

Biljana Leković¹

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Katedra za muzikologiju
Srbija



<https://orcid.org/0000-0002-8023-0281>

Kompozitorka-izvođačica: stvaranje kao izvođenje / izvođenje kao stvaranje – *Ista daljina merena raznim potrebama za ženu koja broji, kamerni ansambl i elektroniku Ane Gnjatović*

Apstrakt: Predmet ovog rada je kompozicija *Ista daljina merena raznim potrebama* za ženu koja broji, kamerni ansambl i elektroniku Ane Gnjatović, kompozitorke i više-medijske umetnice koja muzici i zvuku pristupa istraživački, sa namerom da proširi i promisli tradicionalne medije izraza. U ovom ostvarenju, nastalom po pozivu Milane Zarić za projekat *Kompozitorka-izvođačica* Kolektiva za promociju savremene muzike „Studio 6”, ona demonstrira jedan od mogućih načina aktuelnog promišljanja i stvaranja muzike koji, u ovom slučaju, podrazumeva značajnu interakciju na relaciji autorka – izvođači/ce, te *preinačava* uobičajene stvaralačke uloge, budući da sama učestvuje u izvođenju dela kao naratorka i *žena koja broji*. Kako je reč o *otvorenom*, modularnom konceptu, autorka ovo ostvarenje određuje i kao „predlog za izvođenje”, inicirajući pitanje stvaranja kao kolaborativnog procesa. U ovom radu nastojaću da objasnim mehanizme delovanja ove interakcije i samog dela, te da sagledam autorkine poetičke smernice, smeštajući ih u savremeni kontekst revalorizacije tradicionalnih podela u svetu muzike.

Ključne reči: kompozitorka, komponovanje, izvođenje, interakcija, aleatorika, otvorena partitura, otvoreno delo, estetika nesavršenosti

Kompozicija *Ista daljina merena raznim potrebama* za ženu koja broji, kamerni ansambl i elektroniku Ane Gnjatović² nastala je 2023. godine, kada je i premijerno izvedena,³ na poziv Milane Zarić u okviru programa Kolektiva za promociju savremene muzike „Studio 6” naslovljenim *Kompozitorka-izvođačica*. Navedene okolnosti,

¹ biljana_sreckovic@yahoo.com

² Biografiju umetnice videti na stranici: <https://www.anagnjatovic.com/bio.html> (Pristupljeno 21. 6. 2024).

³ Premijera je upriličena u Kragujevcu 8. decembra 2023. godine, da bi 9. decembra usledilo naredno, za sada drugo izvođenje dela u Beogradu.

kao i generalno nastojanje ansambla da sledi principe rodne ravnopravnosti (Zarić, 2024),⁴ odnosno da istražuje „granične prakse u savremenoj muzici (kompozicija–improvizacija),“⁵ iznedrile su saradnju sa Anom Gnjatović, koja je podrazumevala ne samo poručivanje kompozicije, već i zajedničko izvođenje, delovanje i stvaranje na sceni. Jedno od konstantnih načela ovog ansambla jeste uključivanje kompozitora/kompozitorki u izvođački proces, te negovanje i osnaživanje „žive interakcije“, zajedništva i „razmene kreativnih strana“ (Isto). Ovakav pristup prati aktuelna stremljenja na savremenoj umetničkoj sceni usmerena ka uspostavljanju ravnopravnosti na relaciji kompozitorka/kompozitor – izvođačice/izvođači, upravo praktikovanjem i negovanjem odnosa koegzistencije.⁶ Mada je inicijativa za stvaranje dela potekla od ansambla, a u skladu sa njihovom praksom proširenja repertoara i promocije savremenih, naročito lokalnih umetnika/umetnica (Isto), ovo usmerenje, takođe, odlikuje poetiku Ane Gnjatović i prati njenu potrebu da kritički promisli tradicionalne/sopstvene medije izraza. Kolaborativni umetnički postupak kompozitorka *funkcionalizuje* zarad preispitivanja ličnih kreativnih dilema, te pokušaja razrešavanja „unutrašnjih sitnih borbi“ u vezi sa procesom i metodologijom komponovanja (Gnjatović 2024).⁷ Sučeljavanje, izjednačavanje i stapanje ova dva sveta, onog unutrašnjeg u kojem se ideja profiliše i onog spoljašnjeg u kojem ideja dobija moguću realizaciju, nadgradnju ili transformaciju, jeste ključno problemsko mesto ovog rada, odnosno okvir iz čijeg konteksta može da se postavi centralno pitanje: Da li je kreativnost personalizovani fenomen?

⁴ Pozivam se na razgovor koji sam vodila sa Milanom Zarić, rukovoditeljkom ansambla, 2. jula 2024. godine. Ovom prilikom joj se zahvaljujem na svesrdnoj pomoći i ustupljenom snimku izvođenja. Promišljanjem principa rodne ravnopravnosti ansambl se bavi u različitim okvirima. Izdvojiću onaj koji se odnosi na učešće u internacionalnom projektu *Rodna ravnopravnost rađa kulturnu raznolikost* (Gender equality brings cultural diversity), a koji je imao za cilj stvaranje boljih uslova za osnaživanje i promovisanje stvaralaštva žena, kao i za podsticanje njihovog većeg učešća na lokalnoj kulturnoj sceni. Asocijacija Nezavisna kulturna scena Srbije sa lokalnim partnerima, među kojima je i kolektiv Studio 6, bila je realizator ovog projekta pod pokroviteljstvom Međunarodnog fonda za kulturnu raznolikost Uneska. Više o projektu: <https://nezavisnakultura.net/2021/06/07/rodna-ravnopravnost-rada-kulturnu-raznolikost> (Pristupljeno 5. 6. 2024). Vidi više o ansamblu: <http://www.studio6.st/>.

⁵ Prema: <https://www.kcb.org.rs/2023/12/koncert-kompozitorka-izvodjacija/> (Pristupljeno 5. 6. 2024).

⁶ Vidi više o tome Whitall, 2017: 21–36.

⁷ Pozivam se na razgovor koji sam vodila sa kompozitorkom Anom Gnjatović, 13. juna 2024. godine. Ovom prilikom joj se zahvaljujem na svesrdnoj pomoći i ustupljenim materijalima.

Ista daljina merena novim potrebama – nova kreativnost?

U evropskoj umetničkoj muzici čiji je kanon uspostavljen tokom 19. veka, koncept kreativnosti podrazumevao je najpre proces komponovanja kao stvaranja u vidu individualnog čina (Sawyer, 2006: 12–15). Vremenom, od druge polovine 20. veka, a intenzivno tokom poslednje dve decenije, menjala su se tumačenja ovog fenomena, u pravcu isticanja njegovih kolaborativnih i performativnih odlika (Cook, 2018: 8; Clarke i Doffman, 2017: 1–2). U savremenom kontekstu kreativnost se, dakle, ne sagledava isključivo kao individualni akt, već kao rezultat društvenog delovanja različitih aktera na sceni i praksa koja iziskuje dejstvo u određenom kontekstu (Sawyer, 2006: 134; Cook, 2018: 19). Imajući ovo u vidu, može se govoriti o „distribuiranoj kreativnosti“ (eng. distributed creativity) kao pojavi koja u fokus stavlja kritički odnos prema hijerarhijskim odnosima muzičkog ekosistema, sa ciljem umreženog deljenja kreativnog postupka (Clarke, Doffman i Lim, 2013). Mada bliska saradnja između kompozitora i interpretatora nema kratku istoriju, činjenica je da se ona mahom odvijala „iza zatvorenih vrata“ (Cook, 2018: 64), da bi tek u aktuelnom kontekstu postala transparentan i bitan činilac stvaralačko-kreativnog postupka, kao i prostor za zajedničko istraživanje. Posledica ovog obrta jeste i koncept „kolaborativne kreativnosti“ (eng. collaborative creativity) utemeljen na ideji *raspodele* elemenata kreativnog čina (koji bi trebalo da obuhvati sledeće aspekte: originalnosti, ekspresije kreativne ideje, društvenog vrednovanja i društvenog prihvatanja) (Bishop, 2018) među pripadnicama određene skupine ili zajednice, što za rezultat daje „kompleksniju interakciju u grupi“ i ishod koji može da bude „veći od zbira individualnih doprinosa“ (Isto).

Iako ovaj vid simbiotske saradnje može da se odnosi na bilo koji vid muzičkog izvođenja i dela, poseban oblik, efekat i značenje dobija u slučajevima kada je partitura osmišljena prema načelima aleatorike, odnosno kada se ingerencije autora i interpretatora prožimaju, a njihove uloge približavaju ili čak izjednačavaju. U ovom delu to je izraženo ne samo zbog otvorenog seta mogućnosti za izvođače iz ansambla Studio 6, u skladu sa mehanizmima organizovane ili kontrolisane aleatorike, već i zbog činjenice da je proces rada na delu bio iniciran potrebama i mogućnostima ovog ansambla, i, na kraju, zbog koncepcije prema kojoj je autorka neposredno uključena u proces realizacije i izvođenja samog dela na sceni kao koizvođačica (odnosno, posredno budući da njena naracija čini segment elektronskog parta kompozicije). Delo je koncipirano za ansambl koji čine blok-flauta/poprečna flauta (Karolina Beter), harfa (Milana Zarić), harmonika (Vladimir Blagojević) i violončelo (Kristof Jan) čije se izvođenje i delovanje

odvija u interakciji sa kompozitorkom u pridodatoj dvostrukoj ulozi: ona je istovremeno naratorka i zadužena za elektronski part.

Ista daljina merena novim potrebama – partitura kao pragmatičan objekat

Partitura dela sačinjena je iz pet segmenata/stavova (označeni arapskim brojevima), koje upotpunjuju dodaci (označeni kao Appendix 1, Appendix 2 i Appendix 3). Iako su segmenti izloženi prema rednim brojevima, njihov raspored nije fiksiran, zbog čega se ovaj zapis može odrediti kao „donekle otvoren“, odnosno „modularan“ (Gnjatović, 2024). Ovakva odluka prouzrokovana je i pragmatičnim razmišljanjem o stvaranju formalnog modela koji može da bude pristupačan ili prilagodljiv za izvođenje u odnosu na situaciju, okolnosti i potrebe ansambla. Otvorenost se ogleda na četiri nivoa: prvo, na nivou konačne forme – stavovi mogu da se raspoređuju prema različitim redosledima, da se ponavljaju zaredom ili na rastojanju, a prema istom principu osmišljena je i elektronska deonica – ona je takođe fragmentarnog karaktera kako bi bila višestruko uklopiva sa drugim delovima kompozicije (Isto); na nivou finalnog zvučnog *rešenja*; na nivou konkretnog izvođačkog materijala koji donosi zapis; na nivou samog dela (u smislu ideje *otvorenog dela*), budući da su određeni elementi, kao što su segmenti odabranog teksta, potencijalno zamenljivi u nekim narednim izvođenjima (Isto).

Ako se ima u vidu da je upravo „prodor slučaja u tkivo muzičkog dela izazvao radikalnu promenu slike zapisa“ (Popović Mladenović, 2015: 138), potencijal ovog polja za dalje eksperimentisanje je neosporan. Ipak, autorka se pita kako dosegnuti pravu, zadovoljavajuću proporciju između onoga što je zadato i onoga što je slobodno (Gnjatović, 2024). Uočavajući „nedostatnost“ tradicionalnog pristupa komponovanju/zapisivanju, ona teži da „proširi svoj kreativni svet“, pronađe sopstveni mehanizam i „definiše svoj aparat“ (Isto), koji treba da bude adaptabilan u odnosu na ideju i cilj. U skladu sa kompozitorkinim autorefleksivnim traganjima za adekvatnom metodologijom realizacije partiture, tj. „metodskim postupkom uz koji se oseća ugodno“, ova kompozicija donosi kombinaciju različitih vidova zapisa, od rezultatske, tradicionalne, preko okvirne do pokazne notacije (kao verbalnog objašnjenja).⁸ Konceptijom dela, odnosno odabranim načinom funkcionalizovanja partiture, autorka kritički preispituje i reproblemizuje kanonom definisanu paradigmu zapisa muzike, uočavajući diskrepanciju između onoga što je prethodno, nasleđeno znanje u vezi sa komponovanjem muzike *na papiru* i savremenih potreba i njima formiranim ili prilagođenim načinima

⁸Vidi Popović Mladenović, 2015: 138–155.

iskaza. To nas navodi na moguća promišljanja tradicionalne partiture kao nesavršenog ili čak prevaziđenog ontološkog objekta kada je reč o eksperimentalnim muzičkim praksama, ukoliko ga razumemo isključivo kao mehanizam „konzervacije“ ili kao „filter“ (Cook, 1998: 62, 59) zbog kog određena muzička zbivanja nisu obuhvaćena zapisom (recimo, spektar dinamičkih nijansiranja). Uprkos tome, tradicionalni zapis sagledava se kao standard koji počiva na idealu perfekcije, a koji autorka upravo želi da dovede u pitanje i ciljano izbegne. Ako bismo, kako navodi Endi Hamilton (Andy Hamilton), *estetiku perfekcije* tumačili kao praksu koja u prvi plan ističe bezvremenost dela i autoritet kompozitora, te platonistički i antihumanistički pristup, *estetika nesavršenosti* se najpre odnosi na improvizacione, slobodne činove, kao i na humanističku ideju (Hamilton, 2008: 196). Mada improvizacioni princip nije u fokusu ovog dela, ukoliko ga shvatimo kao sinonim za ispoljavanje nezavisnosti, pa čak i autoriteta izvođača (koji ne ukida autoritet kompozitora), očito je da je Ana Gnjatović naklonjena drugoj strani – strani čije je benefite još pre više od jednog veka predočio Feručo Buzoni (Ferruccio Busoni):

Notacija, zapis muzičkog komada je pre svega genijalno pomoćno sredstvo da zadržimo neku improvizaciju, kako bismo joj omogućili da iznova nastane. (...) Izvođač mora da krutost znakova razreši i da ih stavi u pokret (...) Ono što kompozitor ponesen svojim nadahnućem preko znakova gubi, to izvođač treba, sopstvenim, da ponovo uspostavi (Buzoni, 2014: 25–26).

Estetika nesavršenosti upravo u pitanje dovodi isticanje „individualnosti kompozitora na uštrb izvođača“, „fokusrajući se na događaj ili proces izvođenja“ (Hamilton, 2008: 196), a u ovom slučaju na proces kao postupak i proces kao rezultat zajedničke intervencije. S obzirom na navedeno, ovo delo može da predstavlja paradigmatički primer onoga što Nikolas Kuk (Nicholas Cook) naziva *muzika kao izvođenje* (eng. music as performance), imajući u vidu upravo potrebu za redefinisanjem tradicionalnog pristupa muzici kao praksi koja se u ontološkom smislu definiše isključivo iz vizure postojanja konkretnog objekta (u vidu zapisa) (Cook, 2013: 7).

Ista daljina merena novim potrebama – partitura kao predlog za izvođenje

Na prvi pogled zapis ovog dela je jednostavan, a svaki segment u fokus stavlja određenu akciju sugerisanu tekstualnom instrukcijom, na temelju ideje brojanja koja je u osnovi: „Ansambel se ponaša kao sat“, ima zadatak da *kuca* i broji, pri čemu to brojanje nije uvek pravilno (Gnjatović, 2024). U brojanju učestvuje i kompozitor/izvođačica, uživo

ili posredstvom elektronskog medija, otkrivajući ličnu fascinaciju i potrebu za „pronalaženjem” reda – brojanje, nabrojanje, popisivanje za nju predstavlja način da organizuje misli (Isto). U tom smislu, brojanje nije rezultat bilo kakve kvantifikacije, već mehanizam da se uspostavi mogući konkretan poredak u distribuciji dela. Brojanje je, dakle, konstantan, multifunkcionalan sloj – ono istovremeno predstavlja ritmičku osnovu čitave konstrukcije, ali i narativni materijal, značajnog poetičko-simboličkog kapaciteta.

Kada je reč o organizaciji partiture i koncepciji ostvarenja, razlikuje se nekoliko instrukcija, prema kojima se suptilno diferenciraju segmenti/stavovi dela (koje navodim prema redosledu izloženom u partituri). Prvi segment (zapisan kroz osam taktova) započinje notiranom jednom tonskom visinom u svim deonicama (cis²), u taktu 4/4, koja se ponavlja u osminskim vrednostima razdvojenim osminskim pauzama, sa označenim osnovnim tempom od šezdeset otkućaja, u piano dinamici (Primer 1).⁹

Ista daljina...
1

♩ = 60
sempre l'istesso tempo

1 / SECCO, KEEPING THE BEAT
 Freely choose and change playing techniques, minding the idea of a single dry sound. Occasional sounding in different or multiple octaves is possible.
 Occasionally intersperse the ticking sound with some of the motives from **A1 and A2**. Gradually shift to pitchless sounds. Only the general idea of the transition is indicated in the score, not the exact points where the changes take place.

3 *pitch* -----> *pitchless*

Recorder
Harp
Accordion
Violoncello
Rec.
Hp.
Acc.
Vc.

Primer 1: Ana Gnjatović, *Ista daljina merena raznim potrebama*, Segment 1, početak (takt 1–6)

⁹ Svi primeri objavljuju se uz saglasnost autorke.

Takt, ritmička organizacija i metronomska oznaka predstavljaju osnovni model koji diktira tok dela, a kojim se evociraju otkucaji poput otkucaja sata. Ovu, krajnje svedenu, polaznu instrumentalnu situaciju prati verbalna instrukcija (1/SECCO, KEEPING THE BEAT) kojom se sugerše: „slobodno biranje i menjanje tehnika izvođenja, imajući u vidu ideju o jednom suvom zvuku”, sa postepenim prelaženjem do zvuka bez određene tonske visine, u skladu sa odlukama izvođača. Drugi, osmotaktni segment, takođe počinje na isti način, ali se razvija u drugačijem smeru, prema instrukciji: „slobodno birajte i menjajte tehnike izvođenja, konstantno dodajući snagu i tenziju”, sa prelazom od jednog *secco* tona do rezonantnih nasumičnih klastera u opsegu instrumenata, prema odlukama izvođača – dok se odvija mešanje i *opstrukcija* rezonanci, svi udari/akcenti moraju se jasno čuti, u držanom ritmu (2/ RESONANT, KEEPING THE BEAT). Nasuprot prethodnim, treći segment donosi suptilno razigravanje na planu ritma. Izvođači dobijaju instrukciju da precizno započnu svaki takt u ritmu, kako bi potom ostatak gestova unutar takta (po taktu ukupno četiri) doneo nepravilnu ritmičku distribuciju. Tonske visine su zapisane, u vidu intervalskih skokova, a izbor tonova je arbitrarano, mahom u visokom i srednjem registru. Ovaj segment je sačinjen od tri četvorotaktna odlomka, a pred kraj svakog od njih odvija se prelaz ka sledećoj izvođačkoj tehnici, u zavisnosti od instrumenta (smenjuju se različiti picikato momenti, tremola, perkusivni tretman zvuka, *pitch bends* efekti, *sputato* u slučaju flauta, *air sound* u slučaju harmonike...) (3/SKEWING THE BEAT) (Primer 2).

Četvrti segment kompozicije, po zapisu najduži (22 takta), takođe, sledi principe prethodnog: „počnite svaki takt tačno u ritmu” (sada metronomska oznaka nije naznačena), dok se ostatak gestova, čiji se broj postepeno smanjuje, izlaže nepravilno i proređeno – tonovi se biraju proizvoljno, u opsezima instrumenata (4/LOSING THE BEAT) (Primer 3). Finalni, peti segment donosi novinu u odnosu na prethodne – dve moguće varijante, bez pevanja i sa pevanjem izvođača (deonica glasa za svakog izvođača pribeležena je u partituri). Pevanje podrazumeva držane tonove (na dva načina: unutar instrumenta kada je reč o flautama, odnosno zatvorenih usta), na fonu tromog harmonskog kretanja akorada *c-mola* (t-VI-IV-t). Čitav segment odvija se u atmosferi utihnuća, što se na samom kraju predočava napomenama kao što su *fading* ili *tonlos* (u deonici violončela) – bez zvuka (određene visine).

Ista daljina...

3

3 / SKEWING THE BEAT

Start each bar precisely on the beat. The rest of the gestures inside the bars should be irregularly distributed, falling around the beats. The number of gestures should be as written (four per bar). Arbitrarily choose pitches, mainly occupying high and middle range.

Sparingly intersperse the gestures with some of the figures from A1 and A2. Towards the end of each section gradually transit to the next playing technique.

$\text{♩} = 60$

[1] *bright, descant* [1]▶ [2]

Recorder *mp*

[1] *xylophonics*

Harp *mp*

[1] *4' simple, secco*

Accordion *mp*

[1] *pizz. vibr.*

Violoncello *mp*

5 [2] *percussive sounds and sputato* [2]▶ [3]

Rec. *mp*

[2] *xylophonics*

Hp. *mp*

[2] *percussive and air sound*

Acc. *mp*

[2] *snap pizz. and percussive*

Vc. *mp*

Primer 2: Ana Gnjatović, *Ista daljina merena raznim potrebama*, Segment 3, početak (takt 1–8)

Ista daljina...

4

4 / LOSING THE BEAT

Start each bar precisely on the beat. The rest of the gestures inside the bars should be sparsely and irregularly distributed. The number of gestures is gradually diminishing. Arbitrarily choose pitches, throughout the instrument ranges.

THREE EVENTS PER BAR

freely combine

1 [1][2][3]

Rec. *mp*

freely combine

[1][2][3]

Hp. *mp*

freely combine

[1][2][3]

Acc. *mp*

freely combine

[1][2][3]

Vc. *mp*

Primer 3: Ana Gnjatović, *Ista daljina merena raznim potrebama*, Segment 4,
početak (takt 1–4)

Pored ovih pet segmenata, partituru dela čine i tri dodatka sa fragmentima koji mogu da se kombinuju sa materijalima iz pet glavnih odseka, takođe, mahom prema principima kontrolisane aleatorike. Prvi (Appendix 1) donosi po tri solo figure za svaki instrument, a izvođač/ica može spontano da izabere koju će figuru interpolirati među glavne segmente dela. Izvođač/ica takođe odlučuje o generalnoj jačini, iako je dinamika naznačena. Figure se mogu transponovati na bilo koju visinu ili u bilo koji registar. U zavisnosti od instrumenta, figure podrazumevaju različite načine izvođenja, kao što je recimo izvođenje multifonika u deonici violončela, *whistle* tona u deonici blok-flaute ili zvuka strujanja vazduha u deonici harmonike (*air button*). Naredni dodatak (Appendix 2) u fokus stavlja verbalno brojanje naglas. Izvođači su slobodni da broje bilo šta – od brojeva, preko nabiranja objekata i slično. Početak brojanja nije preciziran, kao ni njegov prekid, o čemu odlučuje izvođač/ica. Ipak, ono što je

u ovom segmentu preporučeno jeste da se brojanje može odvijati u četvrtinama u tempu od šezdeset otkucaja. U okviru trećeg dodatka (Appendix 3) zabeležene su dve figure za čitav ansambl koje je moguće izvoditi odvojeno ili simultano, uz različita zvučna senčenja putem specifičnog korišćenja pedala u deonici harfe (pedal se drži između dve pozicije kako bi proizveo bruhanje – *pedal buzz*) ili grebanja pomoću gudala.

Zbog prirode materijala i pristupa, opšti tok dela je fragmetaran i isprekidan. Ipak, ono što predstavlja značajnu objedinjujuću nit je elektronski part koji „stabilizuje zvučnu sliku” (Gnjatović, 2024) i to kroz dva obrasca. Prvi prezentuje umnožen glas autorke i njeno brojanje snimljeno kao improvizacija na temu različitih tipova brojanja (brojanje unapred, unazad, brojanje kao taktiranje i sl.), na različite načine (kroz govor, šapat i sl.), u različitoj dinamici. Drugi obrazac predstavlja diskretne zvučne elemente koji grade *soundscape* i ambijentalno boje njegov prostor.

Ista daljina merena novim potrebama – greška kao estetski objekat i efekat proširenih tehnika

Pružajući mogućnost za eksperimentisanje u oblasti proširenja izvođačkih tehnika, autorka podstiče izvođače/izvođačice na proces traganja, otkrivanja, pronalazjenja, osvajanja višeg stepena slobode u odnosu na interpretaciju tradicionalne partiture. Ovaj vid autonomije podrazumeva zvučne rezultate koji ne prate načelo perfekcije, imperativ interpretacije muzike klasičnog kanona, već, naprotiv, one koji daju mogućnost da sirov efekat, neizbrušen, fragilan materijal dobije status estetski uvaženog objekta: „Volim da se bavim nesavršenostima, sitnim greškama. Mislim da ima mnogo poezije baš u tim otklonima od idealnog. I da je tu prostor za moje lično izražavanje i istraživanje izvođača (...) Mene mnogo ne privlače idealna stanja” (Gnjatović, 2024). Polazeći od ove ideje, Ana Gnjatović nastoji da dozna mogućnosti konkretnih izvođača, ne samo zarad ostvarivanja tačnog ili adekvatnog izvođenja, već i zarad razotkrivanja njihovih nesavršenosti: „Volim da znam za koga pišem, ne samo da bih znala u čemu je neko dobar, već i u čemu možda nije baš toliko dobar. (...) Poigravam se fragilnošću materijala, izvođača samih, situacije izvođenja” (Isto). Navođenje instrumentalista na vokalnu interpretaciju jedna je od situacija u kojima se postiže ovakav efekat, budući da ih ovaj čin izmešta iz primarnog okvira izraza, stavljajući pred izazov njihov komoditet:

Pevanje instrumentalista – ima toliko divnih nesigurnosti, toliko glasova koji su uslovno rečeno pogrešni i baš zbog toga lepi; toliko nesigurnih upada, trenutaka kada se glas lomi, kada malo kasni, dobija neočekivanu boju. To je kvalitet koji želim da dobijem – jednu krhku, lako lomljivu situaciju. Postoji neka lepota u takvoj izloženosti, ogoljenosti zvuka kao objekta koji može svakog trenutka da se prelomi na sceni (Isto).

Autorka u ovom kontekstu misli i na sopstvenu lomljivost i nesigurnosti koje se prepoznaju iza njenog glasa i govora, a koje su tendenciozno ostale zabeležene na snimku ili koje se dese tokom izvođenja uživo. Fragilnosti u govoru/pevanju, korespondiraju onima koje ansambl ima u izvođenju (Isto), pa na taj način ideja kolaborativne kreativnosti dobija novu dimenziju i značenje. U ovom slučaju, neuspeh kao estetsko ili poetičko načelo ne predstavlja dokaz slabosti, već je pre „sredstvo za odlaganje zatvaranja ili završetka, ili način otpora putem kog se iskušavaju ili čak odbijaju pritisci dominantnih, ciljem određenih doktrina“ (Cocker prema Priest, 2013: 6).¹⁰ Drugim rečima, *estetika nesavršenosti* (koja se naročito vezuje za digitalni, tehnološki posredovan kontekst) mane i nedostatke stavlja u službu razmišljanja o daljoj razradi konkretne ideje, o otvaranju novih prostora, zbog čega je odlikuje visoka adaptibilnost i mogućnost modifikacije (Cheyne, 2023). Greška jeste „odstupanje od rutinske funkcionalnosti“ i kao takva doprinosi procesu posredovanja, pomažući recipijentu da uspostavi granice u odnosu na medij (Kemper, 2022). Ovde se otvara još jedna mogućnost interpretacije, na koju autorka krajnje oprezno ukazuje. Naime, „igra sa nesigurnošću“ (Gnjatović, 2024), stalno preispitivanje, traganje za višestrukim odgovorima, tema fragilnosti, uopšte senzitivnost prema ovim temama, može se povezati, uslovno rečeno, sa pozicijom žene (u tradicionalnom/konzervativnom smislu – žene koja je Drugo u odnosu na muškarca; odnosno u smislu njenog društvenog statusa). Ipak, ona dalje ne produbljuje ovu tezu, ističući da kompozicija ne zastupa „otvorenu feminističku agendu“ iako je ona uvek prisutna kao sastavni deo njenog ženskog identiteta (Isto).

¹⁰ Značajno je istaći da latinska reč „imperfectus“ označava upravo nešto što je nedovršeno, nezavršeno (Hamilton, 2008: 196).

Ista daljina merena novim potrebama – „Tekstovi u kompozicijama su uvek nešto što volim...”

Autorkin glas predstavlja važnu komponentu dela. Pored govora zabeleženog na snimku, ona govori/čita/interpretira/peva odabrane tekstove na licu mesta, postavljajući se u ulogu naratorke, a učestalo posezanje za tekstem u njenim različitim prethodnim ostvarenjima (pomenuću samo neka od skorijih: *Music for the Missing Butterflies* za gudački orkestar i video, 2021. ili *Forest Migrations* za ansambl, 2021/22) svedoči o osobenim preferencijama ka ovom mediju. Govorni sloj predstavlja konstantu čitave kompozicije, pa bi se moglo reći da autorka kao naratorka, uz elektronski part, ima ulogu da poveže rasute segmente i fragmente, te da im održava puls. Reč je o sledećim tekstovima: fragmenti iz zbirke eseja *Istorija večnosti (Historia de la eternidad)* i kratka priča „Dijalog o dijalogu” (objavljena na srpskom jeziku u zbirci izabranih priča *Jeretičke lekcije* Horhea Luisa Borhesa (Jorge Luis Borges), segment pripovetke „Eolska harfa” Danila Kiša (iz zbirke *Rani jadi*), tekst pesme Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin) “Oh! That Cello”, autorski tekst o promišljanju stvaralačko-kompozicionog čina, prožet skraćenom verzijom legende o čarobnom frulašu iz Hamelina, odnosno segment u kojem se odvija nabiranje (zemalja koje su u konfliktu). U skladu sa opštom koncepcijom dela, ovi predlošci se prožimaju, prespajaju, ostvarujući efekat otvorenosti i višesmernog toka, a ovo dodatno potcrtava i ideja o mogućoj zameni tekstva prilikom budućih izvođenja (Gnjatović, 2024), čime bi bio kreiran prostor za nova čitanja i tumačenja ove kompozicije, te nove intertekstualne reference.

Autorka selektuje tekstualne predloške prema tri ključna kriterijuma, kojima se inače rukovodila i u prethodnim ostvarenjima zasnovanim na tekstu: prvo, selekcija tekstova sprovedena je prema tipu i žanrovskom određenju (u ovom slučaju, to su kraće forme); potom, prema izvesnoj tematsko-motivskoj vezi – svaki od odabranih postojećih tekstova referira na konkretni instrument, tačnije na instrument iz ansambla (u Borhesovom odlomku to je harmonika, u Čaplinovom violončelo, Kišovom harfa, frula/flauta je centralni simbol srednjovekovne legende); na kraju, prema mahom kontemplativnom karakteru koji u fokus stavlja pitanja vremena, organizacije vremena, kraja vremena i samoće. Mada Ana Gnjatović ističe da konkretno značenje teksta ne nosi primat u njenim delima, zbog čega često nije ni nužno da publika prati i razume sadržinu – u tim slučajevima ovaj sloj više deluje kao zvučni pejzaž ili kako ga autorka naziva, „wordscape” koji ima asocijativni potencijal (Gnjatović, 2024). Semantičke veze između odabranih tekstova, odnosno autopoeitičkog preispitivanja

simbolično potpomognutim brojanjem, i muzičko-performativnih postupaka jesu okosnica kompozicije.

Naime, delo je naslovljeno prema stihu Miroslava Antića iz *Mita o ptici* (drugi deo, segment XXXIX),¹¹ pri čemu, kako autorka naglašava, nema daljih (značenjskih) veza. Ipak, ideja o otvorenoj formi, različitim čitanjima dela i interpretatorskim pozicijama, kao da prati suštinu Antićevih stihova i poruku o promenljivosti značenja i životnih pogleda ili „otvorenoj mnogostrukosti“ (Fuko, 2007: 20). Izborom naslova autorka, uslovno rečeno, sugerise poetičko utemeljenje dela, nakon čega sledi njeno direktno obraćanje i predstavljanje u kojem ona sama nagoveštava ideju o kreativnom procesu kao cirkularnom, samopregornom vremenskom činu: „Kompozicija traje oko 15 minuta. Trebalo mi je oko tri meseca da je osmislim, delimično napišem, bacim, osmislim, delimično napišem i evo nas večeras“ (Gnjatović, 2023). Dok, s jedne strane, vreme protiče u dijahroniji, sa druge, ono se komprimuje (tri meseca u petnaest minuta) do tačke *zaustavljanja* protoka. Ovde se ne radi o ubrzanju i vremenskom sažimanju, u virilioovskom smislu (Paul Virilio) (Virilio, 2015: 85), te maksimalnom uvećanju brzine interakcije, već o promišljanju kategorije procesualnosti kao prolaznosti. Kompozitor-ka ovo sugerise takođe u uvodnom tekstu, iznoseći sledeći statistički podatak: „Prema statistikama na svakih 15 minuta oko 23 osobe na svetu izvrši samoubistvo“ (Gnjatović, 2023). Tako nas, već na samom početku dela, kompozitor-ka neočekivano postavlja u modus očuđenja, zapitanosti, autorefleksije, zamišljenosti nad (naglom i ubrzanom) prolaznošću života. U nastavku kompozicije tematizacija protoka vremena biće dodatno pojačana kontinuiranim brojanjem, nabrojanjem, odbrojanjem koje podseća na neminovnost početka i neminovnost kraja.

Pomenute tematske niti u sprezi su i sa Borhesovim interesovanjem za konkretna egzistencijalna pitanja – temu smrti, besmrtnosti, večnosti, kružnog toka vremena, večnog vraćanja (ciklusima), beskonačnosti vremena i prostora, svemira itd. (Dickov, 2019: 352), odnosno sa odlomcima koje autorka čita (u tri navrata).¹² Mada kriterijum za odabir Borhesovog teksta nije bio utemeljen na uspostavljanju poetičkih korelacija, uočavaju se ipak određene korespodencije koje su posledica dalekosežnog piščevog uticaja i njegove anticipatorske uloge iz pozicije avangarde (Milutinović, 2015: 27). U vezi sa tim, izdvaja se sledeće konstatacija: „Borhes pisca spušta sa demijurških

¹¹ Stih potiče iz prve strofe koja glasi: „Isto delo, gledano iz raznih pobuda,/ može da bude pro- mašaj ili da bude čarolija./ Ista daljina, merena raznim potrebama,/ može da bude tu negde, ili da bude čak tamo“ (Antić, 1979: 48).

¹² Borhesove tekstove na koje autorka referira videti u: Borhes, 2005: 48–50; Borhes, 1985: 35.

visina originalnog stvaraoca na poziciju autora, sakupljača, priređivača i prevodioca. On izjednačava aktivnost autora sa aktivnošću čitaoca, i ovom drugom daje značajan primat” (Isto: 12). Koncepti „knjige kao beskrajnog lavirinta”, hipertekstualnosti i nelinearne organizacije teksta, takođe su prepoznatljivi elementi Borhesovog *creda*, pa je ovde očigledna još jedna analogija sa organizacijom kompozicije (Konstantinović, 1995: 297; upor. i Sarlo, 2015: 101–112; Gordić Petković, 2012).

Čitanje Borhesa prožeto je odlomkom iz pripovetke Danila Kiša „Eolska harfa” koji donosi direktnu referencu na instrument iz ansambla, odnosno referencu na iskustvo slušanja i otkrivanja novih zvukova (Kiš/glavni junak priseća se događaja kada je kao devetogodišnjak osluškivao zvukove koji dolaze iz bandere) (Kiš, 1987: 117–121). Takođe, čitanje Borhesa dopunjeno je izvođenjem numere vodviljskog karaktera “Oh! That Cello” Čarlija Čaplina i sažetim izlaganjem priče o čarobnom frulašu. Svi segmenti akcentuju specifičnu ulogu zvuka i muzike, funkcionišući kao kolaž komentara istrgnutih iz različitih konteksta – elitnog književnog konteksta, konteksta popularne kulture i onog ličnog, introspektivnog.

Ovaj poslednji uokviruje celokupan narativ. Autorkini komentari, naime, markiraju početak, sredinu i kraj dela, predstavljajući prostor u kojem ona kao govorni subjekt kritički ukazuje na manjkavosti, ograničenosti i izazove sa kojima se suočava tokom stvaralačkog procesa:

Postoje sasvim obični načini da se kažu i najstrašnije stvari na svetu. Pisanje muzike nije jedan od njih. Čistota misli i prirodnost izraza postižu se nizom zamornih, zaobilaznih, kružnih, repetitivnih, ponekad sasvim nelogičnih postupaka. U ovoj kompoziciji bavim se razdaljinama između onoga što želim da kažem i načina na koji to govorim. (...) Naša nota nije obična crna ovalna nota, njena glava je beli kvadrat, koji sugerise specifičan pritisak, intenzitet, tehniku kojom se ona izvodi, a koja je detaljno opisana u verbalnoj indikaciji iznad note. Zahvaljujući horizontalnoj isprekidanoj liniji koja se završava strelicom u desnu stranu i novom verbalnom indikacijom, shvatamo da je naša nota deo procesa, deo određene značajne promene (Gnjatović, 2023).

Zaključak

Pronalaženje puta od procesa do promene, prostora između onoga što je rečeno i onoga što nije izrečeno, izazovi su i poduhvati koji su valoviti, dinamički, pokretački. Kompozicija *Ista daljina merena raznim potrebama* predstavlja paradigmatički primer i model moguće spoznaje efekata kreativnog delovanja, kako na ličnom planu (autor-ka i izvođači ponaosob), tako i na planu kolaborativne kreacije. Poput borhesovskog lavirinta, „vrta sa račvastim stazama”,¹³ ova kompozicija nudi i otvara mogućnosti za različite putanje i pristupe u interpretaciji. Ipak, konačan ishod je poznat: zajednički angažman autorke i ansambla kao proces nepovratnog promišljanja i širenja granica izraza.

Literatura:

- Антић Мирослав. 1979. *Mum o ptici*. Нови Сад: Матица српска. [Antić, Miroslav. 1979. *Mit o ptici*. Novi Sad: Matica srpska.]
- Bishop, Laura. 2018. "Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity". *Front. Psychol.* 9: 1285. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01285>
- Borhes, Horhe Luis. 1985. *Jeretičke lekcije*, Branko Anđić (prir.). Čačak: Gradac.
- Borhes, Horhe Luis. 2015. *Istorija večnosti*. Čačak: Gradac.
- Buzoni, Feručo. 2014. *Nacrta za jednu novu estetiku muzike*. Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica.
- Cheyne, Peter. 2023. "Imperfectionist Aesthetics and the Inclusionist Ethos" https://www.academia.edu/89310297/Imperfectionist_Imperfectionist_Aesthetics_and_the_Inclusionist_Ethos_Cheyne (Pristupljeno 20. 6.2024).
- Clarke, Eric F. i Doffman, Mark. 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Eric F., Doffman, Mark i Lim, Liza. 2013. "Distributed Creativity and Ecological Dynamics: A Case Study of Liza Lim's Tongue of the Invisible". *Music and Letters*, 94 (4): 628–663. <https://doi.org/10.1093/ml/gct118>
- Cook, Nicholas. 1998. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2018. *Music as Creative Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Дицков, Весна. 2019. „Огледала у лавиринту: преводна рецепција Борхесових текстова о књижевности”. *Књижевна историја, часопис за науку књижевности*, 51(168): 347–376. [Dickov, Vesna. 2019. „Ogledala u lavirintu: prevodna recepcija Borhesovih tekstova o književnosti”. *Književna istorija, časopis za nauku književnosti*, 51(168): 347–376.]
- Eldritch, Priest. 2013. *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. Bloomsbury: New York, London, New Delhi, Sydney.
- Fuko, Mišel. 2007. *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Kolež de Fransu (1970)*. Loznica: Karpos.
- Gordić Petković, Vladislava. 2012. „Nova hipertekstualnost u književnosti. Čitanje, vrednovanje, obrazovanje”. *Kultura*, 135, 102–113. DOI: 10.5937/kultura1235102G.
- Hamilton, Andy. 2008. *Aesthetics and Music*. London, New York: Continuum.
- Kane, Carolyn L. 2019. *High-Tech Trash: Glitch, Noise, and Aesthetic Failure*. Oakland: University of

¹³ Referišem na naziv istoimene Borhesove pripovetke.

- California Press. <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/22982> (Pristupljeno 20. 6. 2024).
- Kemper, Jakko. 2022. "Glitch, the Post-digital Aesthetic of Failure and Twenty-First-Century Media". *European Journal of Cultural Studies*. 26 (1), <https://doi.org/10.1177/136754942110605>
 - Kiš, Danilo. 1987. *Rani jadi*. Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod, Prosveta.
 - Константиновић, Радивоје. 1995. „Необично дело Х. Л. Борхеса". *Истраживање тишине и други огледи*. Београд: Српска књижевна задруга, 227–300. [Konstantinović, Radivoje. 1995. „Neobično delo H. L. Borhesa". *Istraživanje tišine i drugi ogleđi*. Beograd: Srpska književna zadru-ga, 227–300.]
 - Milutinović, Dejan. 2015. *Poetica Borgesiana, Književnost po H. L. Borhesu*. Niš: Niški kulturni cen-tar.
 - Popović Mladenović, Tijana. 2015. *Muzičko pismo: Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
 - Sarlo, Beatris. 2015. *Borhes, pisac na razmeđi*. Beograd: Službeni glasnik.
 - Sawyer, K. 2006. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. New York: Oxford University Press.
 - Virilio, Pol i Lotringer, Silver. 2015. *Sumračno svanuće*. Beograd: Službeni glasnik.
 - Whittall, Arnold. 2017. "Composer–performer collaborations in the long twentieth century"; u: Eric F. Clarke, Mark Doffman (eds.): *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press.

Internet izvori:

- <https://nezavisnakultura.net/2021/06/07/rodna-ravnopravnost-rada-kulturnu-raznolikost> (Pri-stupljeno 20. 6. 2024).
- <https://www.kcb.org.rs/2023/12/koncert-kompozitorica-izvodjacija/> (Pristupljeno 20. 6. 2024).
- <http://www.studio6.st/> (Pristupljeno 20. 6. 2024).

Drugi izvori:

- Autorizovan razgovor sa kompozitorkom Anom Gnjatović, 13. jun 2024.
- Beleška uz partituru dela, Ana Gnjatović, 2023.
- Autorizovan razgovor sa rukovoditeljkom Kolektiva za promociju savremene muzike „Studio 6“, Milanom Zarić, 2. jul 2024.

Woman Composer-Performer: Creation as Performance / Performance as Creation – *The Same Distance Measured by Various Needs* for a Woman Who Counts, Chamber Ensemble and Electronics by Ana Gnjatović

In accordance with the invitation of the conference and the ARSFID project's goal of increasing the visibility of female creativity, this paper will focus on the poetics of a contemporary female composer through the presentation and analysis of a specific work. The central piece of this paper is the composition *The Same Distance Measured by Various Needs* for a woman who counts, chamber ensemble and electronics by Ana Gnjatović, a female composer and multimedia artist who approaches music and sound in an exploratory manner aiming to expand the traditional performance and creation media. Commissioned by Milana Zarić for the project *Woman Composer-Performer* by Studio 6 Collective, Gnjatović's work exemplifies contemporary approaches to music creation. It features a high degree of interaction between the author and performers, with roles transforming as Gnjatović herself participates in the performance as a narrator. As an aleatoric, modular composition, Gnjatović describes the work not merely as a composition, but more as a "proposal for performance", emphasising creation as a collaborative process. This paper will analyse the mechanisms of this interaction and the work itself, situating them within the contemporary context of re-evaluating traditional performative roles in music.

Keywords: woman composer-performer, composing, performance, interaction, aleatoric