
НОВА ДЕЛА

Чланак примљен 29. 11. 2005.
УДК 78.071.1 Ерић З.

Зорица Премате

МУЗИКА ЗА КРАЈ ПОСТМОДЕРНЕ

... У разним позориштима затурене су његове свите, концерти и симфонијска музика. Започета у једном медију, а ретко довршавана у другом, сва та музика постоји на неки чудан начин, можда баш као деридијански траг, као симулакрум присуства које упућује само на себе и остатке других знакова у себи. Потрошене и остављене иза завеса и кулиса, те дигиталне музике обнове се понекад, под притиском поруџбине, у звуку класичних инструмената. Као иронијски обрт *par excellence*, који најновије стваралаштво Зорана Ерића боји неком носталгијом, извесном виртуелношћу и лаким шинизмом тек „из друге руке“ (која је, онда, „прва рука“?), ова музика се уписује у високу уметност као самостално дело. Онда када је потроши позориште, музику почиње да троши звук као њен оригиналан и једини медиј.

Ерићева музика „из позоришта“ јесте, дакле, траг тог позоришта, траг позоришних знакова и траг звука у њима, ексцесна по томе што се мора читати уз невидљиво позориште у себи. Једном када од позоришног звука постане свита или концерт, Ерићево музичко приповедање у класичном инструментаријуму стално носи (и подноси) тај вишак сопственог тела и његове економије: с једне стране обиље (готове позоришне музике, идеја, остварене креативности), а са друге рестрикција (избор инструмената, конкретног материјала, императив да се све смести у екстензивну класичну форму). Тај вишак значења, као траг позоришта, па чак и дискурзивног језика у њему, преостаје музици да се њиме даље забавља, да га елаборира и поново усваја. Ерићева дела настала на основу његове музике за позориште конституисана су деконструкцијом тог позоришног звука у себи, звука који носи и полемике свог сценског настајања и постојања.¹ Материјал који је једном већ семантизован за потребе позоришта Ерић у тим својим „постпо-

¹ Упореди: З. Премате, Шест коментара сцена, *Нови Звук* бр. 21, Београд, 2003, 72–80.

зоришним“ композицијама углавном користи поступајући као да је сва та музика нова (јер се, најзад, „музика докопала музике“ и композиторска имагинација може слободно да се размахне), али рачунајући негде и да ће из те „нове“ музике неки пажљиви слушалац наслутити понешто из њене претходне, позоришне инкарнације.

У наслову најновијег Ерићевог дела је једна претешка реч – *убиство*.

Нисам гледала представу Чеховљевог *Галеба* у режији Никите Миливојевића, у Словенском народном гледалишту, а сувише је ризикантно да о њој судим на основу трагова у Ерићевој музици компонованој за ту прилику. Ипак, централна Чеховљева метафора² преузета је у композицији и активирана као упитна реченица у њеном наслову: „Ко је убио галеба?“³ Она је проширена још директним поднасловом „Ти, зар се не сећаш“... као да су две позоришне реплике, пресудне а непостојеће у оригиналном Чеховљевом тексту, изненада оживеле у имену Ерићеве композиције...

Ко је, уопште, за Ерића *галеб*, а ко *убица*?

Може ли нам то музика рећи?

Почнимо од Ерићевог композиционог поступка, од аранжмана и парадфраза. У делу писаном за дванаест виолончела преузете су две теме из музике за Чеховљевог *Галеба*: „Балкан – N.Y. Blues“ и „Крај I чина“.⁴ Како је ово дело јасне троделне структуре, то је поменути материјал распоређен тако да је брзим одсечима **aa1** припао „Крај I чина“, а споријем делу **b** „Балкан – N.Y. Blues“. Коло и блуз (уз валцер, танго и поп баладу) Ерићу су најдражи жанрови за измотавање са смислом и игру са значењем, поготово ако су од почетка замишљени као парадфраза непостојећег оригинала, некаквог балканског малограђанског диско-фолка (пример 1). Први од поменутих материјала је секвенцна мелодија, исцепкана паузама и задихана пицикатима, мелодија која у делу **a1** израста у сопствену „фаталну“ патетичну варијанту. Док је у првој реченици линија силазила, у другој се секвенцно пење, да би на сопствену молску физиономију парадно залепила пикардијски победнички

² „ТРИГОРИН: – Онако, бележим нешто... Пао ми је на памет један сиже... (ставља бележницу у џеп). Сиже за малу причу: на обали језера од детињства живи млада девојка, оваква као ви; воли језеро као галеб и срећна је и слободна као галеб. Али случајно је наишао један човек, видео ју је и просто из досаде упропастио – као овог галеба.“ А. Р. Чехов, *Galeb*, Rad, Beograd, 1975, 62.

³ „Ко је убио галеба? (Ти, зар се не сећаш)“ пуни је наслов композиције написане за дванаест виолончела. Премијерно су је извели „Дванаест виолончелиста Берлинске филхармоније“ на свом концерту 17. априла 2005. године у Коларчевој задужбини, као поруџбину организатора концерта, Центра за музику Задужбине.

⁴ „Крај I чина“ је мелодија дужих нотних вредности над баналним албертинским басовима једноставне пратње, у боји клавира који касније добија и „ритам секцију“, што још јаче подвлачи механичко добовање пулса. У овој верзији мелодија делује као инфантилна обрада неке поп песме, с карактеристичном хармонском везом два молска квинтакорда у размаку мале секунде. „Balkan-N.Y.“ има jazz атмосферу и контуре, са израженим бојама клавира, тромбона, контрабаса и удараљки, уз наглашен четворотактни мотив у басу.

осмех. Балкански 7/8 *blues* и *Meno mosso* означавају део **b** у коме мелодија пева, у моцартовској комбинацији пишиката и мини-*arco* фраза, испредајући се сама из себе у комбинаторици тонова ритмизоване циганске лествице. Све се транспонује за терцу више, па се циганска лествица преображава у II Скрјабинов модус, али са Ерићу омиљеним измештањем ритмичких нагласака који очућавају овај гротескни *blues* и дају нам на знање да је таква самокомбинаторика полазишног мотива аналогон какве Витгенштајнове (L. Wittgenstein) језичке игре...⁵ поготово што се цео тај одсек одвија над четворотактном остинатном силазном *blues* фразом у басу. Док „одозго“ изгледа као да се нижу сувисле музичке реченице, „одоздо“ се види да је реч о низању фраза чија дужина не одговара четворотактном бирократизму баса. Уместо беседе – торокање, уместо озбиљности – лако измотавање, уместо разложности – еуфорија, уместо велике трагичне сторије о убиству – идеоек-причица, комедија. Слично са Чеховљевом драмом која, уосталом, носи индикативни поднаслов *комедија*, мада у њој баш и нема много чега што би изазивало смех. Напротив (ту је музика савршено проникла у суштину), Чехов приказује малограђанштину и тривијалност обичних људи који би да се баве (или се баве) нечим што називају уметност, људи замајаних у нереалне снове, изгубљених у сопственим амбицијама (уметност, љубав) које ће некима од њих, на крају, доћи главе. Тај несклад између мелодраме која се игра на позорници и комедије сугерисане Чеховљевим поднасловом (и неким сценама с лаком иронијом и гротеском) савршено подржава музика својим малим унутрашњим парадоксом.

Ерићева музика је овлашна пародија басне о фолклору као легитимном продужетку/заменнику/заступнику надахнућа. И зато је у њој лажни фолклор малограђански обучен, умивен и очешљан, добро познат, а теже препознатљив, сурогат без кога, чак и данас, наша уметничка музика као да још увек не може. Као што, уосталом, без фолклора као божанске сутре не могу ни многи наши културни душебрижници, који би да нас „сачувају од утапања“ у Европу „неговањем корена“. Ти „чуvari мостова“, „чуvari граница“, „спасиоци баштине“, те Аркадине и ти Тригорини – то су Ерићеве „убице галеба“ које се не сећају свог злочина. Њих персонификује узвишено и самозадовољно **a1** и пантомимска комбинација *blues*-а и циганске лествице у **b**. Да је то тако сведочи и очућујућа општа атмосфера ове музике, њен унутрашњи парадокс: глатка мелодијска ведрина изнад присилних радњи унутрашње фактуре где као да цепти, шкргуће, јеца и дрхти галеб који чека своју смрт. Битно догађање ове музике, оно неискривљено цинизмом и мелодично набораним звуком, одвија се у доњим слојевима фактуре, где

⁵ Ерићев омиљени начин концепирања фразе јесте да се њено трајање и нагласци не поклапају с метриком и нагласцима пулса. У овом случају фраза је за једну осмину краћа од четворотактног модела, што, кад се без паузе настави сама на себе, онеобичава ток измештањем нагласака, а мелодијски ток се „клиза“ преко пулса.

консонанце не делују сентиментално већ су застрашујуће са својим *col legno* захватима, својим шумним тремолима и *pizzicato* дрхтурењима, а педали и остината нису узвишена, споменичка музикалност, већ сигурна статика страве. Док се на површини ове композиције башкаре лаке пародијске транспозиције диско-фолка и балкан-блуза, у њеним дубљим нивоима наговештавају се несрећа, апатија, безизлазност и опако мигољење душебрижника спремних на убиство. На површини – фарса и мелодијски смешак музике, а истовремено, у дубини, означавање драме и језивог ишчекивања (пример 2).

Уосталом, одавно више не важи правило да се музичко дело прави искључиво од звука. Ерић је овде на свом терену „трепераве естетике“⁶ која је једно од темељних обележја његове звучне беседе: никад само на једној равни саопштавања, он је и искрено узбуђен и цинично овердозира то узбуђење, он вешто размешта лажне знаке навода по партитури док симулира оно што је познато и допадљиво и показује како је то, ето, још увек способно да буде уметност. Он покушава не само да спасе галеба (или бар освети његову смрт) тиме што ће разоткрити злочин и недостојност његових убица, већ жели и да поврати част мелодији, бескрајно запрљаној прстима ових домољубаца који су с њом на уснама и разгласу купили под барјак нова јата галебова за одстрел.

Галеб на подијуму ритуално је прободен са дванаест гудала, да би се, причом о њој, одложила смрт лепоте.

Такође, и да би било јасно да се код нас конституише култура новог доба, која се остварује управо рушењем тог новог доба у себи.

⁶ „Читалац никад не зна унапред да ли је овај или онај део текста оригиналан или цитатан, искрен или пародичан, зато што се степен ауторске идентификације мења од реда до реда, од речи до речи“, М. Ерштејн, *Postmodernizam*, Zepher, Београд, 1998, 131.

Пример бр. 1 – део а

Violoncello 1



9



17



25



Пример бр. 1 – део б

Violoncello 1



Пример бр. 2 – део а1, почетак

A

Violoncello 1
Violoncello 2
Violoncello 3
Violoncello 4
Violoncello 5
Violoncello 6
Violoncello 7
Violoncello 8
Violoncello 9
Violoncello 10
Violoncello 11
Violoncello 12

col legno
pizz.
arco
simile
col legno
pizz.
arco
simile
simile
pizz.
arco

The image shows a musical score for 12 violoncellos, arranged in 12 staves. The score begins with a box labeled 'A'. The first two staves (Violoncello 1 and 2) start with a *ff* dynamic and a *col legno* marking. The third staff (Violoncello 3) starts with a *ff* dynamic and a *pizz.* marking. The fourth staff (Violoncello 4) starts with a *ff* dynamic and a *col legno* marking. The fifth staff (Violoncello 5) starts with a *ff* dynamic and a *pizz.* marking. The sixth staff (Violoncello 6) starts with a *ff* dynamic and a *col legno* marking. The seventh staff (Violoncello 7) starts with a *ff* dynamic and a *pizz.* marking. The eighth staff (Violoncello 8) starts with a *ff* dynamic and a *col legno* marking. The ninth staff (Violoncello 9) starts with a *ff* dynamic and a *pizz.* marking. The tenth staff (Violoncello 10) starts with a *ff* dynamic and a *col legno* marking. The eleventh staff (Violoncello 11) starts with a *ff* dynamic and a *pizz.* marking. The twelfth staff (Violoncello 12) starts with a *ff* dynamic and a *col legno* marking. The score includes various performance markings such as *col legno*, *pizz.*, and *arco*, and dynamic markings like *ff* and *simile*. The notation includes notes, rests, and slurs across all staves.