

---

---

## НОВА ДЕЛА

---

---

Чланак примљен 24. 6. 2004.  
УДК 78.01

*Ивана Стаматовић*

### ДИПТИХ О ТИШИНИ И ЈЕЗИКУ

Настанак две нове композиције Иване Стефановић *Обични разговори* и *Над водом*, није био међусобно повезан, али су се оне на свом првом београдском извођењу сусреле како у пуком временско-просторном смислу,<sup>1</sup> тако и на нивоу бројних питања која су поставиле и истражиле. Према да је скуп тих питања веома широк, у овом раду пажњу ћу усмерити ка пару појмова који се указују не само као заједнички предмет дискурса оба остварења, већ ступају и у непосредан међусобан однос: тишина и (вербални) језик се у делима *Обични разговори* и *Над водом* прожимају, огледају, одмеравају и допуњују на такав начин да, чини се, не могу опстати независно један од другог.<sup>2</sup>

На феномен тишине указала је сама композиторка посветивши му програм целокупног концерта.<sup>3</sup> И у једној претходној прилици она је навела: „Је-

<sup>1</sup> Композиција *Над водом* за сопран, флауту и клавир написана је у лето 2003. године. Намењена је и посвећена трију *Donne di Belgrado*. Премијерно је изведена на ауторском концерту Иване Стефановић, одржаном 12. фебруара 2004. године у сали Београдске филхармоније, у интерпретацији поменутог ансамбла (у саставу Анета Илић, Стана Крстајић и Маја Рајковић-Шљиванчанин). Исте вечери забележено је и прво београдско извођење дела *Обични разговори*, за виолину и обоу, такође из 2003. године, у тумачењу Борислава Чичовачког и Милоша Петровића. Иначе, ово остварење је писано за дуо Борислав Чичовачки и Пеђа Милосављевић који га је премијерно извео на фестивалу *Crossing Border* у Хагу, 16. новембра 2003. године.

<sup>2</sup> Историја уметности и музике показала је да ова два феномена, неприкосновено присутна у човековом свету, а ипак увек способна да измакну сваком дефинисаном постојању, могу бити умрежена с уметничким делом на феноменолошки, семантички, поетички и концептуално различите начине. У овом тренутку мој циљ није да све те сложене везивне нити теоријски разложим. Моја намера је да – на темељу заинтригираности која постоји још од вечери када сам први пут чула композиције *Обични разговори* и *Над водом* и у оквирима које допушта овај рад – пружим једно посве субјективно тумачење испољавања њиховог садејства у разматраним делима.

<sup>3</sup> У контексту тишине Ивана Стефановић је својим делима доделила и друге називе: *Жив(от) разговор* и *Природа – портрет без лица*. Друга имена разматраних композиција упућују на њихове могуће друге, треће... *n*-те историје које равноправно и у међусобној коегзистенцији творе мрежу идентитета музичког дела. Овим чином својеврсног интрајезичког и интерконтексту-

дини амбијент који ми прија јесте тихи амбијент... једино је тишина богата".<sup>4</sup> Стога се питамо: у распону од тишине као замишљеног идеалног стања музике, преко тишине као битног појма композиционе теорије и праксе, преко пуне одсутности и нестајања (музичког) звука до метафоре за разнолика индивидуална поимања овога феномена, где је лоцирана тишина (или их је, можда, више?) о којој „проговарају“ композиције *Обични разговори* и *Над водом*?

Други заједнички предмет испитивања ових дела јесте вербални језик. Он није само битан елемент разматраних остварења,<sup>5</sup> већ је и важан чинилац целокупног уметничког лика Иване Стефановић.<sup>6</sup> Статус и функција вербалног језика у разматраним композицијама и природа његовог уодношавања с музиком међусобно се разликују. Чини се да кроз посебност конституисања те везе можемо разумети могућа појединачна значења оног првог (ширег) контекста на који је упутила ауторка, односно открити поља пресека два, као што је претходно назначено, међузависна феномена.

У *Обичним разговорима* језик је истовремено суштински присутан, али и фундаментално одсутан. Ка језику, као средству људске комуникације, реферира име композиције. Тако он, будући да је део наслова, постаје и „део смисла дела... кључ за разумевање и, у неком смислу, позиција са које се приступа делу“.<sup>7</sup> Међутим, сам вербални језик није заступљен у медијском ткиву *Обичних разговора*. Они су написани за инструментални дуо (виолину и обоу) – „два гласа која су и слична и различита, која се траже, не/налазе, додирују, разилазе, спајају, сустижу, довикују“ на такав начин да би се готово „могле уписати речи или слогови (смислени/бесмислени) на место нота“.<sup>8</sup>

Поменути два гласа подражавају семантичку функцију језика и то на два начина. Прво, сваки разговор, ма како био „обичан“, подразумева да говорник разуме значења онога што његов саговорник изговара, а конотативна функција језика чини да се све изговорено разуме кроз извесна посебна значења, зависна од личне историје учесника у разговору. Тако сам дијалог почива на несводивој разлици (*différend*) субјеката који дијалогизују, па њихово међусобно разумевање никада не може бити савршено. То је оно што сваку комуникацију, без обзира на медиј путем којег се она остварује, чини динамичном, занимљивом и непредвидивом. То је и оно што отвара врата непрекидном процесу означавања и презначавања језиком и у језику, што

---

алног превођења композиторка је недвосмислено „отворила врата“ различитим контекстуализацијама својих дела. Тако је и тумачење које представљамо у овом тексту резултат премештања композиција *Обични разговори* и *Над водом* из једног у други контекст.

<sup>4</sup> Упор. Кара-Пешић Ана, „Само је тишина богата. Разговор с Иваном Стефановић“, *Нови Звук*, Београд, 1999, 14, 6.

<sup>5</sup> На ауторском концерту Иване Стефановић забележено је и прво београдско извођење *Инструменталне песме*. Ово дело, иако написано за глас и клавир, не третира вербални језик.

<sup>6</sup> „Што се других медија тиче, реч ми је најближа“. Упор. Кара-Пешић Ана, нав. дело, 11.

<sup>7</sup> Кара-Пешић Ана, нав. дело, 5.

<sup>8</sup> Ова, као и друге напомене Иване Стефановић у вези с композицијама *Обични разговори* и *Над водом*, цитирана је према ауторкином коментару датом у програмској ноти.

усмерава игру смештања и размештања језичких елемената у једном контексту или из једног у други... *n*-ти контекст.

Виолина и обоа, као протагонисти „обичних разговора“ и инструменти сасвим различитих акустичких својстава, непосредно указују на описану врсту „неравноправности“ саговорника. Они, како и композиторка наводи, по својим особинама нису „природно блиски“, али се звучно и изражајно могу приближити „пажљивим уигравањем“. Међутим, процедуре којима је подвргнут тематски материјал поверен двојцима сведоче о игри разлика међу субјектима овог наизглед „обичног“ инструменталног разговора. Тај однос успоставља се у сваком од четири става композиције. Он се испољава најпре у суседно надовезујућем имитационом (превасходно слободном) уодношавању мотива другог става и унеколико строжем имитационом контрапункту првог дела трећег става. Потом, заступљен је и у односима на одстојању унутар једног става, на пример у ритмички готово идентичној, али интервалски (путем релативних измена), инструментационо и фактурно измењеној репризи у првом ставу. Најзад, препознајемо га и у односима између ставова, на пример у знатно трансформисаној појави тематике првог дела првог става (т. 7–16), у последњем ставу циклуса (т. 155–162).

Друго, кроз сваку употребу језика субјект се не „окреће“ само према другоме, већ и према себи. Он се „уписује“ у тело другог, али и у сопствено тело: говорећи другоме, он говори себе, непрекидно се „преписујући“ преко свог тела. Из те визуре могу се протумачити процеси тематског развоја заступљени у оквиру појединачних деоница *Обичних разговора*: унутар једног става (на пример, т. 7–11, 11–14 и 14–16 првог става) или између ставова (нпр. кореспонденције између средњег дела првог /т. 17–37/ и другог дела трећег става /т. 122–134/).

Дејством језика на тело које говори преиспитују се не само границе језика, већ и границе психолошки, социолошки, историјски дефинисаног тела: језик постаје средство за преношење извесног смисла бића из „унутрашњости“ тела на раван онога што уопште може бити изговорено. Из тако непотпуног означавања и слободног презначавања језиком и у језику шире се бесконачни предели прећутаног и нечутог,<sup>9</sup> рађа се политичност субјекта и политичност самог говорног чина, односно темељни узрок онеобичавања чак и најобичнијих разговора. Чини се да је то тишина о којој „говори“ дело *Обичних разговора*.

У композицији *Над водом* вербални језик је заступљен у самој медијској структури дела. Иако вокална деоница иницијално није била компонована на поетски текст, Ивана Стефановић га је накнадно дописала тоновима мелодијске линије.<sup>10</sup> Тако је шест одломака из садржајно веома сродних

<sup>9</sup> Разумљиво, не у акустичком смислу, већ на нивоу значења језичког исказа.

<sup>10</sup> „Чинило ми се... да ћу се можда одлучити да глас третирам инструментално, а онда... од једном, песме... као да су саме 'ускакале' у мелодијске скице, чак и без потребе да се проширује број слогова или мења метар“.

песама хеленских меличара Сапфе, Алкмана и Алкеја постало основа за шест „песама“<sup>11</sup> за глас, флауту и клавир. Између појединих поетских одломака (првог и другог, другог и трећег) налазе се два опсежна инструментална интерлудијума и један краћи (између петог и шестог)<sup>12</sup> те се, у целини, остварује густо ткање поетских и звучних слика које је ово дело произнело на ниво праве вокално-инструменталне поеме.

У одабраним стиховима све је, како и сама композиторка наводи, „само природа, опис, жанр сцена, кулиса, ‘догађај’ између Месеца и Плејада, грања дрвета јабуке и руже ветрова. Нигде човека/жене, нигде осећања, све до пред крај, до претпоследње сцене где ветар ‘час туче у бок, а ми’ (људи) ‘сред свега’ и, затим, последње, када се најзад појави ЛИЦЕ. ‘Сама са собом причам’, каже на крају Сапфа.“ Заиста, без најаве, посве изненадно, завршни стих у приказ природе уводи субјект и то, можда не случајно, женског рода. Поменути стих скреће нам пажњу не само на *њено* лице које бди, већ и на монолог којим се *она* оглашава у „природном“ окружењу. Тако схватамо да природа није „само“ и једино природа, већ да је онаква каквом је види *њено* око. Испоставља се да поетски језик у овом делу нема за свој објект само природу природе, већ и сопствену позицију, да трага за статусом и функцијом језика *иза* самог језика.

У том смислу, језик којим *она* проговара постаје диференцијална тачка између структура које Јулија Кристева назива семиотичким и симболичким, између „сировог материјала означавања“ и њему „наметнутог реда“, између неисказивог и непредставивог простора (или фазе) женског спрам уређеног простора и Закона Оца.<sup>13</sup> Како још од Лакана (Jacques Lacan) знамо да субјект не постоји независно од језика, да се путем језика конституише сам човек, али и човеков свет, тако *она* постаје истовремено и посредница у претходно описаном обрту и она која је њиме посредована.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Знаци навода указују на два елемента. Под термином песма не подразумевамо само песму у традиционалном значењу већ, у најопштијем смислу, вокално-инструменталне сегменте композиције *Над водом*. Исто тако, формално уређење овог дела није еквивалентно структури поетског извора. Детаљнија објашњења у вези са формом видети у даљем тексту.

<sup>12</sup> Док први има значење заокружења првог вокално-инструменталног сегмента, а трећи функцију кратког прелаза, други интерлудијум – због наглашеног развојног типа излагања тематског материјала – добија значење самосталног сегмента.

<sup>13</sup> Упор., „Cixous, Irgaray, Kristeva: French feminist theories“, у: Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1993, 124–126.

<sup>14</sup> Можемо, чак, рећи да сама граница између два „света“ постаје *њен* трајни животни простор. За разумевање граница као простора женског био ми је драгошен текст *Transborder Translating* Раде Ивековић, саопштен на последипломском курсу *Feminist Critical Analyses: Boundaries, Borders, and Borderlands* (Интер-универзитетски центар, Дубровник, 24–29. мај 2004. године). Трагом ове идеје, у некој другој прилици, могла би се истражити и природа недвосмислено „женског савеза“ у ланцу композиторка – Donne di Belgrado – *она* која „сама са собом прича“.

Звучна супстанца дела *Над водом* симболизује улогу језика у том обр-ту. Оно се, наине, све до самога краја одвија кроз наглашену „органичност“ својих конститутивних сегмената. Оно пулсира сваким делом свога тела, а променљиви ритам његових „покрета“ преноси се и на хоризонталну и на вертикалну раван композиције, на животност и разноликост третмана како појединачних деоница, тако и њиховог узајамног односа. Међутим, од дискретног поновног јављања мелодијских интонација прве „песме“ у завршним тактовима трећег поетског одломка (т. 251) до јасних реминисценција на други инструментални интерлудијум на крају претпоследње и у последњој „песми“, може се пратити постепено успостављање „реда“ унутар разуђе-ног, прокомпонованог музичког тока или, другим речима, појава „лица“ и његовог језика у ткиву музике.

Након тога, композиција *Над водом* постепено почиње да се гаси. *All niente*, записала је композиторка у партитури... Кроз остинато триола на јед-ном тону музички звук полако нестаје и рађа се још једна „неуређена“ ства-ралачка тишина, још један „сиров“ звучни простор. ... до појаве следећег ве-ликог праска.