије видљивог. Била је композитор који верује у дејство музике, имала је изузетну интуицију и управо основни елементи њене оригиналности долазе из дубоког понирања у духовну димензију и из истинитог унутрашњег музичког доживљаја, а који пристиже из другог простор-времена. На моју радост, наше је разумевање било обострано.

Препознајете ли се, и у којој мери, у родном, женском стваралаштву, женском писму?

Ако размишљамо о врхунским уметничким достигнућима, не верујем у постојање женског писма јер сви облици праве духовности потичу из јединства, из Једног. А то Једно, Божански дух или Божанска светлост, нема двојство као свој примаран облик. Сви нижи појавни облици духовног или они облици који му не припадају, те они омеђени материјом или интелектуалном искључивошћу, могу имати разне карактеристике заједничке за подврсте, па тако и карактеристике рода.

Које место у Вашој вокацији заузима „музички занат“ и како га дефинишете себи и својим студентима?

Музички занат је умеће, а реч уметност и потиче од речи умети. Композиторски нешто знати направити значи умети пренети једну идеалну музичку идеју из сфере замисли у конкретан аудитиван облик. Овај процес подразумева поседовање моћи, које се делом могу стећи тренингом, кроз учење слушањем изузетних композиција, као и из теоријске литературе, али се најбоље стичу сопственом оствареном праксом, као и кроз упорно вежбање унутрашњег слуха. Овим се може освојити способност преношења и најситнијих енергетских и тензионих детаља музичке идеје у одговарајући чујни облик, чиме је једино и могуће постићи музичко дејство. Наравно, база за савладавање заната је способност за проналажење основне тајне, а то је препознавање истините, живе музичке идеје, што је могуће оним композиторима који с љубављу траже тачно оно што осећају да ће наћи.

Када је реч о Вашим делима, али и делима Вама блиских аутора, појављујете се у улози диригента, често интерпретирате сопствене клавирске композиције или изводите клавирску деоницу у камерној музици. Служи ли Вам извођачка димензија као нека врста повратног коректива у компоновању?

Моја извођачка пракса проистиче из љубави према музици и потребе да је стално сагледавам и доживљавам из разних углова. Тражење сопствене музике је сасвим другачији процес од извођења туђе музике. Овај пото-

њи је усмерен на осмишљавање тензионих лукова, проналажења смисла музичких фраза, њихових логичних сукцесија, откривања контекста бочних линија, осмишљавања динамике у вертикали и још безброј најдивнијих музичких детаља, крупних целина и њихових односа. То је посао који је веома забаван, посебно када је у питању музика која има велико дејство јер он подразумева труд у осмишљавању занимљиве музичке приче. Када је извођење моје музике у питању, осећај је другачији јер ту нема оваквог процеса откривања, будући да унапред знам како нешто треба да звучи. У том процесу најинтересантније ми је да своју енергију пренесем на остале извођаче с којима свирам, као и да им свирањем и дириговањем дочарам какав је музички доживљај у питању.

До које мере аутор може да „нагледа“ живот својих партитура?

Када су у питању прва извођења и трајни снимци, сматрам да је неопходно да композитор узме потпуно учешће у извођењу (било као интерпретатор, било као слушалац – саветодавац). Ово је посебно важно за музике које имају специфичан израз јер је за његово испољавање важан начин и идеја с којом је одсвиран сваки акценат, сваки стакато, где су тежишни тонови у легату итд. Има много елемената које није могуће фиксирати записом, посебно оних елемената који представљају управо специфичност израза. Често се дешава да, у недостатку адекватне идеје, музичари прибегавају њима најприближнијој познатој музичкој идеји, а ту може бити великих неспоразума. Зато се ја трудим да, када год могу, музичарима представим тачан израз своје музике на било какав расположив начин. Један од последњих таквих случајева јесте и моја сарадња с квинтетом *Бродски* (Brodsky) и кларинетистом Енриком Луном (Joan Enric Lluna), који су изводили *Песму путника у ноћи*. Пошто првом извођењу нисам могла да присуствујем, послала сам им демоснимак своје интерпретације овог квинтета на клавиру. Затим су уследила разна извођења у Шпанији и Енглеској, од којих сам за нека сазнала тек касније. Дакле, за мене је било важно да овој музици дам тачан почетни извођачки импулс, а све потом је самосталан живот музике.

Приметила сам да се један од оригиналних доприноса у Вашем језику може приписати моделима из балканске извођачке праксе? Рекло би се да имате пуно поверење у виталност традиционалног инструментаријума, традиционалног записа, музичке традиције уопште, у њихову довољност да изразе Ваш актуелни доживљај света без обзира на технолошку револуцију. Колика је њихова виталност данас, а колико њиховој ревитализацији доприносе и могу да допринесу композитори и извођачи?

Стара и важна истина каже: што је дело више локализовано, његова порука постаје универзалнија. Моја музика је делимично ситуирана у балканске,

пре свега српске пејзаже и говор (а то, не треба заборавити, подразумева и балканску урбану средину), па је природно да кроз детаље балканске традиционалне или, боље речено, паганске музичке мотивике, она додирује дубоке несвесне емотивне и психолошке одјеке људског постојања од давнина. То је истинит начин којим се могу описивати универзалне слике људског стања (јер, обрнуто, генералним погледима смо увек осуђени на стереотипе). Виталност традиционалне музике је неугасива јер она у себи носи наслаге дубоких и многобројних емотивних и психолошких слојева хуманог, интуитивног доживљаја света, оних таласних функција мисли које се простиру васионом у недоглед. Историјско трајање ствара увек нове традиције, али је за све њих карактеристичан жив, мада наизглед лапидаран, доживљај света, без обзира на то да ли су у питању замишљена музика Пелазга или панк. Али, оваква мотивика је само један елемент моје музике, има их још много и осећам се неприродно у покушају да их рашчланим јер сав смисао музике нестаје у тренутку када се она сецира на делове. Моја музика није прављена од познатих постојећих делова, као у неком хемијском једињењу, да би се повратним процесом могло утврдити који су то основни елементи који је сачињавају. Њој је, чини ми се, пре свега иманентна специфична мелодика, и ја тај елемент сматрам најважнијом цртом сваке музике, оном цртом која чини јединствену физиономију музичког израза који тежи проналажењу начина за испољавање своје особености (нпр. Лигетијев/Ligeti, Ксенакисов/Xenakis или Месијанов/Messiaen) без обзира на технолошку револуцију. Напротив, ако сада погледамо већину научно-фантастичних филмова из 80-их или 90-их година, у којима је истакнута употреба тада најновијих специјалних ефеката, многи од њих ће нам изгледати тужно-смешни у својој технолошкој застарелости. Технологија сама собом не може да ствара нов, модеран или, што је најважније, квалитетан и дејствени садржај, она може бити само средство идеји. Потреба за коришћењем технологије по сваку цену и из, на пример, трендовских разлога страна ми је, јер тренд подразумева неоригиналност, просечност, епигонство и провинцијализам, а увек је било и остало правило да је истински модерно оно што није у тренду. Увек се руководим само оним што сама музичка идеја захтева. Ако музичка идеја изискује употребу неког технолошког средства, нема сумње да ћу га искористити. Мој је занос у томе да достигнем међупросторе неисказивих емоција и наговештаја тајне, као и да се дивим необичности постојања.

Каква су Вам искуства с рецепцијом Ваше музике? Шта, по Вашем мишљењу, преовлађује при првом слушању композиција Исидоре Жебељан: национални идентитет, савремени индивидуални ауторски рукопис или...?

Никада до сада, а посебно не у иностранству, нисам чула да се мој музички свет перципира као национални. Такав опис би требало да подразумева постојање музичког идиома карактеристичног за српску уметничку музи-

ку уопште, наравно, у смислу националног звука, а такве карактеристике су, на пољу уметничке музике, ишчезле одавно, још са нестанком националних школа, дакле почетком 20. века. Зато ми ово питање није сасвим јасно, питам се откуда оно произлази. Ако би се под националним идентитетом у музици подразумевало свако присуство елемената неке традиционалне музике, онда би моја музика могла имати национални предзнак и албанског и румунског и грузијског, а у ширем контексту америчког, афричког, па и јапанског поднебља. Исто тако бисмо Шелзија (Giacinto Scelsi) могли сматрати Индијцем, а Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) Индијанцем. Следеће могуће полазиште за размишљање о овом питању била би идеја о постојању заједничке стилске одреднице групе српских композитора који би тако, евентуално, чинили неку националну школу. Ја мислим да у српској музици нема композитора који су се бавили истраживањем светова који мене занимају, осим, у мањој мери, Душана Радића, у његовом раном периоду. Ако одредница националног подразумева одређену геопоетику простора са којег потичемо, онда ње у мојој музици свакако има. То је пре свега она поетика која би могла бити описана и као београдска фантастика. Под овом поетиком подразумевам ону врсту лудности и фантастике која спаја неспојиве елементе, али не користећи иронију, већ кроз самосвојно остваривање, које у себи носи (често у сегментима нетачну, али особену) српску визију споја аустроугарског мрака, турске рудиментарности, православне мистике, паганске опсесивности, медитеранске чежње и лепоте и оног нечег посебног, београдског, које обухвата све описано, а додирује још и новији лондонски и њујоршки пејзаж.

Ваше последње композиције све више указују на компресоване, јасне, чак једноставне форме и веома сложен унутарњи рад, пре свега на плану хармоније у којима се често чује радост уживљавања у детаљ, у микропромене. Да ли тај контраст између спољног и унутарњег доприноси да Ваша дела не остављају равнодушним ни широку ни стручну публику? Доприноси ли она оној специфичној емотивној тензији без разрешења, која остаје иза Ваших дела?

Последњих година ме посебно интригирају монодија и двоглас јер је то музички слог у којем мелодијска компонента највише долази до изражаја. Овај приступ музици посебно је занимљив јер отвара врата другачијој опсервацији музичко-просторног него што је то уобичајен микрополифони, спектрални или неки други сличан начин залажења у „међу- или иза-чујне“ просторе. Управо фокусирањем на детаље у орнаментици око тонова носилаца примарне мелодике, кроз звучање међупростора ових „међутонова“ открива се могућност трансценденције мелодије у боју, као када би се непрестано из фигуративног цртежа прелазило у апстрактну колористичку визију и назад. Што се форме моје музике тиче, она би могла да се упореди са филмском техником ређања сличица, али у једном једином могућем, тачном редоследу, који добија своју поенту у међусобном смењивању и преливању музичких

тензија и слика. Оне, свака за себе, одсликавају самосвојно музичко догађање, а све заједно представљају мале слике догађаја који, као у неком роману или *road movie*-ју, сачињавају једно јединствено догађање, које би најпре могло бити упоређено са путовањем.

Током скоро две деценије стварања дотакли сте најзначајније симфонијске, камерне и музичко-сценске жанрове. Прихватате ли театрализацију, сценичност, као свој заштитни знак?

Своју музику не доживљавам као сценичну (осим оперске и примењене). Мој импулс у компоновању је увек искључиво звучни, а сви ванзвучни елементи, као нпр. наслов или објашњење, долазе на крају. Они су увек последица, потреба за описивањем, а не узрок. Мислим да Месијанову музику никада, по себи, не бисмо препознали као духовну да нема наслова, објашњења и биографских елемената. Уосталом, то је стара и позната чињеница да музика сама собом не изражава ништа друго до саму себе. Међутим, као што сам већ рекла, у мојој музици има специфичне нарације (то је нарација једног другачијег начина јер никада нема рада са мотивиком), која трансцендира у поетско на начин бајки, фантастике, магичног реализма или научне фантастике, не користећи средства поређења с поезијом или ликовношћу, већ искључиво средства музичког догађања.

Међу Вашим делима посебно место заузима опера Зора Д, један сте и од аутора либрета. Симултана збивања на сцени, скокови кроз време и простор, зачудно смењивање реалног и надреалног стичу у Вашој опери сугестивност и фантастику блиску кинематографским искуствима једног Гриневеја (Greenaway), рецимо. Упутите нас у своје визуелне, филмске и ликовне идентификације.

Не бих могла да говорим о идентификацијама, али бих могла да препознам сличне уметничке пориве у неким филмовима Ларса фон Трира (Lars von Trier), Куросаве (Akira Kurosawa), Кјубрика (Stanley Kubrick), Хичкока (Alfred Hitchcock), Бергмана (Ingmar Bergman), Саше Петровића, Дел Тора (Guillermo del Tor), Ким Ки Дука (Kim Ki Duk), Линча (David Lynch), у представама Ричарда Џонса (Richard Jones), Боба Вилсона (Bob Wilson), у визуелним причама Боша (Hieronymus Bosch) и Бројгела (Piter Breugel), али и Џорџа де Кирика (Giorgo de Chirico), Михаила Петрова, Била Вајоле (Bill Viola)...

Главна јунакиња Ваше опере спаљује своја дела. Којим сте се референцама руководили при наглашавању овог детаља либрета?

Идеја о спаљивању песама потиче из ТВ сценарија Душана Ристића, по коме је либрето и настао. Улога ове идеје у причи јесте да на једноста-

ван начин опише хировитост и специфичност замишљене песникиње, као и да омогући расподелање мистерије о Зори Д. у садашњем времену.

У Вашим интервјуима често у различитим контекстима помињете клатно. Имам утисак да и у Вашим инструменталним композицијама, од Пикарских сцена па надаље, чујем откуцаје клатна, често дерегулисаног, склоног застоју али неумољивог. Метафора за проток времена, проток крви, полудело, унутарње, садашње, прошло време?

Клатно сам обично помињала у контексту историјско-културолошко-социолошких промена у Србији. Међутим, пошто је моја музика посебно обележена специфичном ритмиком, претпостављам да ова играчка пулсација музике може понекад да асоцира и на покрет клатна.

Исидора Жебељан (1967)

Редовне и последипломске студије композиције завршила је на Катедри за композицију и оркестрацију на Факултету музичке уметности у Београду, у класи професора Властимира Трајковића. Током студија била је члан групе младих композитора „Седам величанствених“, која је на иновативан и неконвенционалан начин презентовала своју музику. Од 1993. радила је као асистент на Катедри за композицију и оркестрацију ФМУ у Београду, а од 2002. године ради као доцент на истој катедри.

Исидора Жебељан је до сада написала 30 композиција за различите инструменталне, вокално-инструменталне и вокалне ансамбле, укључујући и оперу. Њена музика извођена је на концертима и фестивалима у Србији, бившој Југославији, као и у Великој Британији (Barbican Center, Sadler's Wells Theatre, National Gallery, Wigmore Hall, Royal College of Music – Лондон), Италији (Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea – Рим, Teatro dell'Elfo – Милано, Teatro piccolo Arsenale – Венеција, Auditorium RAI – Торино), Холандији (Музички центар Ијсбрекер, Frascati Theatre – Амстердам), Аустрији (Wiener Kammeroper), САД (Center for New Music, University of Iowa) и Француској. Музику Исидоре Жебељан изводе реномирани светски ансамбли попут *The Academy of St Martin in the Fields* из Лондона, оркестар RAI из Торина, *London Brass*, *Brodsky Quartet*, *Nieuw Ensemble* из Амстердама. Сарађивала је са уметницима светске репутације, попут оперског режисера Дејвида Паунтнија (David Pountney), виолинисте и диригента Кристофа Попена (Cristoph Poppen), диригента Лорена Вајанкура (Lorraine Vaillancourt) и видео-арт уметника Била Виоле (Bill Viola).

Опера *Зора Д.* је прва српска опера која је светску премијеру имала у иностранству (Амстердам, јун 2003) и прва српска опера која је инсценирана у иностранству после 1935. године, када је Коњовићева *Коштана* поста-

вљена у Прагу. *Зора Д.* је настала као наруџбина Џенезис фондације (Genesis Foundation) из Лондона. Композиција *Песма путника у ноћи*, за кларинет и гудачки квартет, прво је музичко дело једног српског композитора које је наручено и писано за ансамбл *The Academy of St Martin in the Fields* из Лондона. Та композиција налази се на сталном репертоару овог светски реномираног ансамбла, а писана је по наруџбини Џенезис фондације поводом отварања изложбе *The Passions* једног од највећих видео-арт уметника данас Била Вајоле. По поруџбини уметничког директора Венецијанског бијенала Исидора Жебељан је компоновала дело *Коњи Светог Марка, илуминација за симфонијски оркестар*, које је премијерно изведено на Венецијанском бијеналу 22. октобра 2004. у извођењу симфонијског оркестра *Friuli di Venezia Giulia*, са диригентом Кристофом Попеном из Немачке. Ансамбл *London Brass* наручио је композицију *Дух из тикве, бајалица за лимени дувачки квинтет* која је премијерно изведена 1. марта 2006, у концертној сали Royal College of Music у Лондону.

Исидора Жебељан је, такође, и један од најистакнутијих савремених српских композитора позоришне и филмске музике. До сада је компоновала музику за више од 30 позоришних представа у продукцији водећих позоришта у Србији и Црној Гори. Дописни члан Српске академије наука и уметности постала је на изборној Скупштини 2. новембра 2006.

Ексклузивни издавач музике Исидоре Жебељан је издавачка кућа Ricordi.

Исидора Жебељан је добитник стипендије Civitella Ranieri Фондације из Њујорка, која се додељује истакнутим уметницима из целог света, а постала је и штићеник Џенезис Фондације (Genesis Foundation) из Лондона, која се бави промовисањем изузетних младих уметника.

Награде: Награде Међународне трибина композитора 1993, награда „Василије Мокрањац“ 2001. године, награда „Стеван Мокрањац“ 2004. године, као и три Стеријине награде за најбољу позоришну музику и четири награде YUSTAT Бијенала за најбољу оригиналну позоришну музику.

Најзначајније композиције: *Селиште*, елегија за гудачки оркестар; *Per It Up*, фантазија за сопран, клавир, ударалке и гудачки квинтет; *На Дунаву шајка*, сцена за сопран, клавир, ударалке и гудачки квартет; *Пикарске сцене – sinfonia in tre movimenti*, за симфонијски оркестар; *Руковети*, пет песама за сопран и оркестар; *Зора Д.*, опера у једном чину; *Песма путника у ноћи*, за кларинет и гудачки квартет; *Коњи Светог Марка, илуминација за симфонијски оркестар*; *Скомрашка игра*, за камерни оркестар; *Дух из тикве, бајалица за лимени дувачки квинтет*; *Нове Ладине песме*, за женски глас и гудачки оркестар.