

*Train re-mix* Miroslava Miše Savića

*Train remix* je naziv “galerijske” verzije višemedijskog ostvarenja Miroslava Miše Savića, originalno namenjenog izvođenju na železničkoj stanici uz učešće vozova i, na osoben način, publike, pored muzičkog izvođačkog aparata podržanog video i audio instalacijama. Originalni naziv ostvarenja, *Train Mix*, upućuje na značajan i ne tako izuzetan događaj u životu kompozitora digitalne ere – gubitak podataka sa hard diska. Kao i mnogi autori njegove generacije, i Savić je svoja ostvarenja nastala u prethodnim dekadama digitalizovao i pohranio na hard disk, kako bi izbegao oštećenja originalnih magnetnih i plastičnih nosača koja vremenom nužno nastaju. Međutim, umesto pouzdane i trajne arhive, dogodilo se upravo suprotno. Savićeva kolekcija je nestala, a sa njom i ideja o mogućnosti “zaokruženja” dotadašnjih postignuća sagledavanjem u digitalnom modu postojanja. Za razliku od većine korisnika sa ovakvim iskustvom, Savić nije posegnuo za ovlašćenim servisom, već je ovaj događaj učinio predmetom svog daljeg rada, iskoračujući u polje čije se osobenosti mogu odrediti kao post-digitalne.

Naime, ako se okolnosti nastanka *Train Mix-a* sagledaju kroz vizuru koju je uspostavio Ben Birn (Ben Byrne) u svojoj studiji *Digital Sound: On Technology, Infidelity and Potentiality* o primeni post-digitalnih teorija na savremenu muziku, uočava se da Savić akcentuje upravo *nepouzdanost* digitalne tehnologije, tj. njenu krhku prirodu koju “skriva” mit o otpornosti na vremenske uslove i materijalne promene. Drugim rečima, mit o njenom kvalitetu. Byrne ovakav postupak vidi kao token post-digitalne skepse koja je postala široko rasprostranjena sredinom dvehiljaditih, da bi danas kulminirala diskursima o sajber-špijunaži, online-privatnosti, bitkoinima itd.

Ako je *data-crash* bio inicijator dela, onda se poetizovanje “originalnih” nosača zvuka i teksta prethodnih ostvarenja koje je usledilo, može razumeti kao rekacija na izneveravanje očekivanja, tj. suprotstavljanje napuštenih tehnoloških tokova digitalnom mejnstrimu. Savić je muzički sloj *Train (re)mixa* sačinio od segmenata ili celih ostvarenja koja je uspeo da sačuva na originalnim nosačima. U tom smislu, delo čine deonice koje iz partitura muzičari izvode uživo, elektroakustički sadržaj koji se generiše na računaru, kao i reprodukovani segmenti sa traka, audio-kaseta, CD-ova i vinila. Prilikom izvođenja, autor je izvore zvuka rasporedio u prostoru prema vremenu njihovog nastanka – novija dela su u prvom planu, dok se snimci sa starijih nosača postepeno udaljavaju od mesta posmatrača/slušaoa.

Kao što je pomenuto, ideja autora je bila da se delo izvodi na železničkoj stanici, koja bi u ovom slučaju bila koncertna dvorana, sa šest kompozicija vozova. Zvuk bi se emitovao iz vagona u kojima su muzičari i sa zvučnika koji se nalaze na peronima pored displeja za prenos događaja iz kupea i reprodukciju ranije zabeleženog TV i video materijala. Muzičari sve vreme menjaju vozove u kojima sviraju, dok je publici sav sadržaj dostupan za pregledavanje u birou za izgubljene stvari. Imajući u vidu teškoće postavljanja ovakvog ostvarenja, autor je sačinio i verziju namenjenu izvođenju u zatvorenom izložbenom prostoru.

U galerijskoj verziji dela, dakle *Train re-mixu*, prave vozove su zamenile makete lokomotiva i vagona, te nema živog izvođenja muzičara, već se sav zvučni sadržaj reprodukuje sa zvučnika raspoređenih u prostoru. Međutim, izvođenje je, ipak, u izvesnom smislu živo, budući da se od posetioca očekuje da preuzmu ulogu mašinovođe i da upravljaju kompozicijom – železničkom i muzičkom. Pokretanjem makete voza, posetilac-mašinovođa “okida” zvučne segmente, te se u zavisnosti od reda vožnje strukturiše i muzički sadržaj koji se emituje. Za to vreme, utisak ambijenta železničke stanice pojačava glas spikera koji se obraća prisutnima. Umesto dolazaka i polazaka, on – zadržavajući “staničnu” intonaciju – izgovara teorijske tekstove i fraze na monoton i povremeno nerazumljiv način. Zvuk spikera se ponekad gubi u buci koju pokreću vozovi, a njegov nerazgovetan govor na duhovit način ilustruje čestu situaciju post-digitalnog doba – važne informacije se emituju i navodno su dostupne, ali se ne mogu uočiti u haosu strimova, te ne doprinose uspostavljanju reda, već naprotiv, samo intenziviraju utisak haosa.

U ovu verziju dela je uključena i video-igra virtuelnog dispečerskog sistema koja, kako autor ističe, “dodatno usložava ambijent u kojem se miks odvija”, te se može reći da je u funkciji osobenog “uvećanja stvarnosti” (eng. augmented reallity). Srodan postupak intenziviranja ambijenta kao dela kompozicione strategije se može uočiti i u nešto kasnijem ostvarenju Svetlane Maraš pod nazivom *0% loading*, a značajno je pomenuti da su video-igre su bile inspiracija i Vladimiru Jovanoviću u poslednjem stavu monumentalnog *Hodočašća u vrtove praznine*. Na evropskoj razini se može pronaći veliki broj srodnih primera približavanja muzike i gejminga nastalih u periodu od ranih dvehiljaditih do danas.

Kako ističe Savić: “igra kao replika realne situacije nije manje realna”, čime se zapravo sažeto ilustruje interesovanje naših autora za ovaj fenomen i njegovo prisustvo u srpskom muzičkom stvaralaštvu više od 30 godina. Naime, “u duhu” retrospektivnog diskursa Savićevog dela čini se značajno pomenuti da je upravo na prvom jugoslovenskom festivalu računarske muzike pod nazivom “Lična muzika” (SKC, 1987, glavni inicijator i organizator bio je Miša Savić po čijem je delu “Mala lična muzika” festival i dobio naziv) predstavljen muzički performans sa gedžetima video-gejminga. Dvadesetak godina kasnije, dispečerska igrice se u *Train re-mixu* javlja i kao

potvrda kontinuiteta ovog interesovanja, ali i kao rezultat stvaralačke strategije koju je autor odredio kao “transformaciju komponovane muzike u komponovanje muzikom”.

S tim u vezi se uočava da je igrica povezana sa maketom vozova, dok su oni neposredni pokretači zvučne i vizuelne “radnje dela” koja se odvija, u prvom redu, kako bi se ponovo odslušalo ono što je “preživelo” digitalizaciju. Drugim rečima, želja za delima iz prošlosti pokreće vozove, dok je oni svojim kretanjem zadovoljavaju prolaskom kroz zvučne predele jednog sadržajnog i pomalo nostalgичnog putovanja. Može se reći da je Savić segmente svojih prethodnih ostvarenja upotrebio kao sredstvo kojim će doći do novog poetičkog stanovišta, utemeljenog na neposrednom iskustvu, da upotrebim autorov termin, “tiranije” sadašnjice – koja nas ubeđuje da sve digitalizujemo, a onda to digitalno nestane – ali i nekih prošlih “tiranija” nastajalih iz negacija onih još starijih. U tom smislu je razumljivo horizontalno prisustvo svih ranijih medija u delu, koji su, iako “poređani” u perspektivi, ipak tu pred nama, i to kao opominjuća pozajmica iz prošlosti kojom se nadomešćuju savremeni nedostaci. Pored toga, izbor i redosled materijala u delu, određuje kompjuterski algoritam po sistemu bacanja kockica i/ili domino-efekta, čime je uloga računara određena upravo onim njegovim svojstvom koje je za muziku kroz istoriju i bilo jedno od najznačajnijih – izračunavanjem slučajnosti. Savić ovakvim tretmanom kao da posredno kritikuje postmodernistički računarski kult memorije i evocira upravo *sam* “kompjuting”, tj. procesualni aspekt računarstva koji je bio u fokusu u eri mejnfrejmova, čime uspostavlja relacije sa programerskom orijentacijom Milera Paketa (Miller Puckette) i konceptom “dataflow processing”-a. Ovaj osobeni izraz “poštovanja” prema artefaktima pre-digitalnog doba, čini se, dolazi kao posledica post-digitalnog “gubljenja iluzija” u vezi sa tehnologijom, što ne znači i njeno izostavljanje ili zaobilazanje.

Naprotiv, Savić upravo insistira na digitalnom nasleđu (gejming, interaktivna postavka, višemedijska projekcija, upotreba algoritama), ali ga kritički inkorporira u svoj “beg od tiranije”, uzimajući od njega ono što može biti od koristi u tom begu – mogućnost izračunavanja slučaja i neposredne interakciju sa medijskim sadržajem – istovremeno, čineći da ono što je izostavljeno “upadljivo nedostaje”, upotrebom medija koje je digitalna tehnologija “obećala” da će zameniti nečim boljim, ali u ovom slučaju nije ispunila.

Treći vid postojanja *Train (re)mixa* je audio-vizuelni zapis kao dokument o izvođenju, koji, razume se, nije mogao biti bez konceptualizacije i osobenog doprinosa dometima ovog ostvarenja. Naime, audio-vizuelni rad čine kadrovi koji su zabeleženi prilikom izvođenja sa nekoliko kamera, među kojima su i one montirane na voziće, koje uvode još jednu “virtuelnu” perspektivu ovih putovanja – onu iz ugla igračke/makete koja ovim činom dobija svoj “pogled na jedno”. To je upravo pogled koji deci igračke čini zanimljivim, “pravi im društvo”, dok u Savićevom ostvarenju on, kao u “Maloj ličnoj muzici”, personalizuje posmatračevo iskustvo uvodeći ga u svoju igru, tj.

deleći je sa njim kao što se u detinjstvu sa drugom dele igračke. Time Savićev poduhvat dobija i ličnu, privatnu dimenziju, odnosno, kućnu verziju monumentalne zamisli koja nije tek podsećanje na “pravo” izvođenje, već jedan od vidova postojanja dela prilagođen savremenim metodama reprodukcije, upravo u privatnosti vlastitog doma, sa ličnog, tj. personalnog računara.

Imajući u vidu Savićevu bliskost sa minimalističkim stremljenjima u prethodnom periodu, a s obzirom na naslov i železničku “temu” ostvarenja, namenće se poređenje sa čuvenom kompozicijom Stiva Rajha (Steve Reich) *Različiti vozovi* (Different trains) za gudački kvartet i traku/elektroniku iz 1988. godine. Međutim, osim samog motiva vozova i upotrebe snimljenog govora, gotovo da nema drugih sličnosti između ovih ostvarenja na nivou zvučnosti ili kompozicionih postupaka. Međutim, moguće je uočiti, namernu ili slučajnu, vezu između autobiografskih elemenata i motiva voza koji je zajednički ovim kompozicijama. I Rajh i Savić biraju vozove – doduše potpuno drugačijih ruta i oblika – kako bi putovali kroz sopstvenu prošlost i suočili se sa traumatičnim događajima na kojima će izgraditi svoje delo. Rajh to čini kako bi prevazišao traume iz mladosti zbog rastavljenih roditelja, dok se Savić, u izvesnom smislu, suočava sa gubitkom artefakata sopstvene stvaralačke prošlosti.

Kao što je pomenuto, zvučni aspekt *Train remix-a* čine ostvarenja koja je Savić realizovao od početka osamdesetih do prvih godina XXI veka. Ova kolekcija otkriva stvaralačku putanju autora koji je više od dve decenije smelo zalazio u rubna područja zvučne manipulacije praktično svim sredstvima koja su mu bila na raspolaganju – od ranih ostvarenja za gong (i dilej) na tragu Štokhauzenovih eksperimenata, preko uzbudljive serije ostvarenja na temu “ABC” (ABC music, Anti-ABC music, ABC bossa, ABC bolero...), ekstenzivne upotrebe različitih elektro-akustičkih instrumenata (modularni i prenosni sintetizeri, električne gitare i klaviri, čitavi rok bendovi), računara, trake i ostalih uređaja za reprodukciju zvuka, i nazad do mešovitenih kamernih ansambala, kvarteta saksofona, gudača, klavira, udaraljki i čembala. Među ovim delima je moguće identifikovati ona na tragu minimalizma (poput serije dela pod nazivom “10” i “10/2”), kao i kompozicije neoklasičnog “duha” (“Mesijan Trio”, “Mesijana”, “St. Lazarus Waltz), ali se generalno može uočiti da je Savić nastojao da prevaziđe stilska ograničenja originalnom koncepcijom same kompozicione strategije koja je, čini se, značajna podjednako kao i zvučni rezultat (makar iz muzikološke vizure).

Progres Savićevih kompozicionih strategija koji postaje uočljiv *Train remix-om* otkriva veoma kompleksne manevre spretnog stvaraoca koji je na turbulentna dešavanja koja su zahvatila svet muzike u ovom dvodecenijskom periodu, uspevao da odgovori sa pozicije “udaljenog posmatrača”, koji sa distance uživa u, kako ističe, “spokojnom egoizmu”. Time je, čini se, ostao imun na kaos “izmizacije” koji je prisutan u većem delu istorije muzike dvadesetog veka, što je za posledicu imalo i delimičnu marginalizaciju njegovog stvaranja zbog izuzetnih zahteva koje

postavlja pred uši i svest slušaoca. S druge strane, upravo su medijska nestabilnost i tehnološka znatiželja kao konstante umetničkog rada ovog stvaraoca, sticajem istorijskih okolnosti, obezbedile istaknutu poziciju *Train remixa* u post-digitalnom vremenu, kao osobenog svedočanstva o kritičkoj integraciji tehnoloških modusa različitih istorijskih perioda u jedinstvenu kompozicionu praksu.