

**Andrea Andrle**

*Muzička akademija*

*Sarajevo, Bosnia and Herzegovina*

## **U POTRAZI ZA “SAVRŠENOM LINIJOM”: Razgovor sa Ališerom Sijarićem**

**Ališer Sijarić** rođen je u Sarajevu gdje je studirao muzikologiju i kompoziciju na Sarajevskoj muzičkoj akademiji u klasi prof. Josipa Magdića i filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu. Godine 1994. dobija stipendiju Austrijskog ministarstva za nauku i umjetnost te nastavlja studij kompozicije na Univerzitetu za muziku u Beču, u klasi red. prof. Michael Jarella, gdje završava magistarski studij. Specijalizira kompoziciju kod red. prof. Beat Furrera i red. prof. Hans-Peter Kyburza u Grazu. Sijarićeve kompozicije su izvođene na nekoliko značajnih međunarodnih festivala širom svijeta, a o uspjehu njegovih kompozicija svjedoči i veliki broj porudžbi međunarodno renomiranih muzičkih institucija.

Pionir je savremene umjetničke kompozicije i analize u Bosni i Hercegovini, što dokazuju mnogi projekti u oblasti organizacije manifestacija, edukacije i podrške aktivnosti mladih umjetnika. Godine 2001. osniva i vodi Samostalnu Organizaciju Nove Muzike – SONEMUS, gdje okuplja mlade kompozitore i izvođače savremene umjetničke muzike međunarodnog nivoa. U sklopu festivala SONEMUS aktivan je i kao predavač iz oblasti kompozicije. Član je Instituta za savremenu umjetničku muziku (INSAM, Sarajevo) gdje djeluje i kao jedan



od predstavnika odjela Kompozicija. Također, član je i kompozitorske grupe *Gegenklang*.

Od 2000. godine zaposlen je na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu, a od 2012. godine predaje kompoziciju. Trenutno je u svojstvu vanrednog profesora kompozicije, kompjuterske muzike i orkestracije kao i šefa Odsjeka za kompoziciju.

### *Kada ste se počeli baviti kompozicijom, i ko je bio Vaš prvi uzor?*

Doba u kojem sam se ja počeo interesirati i baviti kompozicijom, krajem 1980-ih, savremena muzika gotovo da nije bila prisutna u programima tadašnjih muzičkih institucija u Sarajevu (osim rijetkih koncerata na kojima su se izvodile kompozicije nekoliko domaćih autora modernističke provenijencije), a veoma se teško dolazilo do partitura, vinilskih ploča ili audio kazeta sa snimcima muzike relevantnih savremenih djela. Od internacionalnog repertoara najmodernije što se moglo čuti bila su djela sovjetskih neoklasičara, poput Prokofjeva i Šostakoviča, te u manjoj mjeri Bartóka, Schönberga, Berga i Weberna (tzv. Nova Bečka škola) bili su smatrani "ekstremnim" modernistima, a o razvoju muzike nakon II. svjetskog rata nije bilo pomena niti u kurikulumima muzičkih obrazovnih institucija, a kamo li na koncertnim repertoarima. U takvim okolnostima, moje prve kompozicije stilski su se oslanjale na već pomenute oblike neoklasicizma.

Moj prvi stvarni susret sa savremenom muzikom desio se u Beču, kamo sam krajem 1994. g. otišao iz tada ratom napaćenog Sarajeva kao jedan od dvanaest studenata Muzičke akademije u Sarajevu, koji su dobili stipendije za nastavak školovanja na Visokoj školi za muziku u Beču (danas: Univerziteta za Muziku u Beču). Našavši se tako u sredini gdje je scena savremene muzike već imala razvijenu infrastrukturu, iskoristio sam mogućnost da se upoznam sa relevantnim dešavanjima na globalnoj sceni. Pored mog profesora kompozicije, Michaela Jarrella u tom procesu upoznavanja veoma puno mi je pomogla i razmjena iskustava sa kolegama, studentima kompozicije koji su dolazili sa različitih strana svijeta i s kojim sam kao član međunarodne grupe kompozitora *Gegenklang* učestvovao u realizaciji mnogobrojnih projekata. Bila je to veoma kreativna i plodonosna saradnja.

Govoriti o jednom specifičnom stilu ili kompozitoru koji su tada uticali na moje stvaralaštvo je teško, jer se radilo cijelom spektru različitih uticaja, čija su se težišta vremenom pomjerala. Pored doajena evropske avangarde poput Pierra Bouleza, Karlheinz Stockhausena, Luciano Berioa, Iannisa Xenakisa, György Ligetia, bio je tu i cijeli niz kompozitora mlađe generacije. Ako bih već morao da odaberem neki uži krug kompozitora čiji je način komponovanja i muzičkog mišljenja značajno uticao na mene, onda bio to bili Gerard Grisey, Beat Furrer i Brian Ferneyhough. Pretpostavljam da bi se nekom ko poznaje djela ovih kompozitora ovakav izbor učinio čudnim, jer se radi o kompozitorima veoma različitih estetika, pa ako hoćete i filozofija, ali za mene oni predstavljaju različite perspektive promišljanja muzike.

Također, moram reći da pitanje "uzora" uvijek smatram donekle problematičnim. Ono mi se čini opravdanim ukoliko se radi o nekoj kompoziciji koja imitira estetske

pozicije i postupke tuđeg stila i/il sintakse, ali u tom slučaju teško je ovakvom epigonalnom uratku dodijeliti atribut umjetničkog djela. U najboljem slučaju to može biti stilska vježba.

S druge strane, naivno je vjerovati u stvaralaštvo “ex nihilo”, jer svaki pojedinačni autor ima svoju historiju, pa tim i različite primljene uticaje. Razliku između puke imitacije i uticaja najjednostavnije bi bilo metaforički opisati kroz principe genetičkog nasljeđivanja. Naime, svako mora imati i oca i majku, ali dijete je novo, samostalno biće, tj. neponovljiva kombinacija genetskog materijala, a ne klon nekog od svojih roditelja.

Sagledan iz ovakve perspektive, čak i pojam stila/jezika postaje problematičan. Najčešće su stilske odrednice nametnute spolja, jer proističu iz potrebe da se nešto odredi kroz postavljanje i sortiranje u kulturno determinirane okvire. Nerijetko se u ovom procesu determinacije sakati supstanca determiniranog. Zvanična historija umjetnosti puna je takvih primjera. Ako već želimo o tome govoriti, onda su to u geneološkom smislu stilovi (uvijek i nužno u pluralu), pa čak i kad se odnose na jednog autora, ili čak na samo jedno djelo.

*Bosna i Hercegovina je uistinu komplicirana država a to se ogleda u svim aspektima društva. Da li u Vašim kompozicijama na neki način kritizirate društvo, i ako da, na koji?*

Smatram da je svako istinsko umjetničko stvaralaštvo suštinski zapravo pokušaj (re)kreiranja svijeta. Kroz kreaciju umjetničkih svjetova, koji se prema realnom svijetu uvijek odnose u potenciji, realizira se umjetnička istina, koja se razlikuje od naučne, doktrinarne ili društveno prihvaćene istine. Drugim riječima, istinska umjetnost je uvijek i nužno u opoziciji spram konsenzualno prihvaćene “realnosti”, jer ona ne govori o tome kakav svijet jeste, već kakav bi mogao biti.

U tom smislu umjetnost ne mora nužno da bude politički ili društveno angažirana da bi izrazila svoj kritički stav spram postojećih društvenih odnosa. Dovoljno je da bude “samo” umjetnost.

Na sreću (ili na žalost) muzika, za razliku od npr. filma, teatra, književnosti ili likovne umjetnosti, nije u kapacitetu da direktno i nedvosmisleno prenosi političke ili bilo kakve druge semantičke poruke (Pri ovome ne mislim na pjevani tekst, koji, naravno može jasno i nedvosmisleno iznositi različite vrste poruka, već na ono što muzika govori po sebi, a ne po značenju teksta koji se eventualno pjeva). Razlog ovome je što jezik muzike nije simbolički, odnosno ne referira se na značenja izvan sebe. Značenje u muzici direktno se ostvaruje u međusobnoj relaciji svojih sintaktičkih konstituenata, a posredno u odnosu na kulturno generirani (muzički) kod. Drugim riječima, muzika je samoreferentni semantički sistem.

Kako se ideje, filozofska i kulturna stanovišta, i vjerovanja u muzici ostvaruju na razini koda, a ne posredstvom koda kao što je to slučaj u referentnim semantičkim sistemima (poput npr. govornog jezika), tako se i kritika u muzičkom jeziku realizira

kroz transformaciju koda samog. Na ovaj način kritički stav i mišljenje odvija se na mnogo supstancijalnijem, a po mome mišljenju i nužno iskrenijem nivou nego li je to puko deklamovanje političkih i ideoloških stavova i principa. Dakle, često u javnosti lakonski izrečene teze o univerzalnosti jezika muzike, jednostavno nisu istinite. Muzički kodovi imaju jasne ideološke i kulturne odrednice.

Već sami čin postavljanja nekog umjetničkog djela, koje supstancijalno dovodi u pitanje postojeći javni diskurs određenog kulturno-političkog i/il društvenog ambijenta, zapravo je politički statement *par excellence*.

Želim da vjerujem da je moje dosadašnje djelovanje kao kompozitora, pedagoga te organizatora koncerata i drugih javnih aktivnosti sasvim jasno demonstriralo kritički diskurs prema dominantnim kulturnim i političkim paradigmama u Bosni i Hercegovini.

### *S kojim se izazovima suočava savremena muzika u Bosni i Hercegovini?*

Kada govorimo o savremenoj umjetničkoj muzici u Bosni i Hercegovini i njenom razvoju, problemi s kojima se surećemo odnose se na više različitih razina bosansko-hercegovačke stvarnosti.

Kulturna klima koja je stvorena u Bosni i Hercegovini, ali i u drugim zemljama nastalim na prostoru bivše Jugoslavije, generirana je neposredno prije i u toku ratova 1990-ih koji su za posljedicu imali opštu pauperizaciju, izrazito socijalno raslojavanje, te posljedično redukciju tzv. srednje klase koja je u većini društava nosilac kreativnih i razvojnih procesa. Novostvorene elite emancipirane su iz krugova oportunističkih političara, ratnih profitera, nacionalista pa čak i kriminalaca, dakle ljudi čiji je obrazovni, kulturni i moralni habitus u najmanju ruku upitan. Ovaj proces transformacije dešavao se (a i dalje se dešava) pod ideološkim plaštom etno-nacionalizma i klerikalizma (U javnom diskursu čak su i neki oblici radikalnog nacionalizma i proto-fašizma dobili "pravo građanstva", dok je većina progresivnih pokreta marginalizirana). Problem s etno-nacionalizmom je što je on zasnovan na vjerovanju u posebnost vlastite nacije i vjere, a ne na racionalnim principima. Nacionalizam se reproducira kroz hibridnu reprodukciju nacionalnih-mitova, koji su uvijek i nužno okrenuti prošlosti, anti-intelektualni (jer ne podnose kritiku), antimodernistički (jer im je strana koncepcija individualizma) i suštinski neetični (jer im je stran svaki univerzalizam). (Mitska "stvarnost" je "istina" koja vrijedi samo za pripadnike grupe, odnosno nacije). Cijele "vojske" pseudointelektualca i javnih institucija zaposlene su na reprodukciji nacionalnih-mitova (Naravno, suština svakog nacionalizma je stvaranje ideološke dimne zavjese za redistribuciju ekonomske i političke moći). Nacionalistički koncept svodi društvenu ulogu umjetnosti na (nacionalističku) kulturnu reprodukciju. Svako društvo u kojem je umjetnost, kao suštinski kreativna djelatnost, izjednačena sa kulturom osuđeno je na stagnaciju i/ili regresiju. U ovakvom društvenom ambijentu umjetnost, a time i savremena umjetnička muzike osuđena je na društvenu marginu.

Marginalna pozicija umjetnosti reflektira se kroz izolovanost i nedostatak ulaganja u infrastrukturu koja bi je podržavala. U svojim javnim nastupima često ističem da je činjenica da Sarajevo do danas nema koncertnu dvoranu, jednostavno, civilizacijska sramota.

Na žalost, s obzirom na globalne tendencije jačanja nacionalizma i drugih identitetskih ideologija i politika, bojim se da bi sa svojim žalosnim primjerom zemlje regiona mogle postati neka vrsta negativne avangarde. Ipak, nadam se da do toga neće doći.

*Da li su svi kompozitori moderno orijentirani, te da li je drugačije i moguće?*

Sadašnje globalne tendencije u gotovo svim oblastima društvenog djelovanja sve češće se pozivaju na ideje i prakse, koje su donedavno smatrane historijski prevaziđenima. Civilizacijska dostignuća poput ideje o socijalno pravednom društvu, univerzalnosti ljudskih prava te razvoju nauke i umjetnosti kao osnove općedruštvenog progresa u javnom diskursu se sve češće se dovode u pitanje. Ambijent za ovaj anti-prosvetiteljski diskurs stvoren je povratkom globalnih ekonomskih odnosa na principe liberalnog kapitalizma (koji se u sadašnjoj hibridnoj formi naziva korporativni ili neo-liberalni kapitalizam) i čija je doktrina zasnovana na jednoj vrsti ekonomskog fundamentalizma, gdje je ekonomska dobit mjera svih društvenih vrijednosti. Ipak, kao i svi oblici fundamentalizma i doktrinarnog tradicionalizma, i ovaj "povratak" na historijski model osuđen je na svoju hibridnu verziju. Naime, svaki pokušaj "restauracije" historijskih modela u modernom kontekstu nužno traži prilagodbu, stvarajući tako hibrid u kojem model-uzor biva lišen svojih temeljnih svojstava. Tako danas imamo: "kafu bez kofeina" (S. Žižek), religioznost bez boga i sl.; a progresivna relativizacija etičkih vrijednosti porodila je pojmove poput fake-news i post-thruth.

U kontekstu konzumerističke kulture, koja je rezultat globalno uspostavljenih društvenih odnosa neo-liberalnog kapitalizma i koja je statistički gledano danas globalno dominantni oblik kulture, društvena funkcija umjetnosti substituirana je zabavom. S obzirom da zabava mora biti komunikabilna najširoj mogućoj publici (da bi ostvarila komercijalni efekt), ona mora počivati na već poznatim (često rudimentarnim) kreativnim modelima i paradigmama. Drugim riječima, osnovna (i jedina moguća) kreativna matrica u pop-kuluri je hibridizacija već postojećih (historijskih) modela i paradigmi. Ovaj pop-koncept (re)produkcije hibrida suštinski je suprotstavljen autentičnoj kreativnosti, kao osnovi umjetničkog stvaralaštva. Na ovaj način značajno je umanjen i kapacitet masa da umjetnost dožive, a ne da je konzumiraju, kako to nalaže koncepcija pop-kulture.

U sadašnjem općedruštvenom ambijentu istinska umjetnost je marginalizirana i moguća samo u okvirima društvenih niša, koje još uvijek uspijevaju da odole navali konzumerizma. (Naravno, što je društvo manje i/ili ekonomski nerazvijenije, to su i ove društvene niše manje, a u nekim društvima gotovo u potpunosti nestanu). Ova

pozicija društvene izolovanosti često uzrokuje krize unutar umjetničkih institucija i često vodi akademizaciji umjetničkog diskursa, koji može biti podjednako poguban za kvalitet umjetničkog stvaralaštva, kao i prilagođavanje konzumerističkom konceptu. Tako na primjer institucije koje se bave edukacijom, izvođenjem i promoviranjem savremene muzike (infrastruktura koja se razvila u proteklih pedesetak godina u Evropi, te u manjoj mjeri i u drugim dijelovima svijeta) često nameću određene uzore u pogledu stila ili preferiranog umjetničkog diskursa, što opet rezultira pukim ponavljanjem umjetničkih paradigmi, pa makar one bile zasnovane na progresivnim i modernističkim konceptima. Situacija sa mainstream scenom klasične muzike još je gora i već nalikuje na organizaciju sportskih takmičenja: preko 90% programa tradicionalnih muzičkih institucija čini historijski repertoar od Bacha do Ravela, što nalikuje određivanju disciplina u sportskim takmičenjima; a izvođači se trude donjeti sve inovativnije interpretacije djela iz spomenutog repertoara (inovacija, kao ni interpretacija nisu nužno kreativni procesi). Ova, pomalo perverzna situacija još se više usložnjava daljom specijalizacijom izvođača i izvođačkih tijela na pojedine historijske periode (interpretacija na autentičnim historijskim instrumentima i sl.), a o hibridnim žanrovskim miješanjima razno-raznih cross-overa ne treba ni govoriti. Pored ovoga, najveća većina kurikuluma na edukativnim muzičkim institucijama koncentrirana je na inkulturaciju učenika i studenata u historijske stilove, a ne na razvoj kreativnih kapaciteta i sposobnosti. To je trijumf tehnicizma i kulture nad kreativnošću i umjetnošću i kao takav potpuno se uklapa u konzumeristički koncept.

Temeljni je problem što se autentična kreativnost ne da institucionalizirati. Kad god uspijete institucionalizirati neki stil i/il oblik umjetnosti, on postaje dio kulture, tj. eventualna referenca za kreativni postupak, ali ne i kreativni čin po sebi.

U današnjem kontekstu moguće se baviti komponovanje namjenske muzike i/ili muzike zasnovane na historijskim paradigmama potpuno zanemarujući naslijeđe modernizma. Mnogi konzervativni i idejno retrogardni teoretičari muzike pokušavaju ovakvom bavljenju muzikom priskrbiti akademski dignitet uvijek iznova re-invenirajući pojmove kao što su mnogobrojne "post" teorije, a u suštini se radi o konzervativnoj reakciji, odnosno odbijanju da se modernističke koncepcije razumiju bilo zbog profesionalne podkapacitiranosti, intelektualne ljenosti ili pukog ekonomskog interesa.

Komponovanje nije uvijek i nužno kreativan čin. Ukoliko se komponovanje zasniva na pukom ponavljanju poznatih paradigmi, onda je to možda kulturno, ali ne i kreativno, umjetničko djelovanje. Ovo, naravno ne znači da je autentična kreativnost nužno ahistorična i/il anti-kulturna. Kulturno (historijsko) naslijeđe služi umjetnosti kao referenca, tj. referentni sistem mogućih (kulturnih) šema (ali ne i konkretnih obrazaca), dok je za kreativno mišljenje potrebno "iskakanje" izvan šeme, neka vrsta sintetičkog mišljenja, koje stvara novu vrijednost.

*Da li su kompozitori svjesni promjena u konzumaciji muzike i na koji način iskorištavaju mogućnosti tehnološkog napretka?*

Nove digitalne tehnologije i mediji nisu samo uticali na način distribucije i prezentacije muzike, već su otvorili nove mogućnosti i perspektive u načinu na koji se muzika stvara.

U pogledu stvaralaštva kompjuteri su postali nezaobilazno sredstvo, bilo kao instrumenti u elektroničkoj i elektro-akustičkoj muzici (Computer Generated Music-CGM), ili alati koji pomažu izračunavanje kompozicionih procesa (Computer Assisted Composition – CAC), a revolucionirali su muzičku produkciju i sound design te omogućili mnoge nove spoznaje o prirodi i svojstvima percepcije i mišljenja muzike.

Korištenje apstraktnih kompozicionih paradigmi (tekovine modernizma koju je u umjetničku muziku uveo još serijalizam), koje slični osnovnim principima računarskog programiranja, otvorilo je mogućnost za stvaranje jedne nove, sinestetičke umjetnosti, u kojoj bi pored zvuka mogla biti komponovana slika, video, film, pokret (ples) i slično. Naravno, multimedijalna umjetnost nije ništa novo, ali ja govorim o umjetnosti u kojoj bi jedinstvena apstraktna paradigma mogla biti osnova za “komponiranje” različitih medija. Najveći dio dosadašnje i sadašnje multimedijalne umjetnosti se zasniva na analogijama i/ili mehaničkoj sintezi različitih medija. Mi još uvijek ne raspoložemo nekakvim sinestetičkim referentnim sistemom značenja, koji bi mogao biti osnova za uspostavu sintakse ili referentnog koda. Iako u ovoj oblasti još uvijek ima puno traženja i eksperimentiranja, ipak mislim da danas upravo prisustvujemo stvaranju temelja za jednu novu vrstu sinestetičke umjetnosti.

S druge strane, napredovanje istraživanja u oblasti umjetne inteligencije otvaraju novu perspektivu dalje automatizacije muzičkog (i multimedijalnog) stvaralaštva. Bojim se da reduciranje uloge čovjeka u procesu kreacije potencijalno donosi dehumanizaciju i degradaciju značenja muzike (ali i umjetnosti uopšte).

Mnogi kompozitori i multimedijalni umjetnici, kojima su kompjuter i digitalne tehnologije postale osnovno (ako ne i jedino) sredstvo za rad, veoma često ističu ogromne i raznovrsne mogućnosti korištenja kompjutera u stvaralaštvu. Ovo isticanje mogućnosti / dostupnosti (engl. contingency) neki među njima uzdignu su na razinu vlastitih umjetničkih filozofija i estetika, suprostavljajući ih klasičnom principu nužnosti (engl. necessity) pri izboru stvaralačkih postupaka. Bojim se da ovakva radikalna načela vode obesmišljavanju umjetnosti same. Sama činjenica raspoloživosti nekog materijala i/ili sredstva nije nužno i realizacija. Ovakvim contingency-stavovima zasnovanim na pukoj raspoloživosti rado suprotstavljam scenu iz jedne naučno-obrazovne emisije u kojoj voditelj pored sebe stavi kantu ispunjenu podjednakom količinom i vrstom hemijskih tvari i elemenata, kakvi sačinjavaju njegovo tijelo, a potom publici postavi retoričko pitanje, kakva je razlika između njega i sadržaja kante. Naravno, odgovor je jednoznačan: kanta sadrži sumu

hemijskih tvari, dok je tijelo organizam, tj. organizirana materija. Drugim riječima raspoloživost sredstava ne može sama po sebi kreirati smisao ili substituirati autentične ideje i kreativne postupke. Upotreba kompjutera u kompoziciji može biti veoma korisna i plodonosna, ali isto tako površna i besmislena, pogotovo ako se svaki eksperiment pokušava "prodati" za umjetničko djelo a puki tehnicizam za kreativni postupak. Po mom dubokom ubjedenju, predmet kompozitorove kreativnosti je promišljanje i stvaranje muzike zasnovano na *muzičnosti* (*musicability*), inherentnom ljudskom kapacitetu da se izražava i komunicira kroz zvuk. Svaki pokušaj da se osnovni principi *muzičnosti* zamjene sonifikacijom algoritama uglavnom ne rezultira nikakvim relevantnim muzičkim značenjem.

Što se pak tiče razvoja interneta i elektronskih medija, oni su iz temelja promijenili način distribucije, a time i percepcije/slušanja muzike. Dostupnost svih vrsta muzike putem interneta zasigurno je jedna od prednosti, no ni u ovome domenu sama dostupnost ne doprinosi nužno kvalitetnijem razumijevanju. Olakšane mogućnosti snimanja te distribucija muzike preko Youtubea i drugih društvenih mreža značajno je smanjilo ulaganje u kvalitetnu muzičku produkciju te snizilo kriterije publike, a slušanje muzike se prilagodilo usputnoj konzumaciji. Muzika je tako svedena na zvučnu kulisu. Gotovo da ne možete otići niti na jedno javno mjesto, a da u pozadini ne zvrle pop-pjesmice u smjeni sa reklamama. Ova vrsta zvučnog zagađenja u potpunosti obesmišljava muziku (ali ne samo nju).

Industrija gadgeta u kombinaciji sa društvenim mrežama zapravo je ukinula dokolicu kao slobodno vrijeme koje se koristi za npr. samorefleksiju, izučavanje umjetnosti, obrazovanje koje nije profesionalno usmjereno ili bilo kakvu drugu aktivnost koja služi ispunjavanju čovjeka kao ličnosti (Konzumerizam podrazumjeva čovjeka kao proizvodno-potrošačku jedinicu, a ne kao ličnost). Svo slobodno vrijeme većina ljudi danas troši na zabavu i/ili razmjenu samoprezentacija lišenih iskrenosti i supstancijalnih sadržaja. Iako je tehno-utopija (vjerovanje da će tehnološki razvoj razriješiti sve društvene kontradikcije i konflikte) još jedini mit/utopija koji se održava u javnom mnjenju (i to zahvaljujući značajnoj propagandi u koju digitalna industrija značajno investira), svijet sve više liči na distopijske slike potpunog međusobnog otuđenja i sve veće neslobode.

Naravno, tehnologija je po sebi neutralna, ali u socijalnom kontekstu ona je uvijek agent ideologije i društvenih odnosa koji je proizvode, a u slučaju današnjih digitalnih tehnologija to su konzumerizam i neoliberalni kapitalizam.

Mislim da je nemoguće promijeniti ove negativne tendencije u distribuciji i percepciji muzike, dok se ne promjeni konzumeristički koncept korištenja elektronskih medija, a to bi morao biti produkt mnogo dubljih promjena opšte-društvenih odnosa. Ipak, internet za sada omogućava povezivanje ljudi koji dijele iste interese (ali ne nužno i lokaciju) i koji bi mogli stvoriti kanale za razmjenu relevantnih informacija. Iako je iluzorno očekivati da ovakvi privatni kanali mogu u značajnijoj mjeri uticati na širu javnost, oni ipak mogu stvoriti virtualni prostor, koji bi omogućio distribuciju (a time i dalji razvoj) umjetnosti koja nije zasnovana



na konzumerističkim principima. Web-stranice i blogovi sa sličnim sadržajem već postoje, ali mislim da ima još puno mogućnosti za dalje unapređenje jedne ovakve mreže. Možda ovo zvuči kao poziv za osnivanje nekakve umjetničke “gerile”, ali svaka generacija umjetnika koja je donosila nove ideje bila je primorana boriti se za slobodni prostor u kojem bi mogla prezentirati svoju umjetnost. Mislim da po tom pitanju naše vrijeme ne predstavlja izuzetak. Činjenica da su komunikacijski kanali današnjice mnogobrojni i kompleksni, a javnost zaglušena globalnom informacijskom bukom, jednostavno su izazovi našega doba. Zadatak umjetnosti je osvajanje novih prostora slobode, kako u smislu kreativnosti i imaginacije, tako i u društvenom pogledu.

*Da li je način promocije arhaičan? Da li je to bitno? Budući da se radi o veoma malom krugu ljudi.*

Jedna od često izrečenih primjedbi na praksu savremene umjetničke muzike je da koristi (nesavremenu) instituciju klasičnog koncerta kao glavni oblik prezentacije, tj. koncert na kojem publika sjedi pokušavajući biti što mirnija i tiša, i sluša izvođače na sceni. Istina je da mnoga savremena djela podrazumijevaju sasvim drugačije koncepcije: nestandardnu prostornu dispoziciju izvođača; muzički teatar koji kreativno tematizira instituciju koncerta; interaktivne koncerte koji na različite načine uključuju publiku u proces izvođenja; upotrebu multimedije, on-line realizaciju i slično, ali ipak najveći dio djela podrazumjeva klasičnu koncertnu situaciju. Mislim da ovo ima višestruke razloge: kao prvo, poput klasične i savremena umjetnička muzika je uglavnom apsolutna muzika koja je prvenstveno namjenjena slušanju; kao drugo, savremena umjetnička muzika uglavnom je zadržala tradicionalni komunikacijski lanac kompozitor - izvođač - publika, a promjena ovog obrazca zahtijevala bi potpuno odstupanje od tradicionalnog koncepta muzičke produkcije i s njom povezane podjele rada; i kao treće, koncert je situacija izvođenja muzike uživo, u kojoj akustički instrumenti i muzičari stupaju u međusobnu interakciju, ali i u interakciju s koncertnim prostorom, što svaki pojedinačni koncert čini jedinstvenim. Drugim riječima, dok god muziku piše pojedinac i izvode je muzičari na (barem djelimično) akustičnim instrumentima, koncert ostaje osnovni i nezamjenjiv oblik prezentacije umjetničke muzike.

Izlazak iz tradicionalne koncertne situacije ima smisla ukoliko se radi o jasnoj umjetničkoj viziji i koncepciji koja to predviđa (dakle, uglavnom u multimedijalnim i/ili interaktivnim djelima), ali izmjena koncertne situacije gdje se od koncerta pravi spektakl u kojem se dodavanjem različitih efekata zapravo skreće pažnja sa muzičkog zbivanja, više nalikuje cirkusu nego prezentaciji nekog umjetničkog djela. Bojim se da kod ovakvih vrsta “popularizacije” prvo strada muzika, odnosno umjetnička pretenzija djela i(li) događaja. (Ovdje treba razlikovati umjetničku intenciju kreativnog čina od eventualne autorove pretencioznosti.) Dobar primjer za pretenciozan način “prezentacije” klasične muzike vidi se u raznim formama crossovera u kojima se

klasična muzika kombinira sa pop-muzikom i pop-prezentacijom. Rezultat je uglavnom pojednostavljenje muzičkog sadržaja do razine karikaturalnosti, a kao glavni razlog za stvaranje ovakvog hibridnog žanra njegovi protagonisti najčešće navode popularizaciju klasične muzike. Ovaj argument, naravno “ne drži vodu”, jer su istraživanja pokazala da onaj ko se “uvodi” u klasičnu muziku kroz ovakve hibridne žanrove, uglavnom ostaje u okvirima žanra. Naime, ko je navikao da sluša Vivaldijeva *Godišnja doba* izvođena s bubnjem, ritam mašinom i light-showom neće poželjeti poslušati isto djelo u autentičnom izvođenju, veće će tražiti novi cross-over. Tako se stvara kič-čovjek, a suština je isključivo u komercijalnom efektu.

Inače, mnogi apologeti konzumerizma pokušavaju prikazati razvoj pop-kulture kao historijski proces demokratizacije, odnosno deelitizacije kulture, pa čak i umjetnosti. (Ukoliko je ovaj stav u prošlosti i mogao imati neko opravdanje kroz postojanje alternativnih oblika popa, koji bi se mogao definirati kao neka vrsta urbanog folkloru i pri čemu komercijalni efekt nije bio primaran, danas 99% pop-produkcije reflektira najbanalniji konzumerizam. Nekadašnji alternativni pop gurnut je zajedno sa drugim nekomercijalnim oblicima na društvenu marginu.) Naravno, osnovna ideja iza toga je prikazati razvoj pop-a kao liberalizaciju kulture, odnosno proces kreativnog oslobađanja društva (u socijalnom smislu). Mislim da se ovi argumenti baziraju na pogrešnoj libertianskoj koncepciji u kojoj se pojam slobode pojedinca svodi (gotovo isključivo) na slobodu izbora. Sloboda je dijalektički, djelatni proces oslobađanja od neznanja i predrasuda u kojem se novi prostori slobode uvijek iznova osvajaju kroz autorefleksiju i potragu za istinom, a ne kroz izbor među već postojećim (kulturno-historijski generiranim) “istinama”. Drugim riječima, umjetnost je potraga za umjetničkom istinom čiji je osnovni cilj osvajanje novih prostora slobode, a ne (isključivo) kulturna reprodukcija. Shodno ovome, svaki pokušaj popularizacije umjetnosti kroz simplifikaciju i prilagođavanje umjetnosti “ukusu” masa ne samo da promašuje cilj, nego i deformira sredstvo. Jedini način da popularizirate umjetnost (a da ona pri tome ostane umjetnost) je da obrazujete publiku pokazujući i objašnjavajući joj njene vrijednosti. Da upotrebim jednu analogiju: niko neće razumjeti i/ili progovoriti neki strani jezik ukoliko ne uloži trud da ga nauči.

*Možete li reći više o kompozicijskim procesima koje koristite? Koji su trenutno Vaši glavni izazovi (u smislu kompozicije) te na koji način se publika povezuje sa Vašim kompozicijama?*

Iako ne baš savremen, koncept procesualnosti u muzici je relativno nov. Naime, ideja o procesu tekovina je koncepcije o linearnom vremenu - Newtonov x-vektor u kartezijanskom ordinatnom sistemu (klasične, teocentričke koncepcije vremena u pravilu su ciklične). U muzičkoj tradiciji, naravno, pronalazimo neke forme koje sugeriraju procesualnost, poput npr. Bethovenovog sonatnog oblika i/il varijacija koje impliciraju dijalektički proces. Ipak, da bi se procesualnost realizirala u

muzici u punom značenju te riječi, bilo je potrebno da muzika postane atonalna i atematska, što se historijski dešava tek s nastankom tzv. Avangarde. Također, razvoj elektroničke i elektroakustičke muzike uslovio je komponovanje zasnovano na apstraktnim paradigmama, kao i korištenje naučnih i tehnoloških metoda i postupaka, a ne isključivo kulturnih, kako je to bio slučaj u dotadašnjem razvoju muzike. Kompozitori poput Karlheinz Stockhausena, Iannis Xenakis, György Ligeti i mnogih drugih, svaki su na svoj način doprinijeli ovom novom shvatanju muzike.

U suštini, u procesualnoj muzici muzička faktura rezultat je podloženih (konkretnih i/ili apstraktnih) procesa pri čemu se komponovanje ispostavlja kao upravljanje procesima, tj regulacijom muzičkog toka. Za usporedbu, u klasičnom komponovanju kompozitor oblikuje i vremenski distribuira muzičke elemente na bazi vlastite volje i intuicije uspostavljajući među njima mehaničke odnose koji onda stvaraju globalnu formu. Ako bismo tražili analogije za ova dvije vrste sistema, onda bi klasični način komponovanja odgovarao (klasičnoj) mehanici, a procesualni - termodinamici.

Specifična razlika ova dva tipa muzičkog mišljenja pretpostavlja i različite načine slušanja: dok se u tradicionalnoj muzici slušanje koncentrira na traženje i pronalaženje (search & find) poznatih figura (motiva, tema, rečenica) koje su prethodnim izlaganjem pohranjene u memoriji slušaoca, u procesualnoj muzici fokus slušaoca je na stupnju i dinamici transformacije polaznog muzičkog materijala. Ovo ne znači da su kompozicije zasnovane na procesima nužno i isključivo linearne pri izlaganju transformacije, jer se procesi mogu odvijati na prilično apstraktnoj razini i/ili sadržavati različite procese koji se odvijaju simultano, i/ili su naslojeni, i/ili se odnose na različite kompozicione parametre. Procesu već sami po sebi mogu biti: determinirani ili nedeterminirani (ili djelimično nedeterminirani); teleološki (upravljeni prema nekom cilju) ili bez konkretnog cilja; transformativni ili generički; i u svim mogućim kombinacijama navedenih dihotomija. Dakle, mogućnosti su veoma raznolike.

Stupnjevi kompleksnosti procesa kreću se u dijapazonu od veoma jednostavnih, poput *Phase* – kompozicija Steveja Reicha (ali i nekih drugih Minimalista), u kojima se konkretni melodijsko-ritmički obrasci podvrgavaju dugoročnom linearnom procesu transformacije, preko procesa aditivne sinteze koji karakteriziraju spektralnu muziku Gerarda Griseya, pa do kompleksnih (apstraktnih) serijalističkih kompozicionih procesa kakve srećemo u pojedinim djelima Briana Ferneyhougha. Dakle, procesualnost je način (muzičkog) mišljenja, a ne stilaska ili sintaksička karakteristika.

Ideji o procesualnosti u muzici treba zahvaliti razvoju kibernetike (u širem značenju te riječi), odnosno razumijevanju muzike kao sistema razmijene informacija. Iz ove perspektive muzika se u strukturalnom smislu shvata kao ponavljajući obrazac i njegova transformacija, pri čemu je je stupanj transformacije nosilac značenja.

U skladu sa ovim i moj način komponovanja zasnovan je na pronalaženju

procesa koji bi rezultirali određenim soničkim zamislama (zvučnim slikama), do kojih često dolazim intuitivno ili slobodnom improvizacijom. Procesi se primjenjuju na dvije osnovne razine: generička razina - koja obezbjeđuje *stream*, odnosno slijed ponavljajućih obrazaca i transformativna razina - koja "signal" (tj. generičku razinu) transformira na različite načine.

Osnovu za generičku razinu sačinjavaju ponavljajući obrasci/modeli pokreta. Naime, po mom mišljenju jedine transkulturno saopštive predstave izrazive u muzici su predstave o pokretu: kretanje na više, kretanje na niže, kružno i "fazno" kretanje. Ovi apstraktni modeli zapravo su identični osnovnim vrstama talasa u elektroakustici (sawtooth, reverse sawtooth, triangular, sinus & square waves) i mogu se u muzici odnositi na različite parametre: frekvenciju, dinamiku (crescendo/decrescendo), ritam (ritmički *accelerando/decellerando*), timbre (promjena težišta spektralne ovojnice) ili čak količinu buke, odnosno stupanj informacijske entropije. Ipak ovdje se ne radi ni o kakvoj aditivnoj sintezi, jer navedene vrste "talasa" služe generiranju strukture a ne designu zvuka i njima se posljedično operira na znatno nižim rezolucijama.

Na drugoj, transformativnoj razini osnovni generički sloj podložen je različitim oblicima filtracija (ponekad i filterskim kaskadama) koje su također organizirane kao naslojeni procesi.

Kontrola svih procesa zasnovana je na jednostavnom matematičkom principu polinomske interpolacije i vrši kroz četiri osnovna parametra: rezolucija, opseg, zakrivljenost interpolacije i stupanj randomizacije procesa.

Za izračunavanje procesa koristim kompjuterski program Open Music, razvijen u IRCAMu, u okviru kojeg sam vremenom izgradio vlastite potprograme.

Naravno, računanje ovakvih procesa teorijski je moguće i bez kompjutera, ali bi to bilo veoma radno zahtjevno i vremenski neekonomično.

Upotreba kompjutera pred kompozitora u ovom kontekstu ne postavlja više problem samog izračunavanja procesa, već odabir odgovarajućih krivulja koje određuju razvoj i dinamiku pojedinačnih procesa. Tako je kompozitor konfrontiran sa temeljnim pitanjima koja oblikuju muzičko mišljenje i formu na mnogo apstraktnijoj razini, poput: stupnja linearnosti/nelinearnosti muzičkog procesa, dinamike razvoja muzičkog informacijskog toka u smislu izgradnje dramatike u djelu i sl. Drugim riječima, procesualni kompozitor traži "savršenu liniju". tj. onu koja bi najbolje odgovarala osnovnim principima ljudskog kapaciteta da razumije i komunicira muziku.

Article received: November 5, 2018  
Article accepted: November 15, 2018