

Tijana Popović Mladjenović

Spisak br. 2 za simfonijski orkestar / Slike haosa VI Zorana Erića

Na početku partiture *Spiska br. 2* za simfonijski orkestar (2016), nalazi se sledeći tekst u kojem kompozitor Zoran Erić ukazuje na neke od ‘delova slagalice’ sopstvenog ostvarenja:

Spisak br. 2, pored novih, navodi i delove već poznatih slikâ haosa iz kompozicija *Helijum u maloj kutiji* (1991) za gudački orkestar, *Šest scena – komentara za tri violine i gudače* (2001) i *Ko je ubio galeba?* za dvanaest violončela (2005). Varljiva lepota zvučnih slika, koje se navode, stavlja se ovde u „realniji” kontekst – Bošov (Hieronimus Bosch) čudesni *Pakao iz Vrta uživanja*, koji je (ne)običan, (ne)objašnjiv, ali dobro organizovan i svakodnevno se menja i dopunjuje. *Vrt uživanja* pripada i jednom od spiskova koje Umberto Eko (Umberto Eco) navodi u svojoj knjizi *Beskrajni spiskovi (La vertigine della lista, 2009)*. U tom paklu, zvučne skulpture kao što su *Antigona u Njujorku*, *Banović Strahinja* ili *Karolina Nojber* (iz pozorišnih predstava Bore Draškovića i Nikite Milivojevića) pokazuju svoje drugo lice, a njihova jednostavnost više nije tako naivna i isključiva, jer zvuk, koji ih okružuje, ukazuje na drugačiju prirodu i smisao njihovog postojanja.

Dakle, šta je zajedničko Erićevim zvučnim slikama haosa, listama i/ili spiskovima,¹ Bošovim predstavama pakla, tim zvučnim i vizuelnim slikama varljive i nepredvidive lepote i/ili

¹ *Slike haosa I – VII (I – V, 1990–1997; VI – VII, 2016)* čine sledeća dela:

I Velika crvena mrlja Jupitera za ozvučeno čembalo, udaraljke i živu elektroniku (1990) – Neshvatanje, Otpor (vodootporno čembalo – čembalootporan vodeni akord), Bes, Prihvatanje;

II Abnormalni udarci Dogona za basklarinet, preparirani klavir, kompjuter i udaraljke (1990–1991) – Neshvatanje, Otpor sa besom (Pesma vračeva), Prihvatanje sa čudjenjem (ja-po, pozdrav Dogona);

III Helijum u maloj kutiji za gudački orkestar (1991) – Neshvatanje, Otpor, Čudjenje;

IV Nisam govorio (Što i sada činim) za alt saksofon, usnu bas-harmoniku, glumca– naratora i mešoviti hor (1995);

V Oberon Koncert za flautu i instrumentalni ansambl (1997) – Neshvatanje, Otpor I, Čudjenje I, Otpor II, Čudjenje II, Otpor III, Prihvatanje, Epilog;

VI Spisak br. 2 za simfonijski orkestar (2016);

VII Spisak br. 3 za trubu i elektroniku (2016).

Spiskove br. 1–3 (2016) čine sledeća dela:

Spisak br. 1 za violu solo (2016);

Spisak br. 2 za simfonijski orkestar (2016);

Spisak br. 3 za trubu i elektroniku (2016).

Očigledno je da *Spisak br. 2* i *Spisak br. 3* pripadaju i *Slikama haosa* i *Spiskovima*. Zapravo, jedino *Spisak br. 1* ukazuje na izdvojenost *Spiskova* kao specifičnog, zasebnog ciklusa dela, odnosno, na kompozitorovo ponovno interesovanje (posle dvadeset i više godina) za konceptualni pristup koji, zasnivajući se na konceptu rekurzije, rezultira ciklusom u ciklusu.

dijabolične ružnoće, košmara i sna, kao i Ekovim, u svetu umetnosti, pronadjenim i otkrivenim spiskovima, njegovom traganju za poetikom spiska, za spiskom kao paradoksalnim otvorenim lavirintom? Nije li to želja za beskrajnošću, čudesnošću i nekom mogućom neokončanom samosličnošću i sveprožimajućom vibrantnošću?

Ova pitanja pokreću moju današnju priču i uzrokuju stvaranje nekog sopstvenog muzikološkog *vrtu uživanja*. Pri tome, stupam na put Emanuela Tezaura (Emanuele Tesauro) koji u svome *Aristotelovskom teleskopu (Cannocchiale aristotelico, 1665)* predlaže model metafore kao put da se otkriju dotad nepoznati odnosi između poznatih stvari. Odnosno, reč je o tome da se načini jedan popis poznatih stvari čijim pregledom metaforična mašta može da otkrije nepoznate odnose. Sa baroknim zadovoljstvom zbog *čudesnog* pronalaska, kako navodi Eko, Tezauro svoj Kategorički indeks predstavlja kao „tajnu koja je zaista tajna”, rudnik beskrajnih metafora i domišljatih pojmova budući da domišljatost nije ništa drugo do sposobnost da se „prodre do predmeta, koji su, pod vidom raznih kategorija, dobro prikriveni, i međusobno ih uporedi”.² Pogotovo tada, u pronalaženju analogija i sličnosti koje bi inače ostale neprimećene ukoliko bi svaka stvar ostala razvrstana u sopstvenoj kategoriji – spisak izgleda kao da nema kraja.

Tim nelinearnim putem obrešću se i u nekim sasvim posebnim *Wunderkammer*-ama ili *sobama čudesna*. Kako to divno kaže Eko, „svojim mahnitim eklektizmom, *Wunderkammer*-a je u stvari želela da simbolički predoči san o naučno potpunom znanju koje je Frensis Bekon (Francis

To se jasno uočava i na osnovu autorovih kratkih komentara u partiturama *Spiskova*. Pored već navedenog komentara za *Spisak br. 2*, Erić za *Spisak br. 1* kaže sledeće:

„*Spisak br. 1* čini pet varijacija za violu na *Svitu br. 6* za violončelo J. S. Baha (J. S. Bach). Ove varijacije inspirisane su slikom *Vrt uživanja* Hijeronimusa Boša (Hieronymus Bosch). Svaka od njih vezana je za određeni detalj čudesnog *Pakla*, koji je (ne)običan i (ne)objašnjiv, ali dobro organizovan i svakodnevno se menja i dopunjuje. *Vrt uživanja*, inače, pripada i jednom od spiskova koje Umberto Eko (Umberto Eco) navodi u svojoj knjizi *Beskrajni spiskovi (La vertigine della lista, 2009)*.”

A za *Spisak br. 3* autor izjavljuje:

„*Spisak br. 3* “navodi” prve slike haosa iz kompozicije *Velika crvena mrlja Jupitera* (1990) za ozvučeno čembalo, udaraljke i živu elektroniku. Ovom spisku dodaju se nove slike iz čudesnog pakla Hijeronimusa Boša (Hieronymus Bosch), koji je (ne)običan, (ne)uređen i (ne)objašnjiv, a svakodnevno se menja i dopunjuje. Ovu kompoziciju premijerno sam (a i kasnije) uvek izvodio sa Milošem Petrovićem. Njegova kreativna i neponovljiva improvizacija ostala je zabeležena na jedinom snimku koji je načinjen (Đ. Petrović) u Tonskom studiju FMU u Beogradu i na ovom autentičnom snimku improvizacije Miloša Petrovića, koji je posebnim postupcima obrađen, zasnovan je elektronski sloj dela *Treći spisak Slikâ haosa*. Kompozicija sadrži dva (*Velika crvena mrlja Jupitera* sadržala je četiri) stava: *Neshvatanje* i *Prihvatanje*. Stavovi su zadržali svoja tačna vremena (5:14 i 3:17) ali su u potpunosti promenili strukturu.”

² Cf.: Umberto Eko, *Beskrajni spiskovi* (s italijanskog preveo Aleksandar V. Stefanović), Beograd: Plato Books, 2011, 233.

Bacon) utopistički predstavio u svojoj *Novoj Atlantidi* (1627): samo što njegova *kuća čuda* nije bila zbirka prirodnih nalaza nego proizvod ljudske domišljatosti koja je prirodu već pokorila i preinačila.³

Tako, jedna od Bekonovih *kuća čuda* jesu i *kuće zvuka*. U njima, kaže Bekon: „...[mi] izvodimo i prikazujemo sve vrste zvukova i njihovo nastajanje. Imamo harmonije, koje vi nemate, od četvrttonova, i još manjih delića tonova; razne instrumente isto tako vama nepoznate od kojih su neki umilniji nego ijedan koji vi imate; sa brujanjem i jekom koji su prijatni i umilni. Reprodukujemo sitne zvuke kao krupne i duboke, isto tako krupne zvuke kao stanjene i oštre. Proizvodimo razna podrhtavanja i treperenja zvukova, koji su prvobitno celoviti; reprodukujemo i podržavamo sve artikulisane zvukove i glasove, i glasove životinja i poj ptica. Imamo izvesna pomagala, koja stavljena na uvo, omogućavaju slušanje na velikoj udaljenosti. Imamo isto tako razne čudesne i veštačke odjeke koji ponavljaju glas mnogokratno, kao da ga razbacuju; i neka koja vraćaju glas snažnije nego što je došao, neka piskavije, a neka dublje; štaviše neka čine da glas postaje u artikulaciji drugačiji nego što su ga uha primila. Imamo isto tako načina da zvukove prenosimo pomoću cevi i razvodnica u razne pravce i udaljenosti.”⁴

„Imamo isto tako”, navodi dalje Bekon, „*kuće čulnih obmana*, u kojima prikazujemo sve vrste opsenarskih podviga, lažnih prividjenja; prevara, i varki i njihovih zabluda. I zacelo verovaćete lako da mi koji imamo toliko stvari istinski prirodnih koje izazivaju divljenje, mogli bismo u jednom svetu pojedinačnosti da obmanjujemo čula, ako bismo hteli da prerušavamo te stvari i da se potrudimo da ih načinimo još čudnijim.”⁵

Treća *soba čudesa* je *kuća čarobnih moći* rekurzije/„zapletenih”⁶ rekurzivnih struktura i procesa⁷, istovetnosti i/ili istovetnosti-u-razlikama, kao i samopozivanja, naime, *čarobnih moći* fraktala kao samosličnih figura/konstrukcija bliskih ideji samopozivanja, definisanih rekurzivnim

³ Ibid., 205.

⁴ Ibid., 214.

⁵ Ibid.

⁶ Procedure koje mogu sebe da modifikuju, da obrađuju druge procedure, da ih proširuju, poboljšavaju, uopštavaju...

⁷ Rekurzija kao vraćanje, kao *umetanje* jednog u drugo, kao razne vrste umetanja/‘gneždenja’, označava postupak ili funkciju koji u svojoj definiciji koriste *sami sebe*, to jest, svoje *jednostavnije verzije*; ukoliko neki postupak zahteva da delovi problema koje je razdvojio od drugih bivaju nezavisno podvrgnuti istom tom postupku, taj postupak je rekurzivan. Koncept rekurzije ima opšti značaj – priča u okviru priče, film u filmu, slika prikazana na slici, ruske lutke *babuške*...

procedurama, čija je najbitnija osobina *razlomljena dimenzionalnost*. Pored neslućenih mogućnosti koje se kriju u iterativnoj proceduri, to jest, zlatnoj niti rekurzije (samopozivanja, *čudne petlje*), ova *soba* je i čarobno mesto prebrojivih⁸ i neprebrojivih⁹ beskonačnosti¹⁰, predvidljivosti i nepredvidljivosti, izračunljivog i neizračunljivog, zapravo, zajedničko mesto fantastičnog sveta nelinearnih dinamičkih sistema, delokalizovanih, samoorganizujućih i samopodešavajućih mreža, preokretljivih, razdvojivih i isprekidanih, nehijerarhijskih rizomskih struktura bez središta, početka i kraja. Turbulenti tokovi ovog sveta jesu procesi haosa, jer, u talasnom značenju, haos jeste turbulencija. Čudesno je ovde doživeti istovremenost odvijanja različitih procesa, onih koji iz haosa proizvode red, i onih koji pomoću reda proizvode haos.

I zaista, po svojim svojstvima, *Drugi spisak Slikâ haosa* Zorana Erića prebiva u ovim *Wunderkammer*-ama na sasvim specifične načine. S jedne strane, kao i *Vrt uživanja*, *Spisak* 'igra' na našu potrebu za dešifrovanjem, za otkrivanjem skrivenog smisla; brižljivim nagomilavanjem figura, odnosno, navodjenjem, pored novih, i onih od ranije poznatih, kako to sâm kompozitor kaže, delova slikâ haosa i „zvučnih skulptura”,¹¹ *Spisak* postaje mesto

⁸ Na primer, beskonačnost prirodnih brojeva je prebrojiva jer potiče od prebrojavanja; beskonačnost parnih brojeva je takodje prebrojiva beskonačnost. Prebrojive beskonačnosti se označavaju simbolom *Alef 0* i to je najmanji od svih beskonačnih brojeva.

⁹ Na primer, beskonačnost realnih brojeva je neprebrojiva beskonačnost. Za skup realnih brojeva usvojen je simbol *C*, što potiče od reči *continuum*.

¹⁰ I skup prirodnih brojeva i skup realnih brojeva su beskonačni skupovi, ali je skup realnih brojeva veći (čak beskonačno puta veći) od skupa prirodnih brojeva.

¹¹ Kao što je već napomenuto, *Spisak br. 2* 'navodi':

- *Helijum u maloj kutiji* za gudački orkestar, odnosno, *Slike haosa III* (1991);

U vezi sa ovim delom, vrlo su indikativni i zanimljivi sledeći komentari samog kompozitora:

„Muzika jeste tečni helijum. Analogija sa eksperimentom A. Libchaber-a je u tome da supstanci visokog viskoziteta odgovara jednostavna i obimom ne-opširna forma. Sličnost sa muzikom nalazimo i u tome da supstance sa manjim viskozitetom ne pokazuju svoje (dobre) osobine u ovakvim uslovima [...] Ako ovaj svet poseduje visok viskozitet, on će stati u kutiju šibica, a mi ćemo ga tada nositi sa sobom [...] Faze procesa su: neshvatanje, prihvatanje, (bezrazložni) bes, (quasi) otpor.”

„Haos je nauka o procesu više nego o stanju, o nastajanju više nego o postojanju. Nelinearni i nestabilni sistemi, kao na primer turbulencija, bazirani su na promenama inicijalne supstance kroz vreme. Ova supstanca proizvodi nekoliko inicijalnih modela koji će odmah stvoriti klonove. To ponovo uzrokuje dalje promene celog sistema stvarajući novu (nezavisnu) realnost. Oblik [...] dolazi iz turbulencije koja, kao randomizirani pokret, pokazuje svojom nelinearnošću da igranje igre (u sebi) sadrži i promenu njenih pravila.”

- *Šest scena – komentara za tri violine i gudače/simfonijski orkestar* (2001; 2003);

I stav *Antigona u Njujorku* (podsticaj iz muzike za istoimenu pozorišnu predstavu; Janusz Glowacki/Boro Drašković, Budva, 2000)

II stav *Banović Strahinja* (podsticaj iz muzike za istoimenu pozorišnu predstavu; Borislav Mihajlović – Mihiz/Nikita Milivojević, Budva, 1997)

III stav *Cavatina nuova* (podsticaj iz muzike za predstavu *Karolina Nojber*; Nebojša Romčević/Nikita Milivojević, Budva, 1998)

- *Ko je ubio galeba? (ti si ga ubio, zar se ne sećaš)* za dvanaest violončela (2005); (podsticaj iz muzike za predstavu *Galeb*; Anton Pavlović Čehov/Nikita Milivojević, Ljubljana, 2003).

sospstvenih, ne samo zvučnih, uviranja, već i potreba novih, budućih (beskrajnih) izviranja, kao što, istovremeno, neodoljivo poziva na beskonačno naratizovanje, proizvodjenje svojevrsnih, u metaforičnom smislu, rekurzivnih ‘priča’, otvaranje i sabiranje naših (inter)tekstualnih ‘enciklopedija’, koja dodatno pokreću radjanje zanosa i čuda uživanja u slušanju. S druge strane, on je lista momenata, fragmenata, pukotina ili rupa koje se nenadano otvaraju ka svom *drugom*, kao i kombinatorikâ koje umnožavaju mogućnosti odnosa između elemenata i time ga dekonstruišu i rekonstruišu, destabilizuju i stabilizuju, otvaraju i zatvaraju, presecaju, prekidaju, naime, unose fantastički nemir putem specifične dinamike preobražaja, kontrasta, nastajanja i nestajanja.

Pri tome, *Spisak br. 2* proističe iz dva postupka i/ili procesa. Upravo zahvaljujući malom broju postupaka, prepoznaje se veština, naime, majstorstvo u proizvodjenju fantastičnog. Na osnovu dominantnog prisustva jednog ili drugog, uobličava se i muzički tok ovog ostvarenja, koji se odvija putem smenjivanja, u geštaltističkom smislu, dva muzička prizora, dve zvučne slike, zapravo, dva zvučna kompleksa na makroplanu dela. Odmah ih možemo i imenovati, tačnije, predložiti njihovo imenovanje, u skladu sa fazama procesa/stavovima/segmentima svojstvenim svim prethodnim kompozicijama iz ciklusa *Slike haosa*, imajući u vidu da ove faze procesa, kako ističe kompozitor, „obrazuju emocionalni ciklus koji se sastoji od uobičajenih reakcija koje nastupaju posle promene (prethodnih) uslova: neshvatanje, otpor, bes, čudjenje i prihvatanje”. Ova opšta makroformalna shema *Slikâ haosa*, reflektuje se u *Spisku br. 2*, mapirajući njegov petodelni tok, na sledeći način:

Neshvatanje – *Adagio* ($\downarrow=50$), koji traje 54 takta (tt. 1–54), nastaje iz odzvuka *Helijuma u maloj kutiji*, iz mikrorazvoja svojih sićušnih muzičkih čestica, koje se postepeno, sofisticirano, profilisano po svim muzičkim parametrima, uvećavaju i smanjuju, šire i skupljaju, zgušnjavaju i razredjuju po moćnoj orkestarskoj paleti koju, reklo bi se, karakteriše beskonačan skup tako minuciozno diferenciranih nijansi boja. Pored toga, neprestano preslikavanje tih motivskih nukleusa, sa svim njihovim varijantama i transformacijama, iz horizontale u vertikalnu i obrnuto, njihovo samoreflektovanje, preslojavanje, ‘vrtenje’ u ‘svim pravcima’, stvara jedan treperavi, nestabilni, neodređeni, turbulentni zvučni spektar koji *kao da* se bez početka, kraja i središta, samoorganizuje, samopodešava i bez vidljivog cilja premešta u prostoru. Vreme *kao da* ne postoji. Sve izvire iz glisandirajućih silaznih i uzlaznih mikrotonova unutar intervala velike sekunde u horizontali višestruko diviziranih violina, kao i iz intervala male sekunde u vertikali,

da bi se, za samo par taktova kasnije, vertikalna skoro u potpunosti upotpunila tonovima hromatske lestvice. Zapravo, tonovi **dis/es**, **h** i **e**, obznaniće se kasnije. Partiturni zapis je precizan do najmanjeg detalja, posebno insistirajući na najrazličitijim artikulacionim i drugim zahtevima (*sul pont. non vibrato*, *sul tasto non vibrato*, *pizz.* – često kao značajan ‘interpunkcijski’ znak, potom, *non vibrato*, *con sord.*, *chiuso*, *aperto*, flažoleti, tremola itd.), kao i na brojnim i izuzetno profilisanim dinamičkim oznakama svake orkestarske deonice. Pa ipak, zvučni rezultat upućuje na to kao da je proizašao iz aleatoričkog zapisa Lutoslavskog (Witold Lutosławski), odnosno, nealeatoričkog zapisa Ligetija (György Ligeti). Medjutim, veza nije u samom svojstvu zapisa, već u traganju za, rekla bih, ‘neprebrojivom beskonačnošću’ zvučnih boja, odnosno, beskrajnim i fantastičnim mogućnostima raslojavanja i preslojavanja same teksture zvučne boje, i to jeste zajednički imenitelj Erića i pomenutih kompozitora, kao i njihovog suštinskog prethodnika – Debisija (Claude Debussy).

Tri su pulsirajuća naleta/premeštanja karakteristična za *Neprihvatanje* (segment **a**, tt. 1–19, u okviru kojeg će se nedostajeće **es/dis** obznaniti u t. 12 u trombonu; segment **a₁**, tt. 20–29, u okviru kojeg će se nedostajeće **h** obznaniti u t. 24 u horni ; segment **a₂**, tt. 30–54, u okviru kojeg će se nedostajeće **e** obznaniti tek u t. 37 u fagotu). U drugom **a₁** segmentu, nevino, stidljivo i tanušno, u *ppp* dinamici, *cantabile*, *come in lontananza*, na tren, izranja, uzdiže se i raste ‘lepota’ i/ili melodija skrivena u jednoj od grupa II violina. U trećem segmentu, ona teži da sobom obujmi celinu, ali faktorna titrajuća sredina haosa je sve više guši i ona nestaje.

Dramaturgija dela se nastavlja sa:

Otporom – *Allegro* (♩=112), koji traje 42 takta (tt. 55–97), a nastaje iz odzvuka stavova/scena/komentara za tri violine i gudački orkestar, odnosno, iz odzvuka odzvuka *Antigone u Njujorku* i *Banović Strahinje*. Osim samo prvog akorda u *piano* dinamici, koji donosi ceo orkestar, a čija struktura obuhvata tonove cele hromatske lestvice osim tona **h** (*kao da nigde ne postoji ono celo, jedno*, već uvek nešto nedostaje, nešto je odustno, nije tu), jačina zvuka čitavog ovog segmenta dela ne spušta se ispod *mf* dinamike. *Otpor* je trodelnog oblika (**a b a₁**), čiji se središnji deo (tt. 67–79), u potpunosti akordski, vertikalno koncipiran i u punom perkusionom zvuku celog orkestra (u kvazi ehu duvačkog i gudačkog parta), odvija u bržem, *presto* tempu (♩=160), pri čemu se struktura razgrađuje, deli, raspada, samim tim, ubrzava i dovodi do kulminacije u **a₁** (ponovo *Allegro*, ♩=112), koja u *ff* zvuku traje sve do kraja *Otpora*. Njegovi **a** i **a₁** delovi stoje u odnosu nepotpune ekvivalencije na spiralnom putu odvijanja

muzičkog toka. Kao amblematični momenti kompozitorovog muzičkog rukopisa, oni se zasnivaju na brzim, ispresecanim (*kao da kasne*, ili *kao da* nešto ‘nedostaje’ mestima, u procepu ‘nestalim’ delovima, to jest, ‘naprslinama’ u vremenu), uzbuđljivim, pre svega ritmički razradjenim i ponavljanim strukturama, koje svoje korene imaju u muzici Stravinskog (Igor Stravinsky) i Prokofjeva (Sergei Prokofiev). Menjanja, odnosno, transformacije sadržaja tih ritmičkih šesnaestinskih figura u a_1 u odnosu na a , kao i pojava embriona početka kompozicije kojeg, sada samo u intervalu male sekunde, neobuzdano snažno, jasno otelotvoreno, zastupaju limeni duvački instrumenti, ukazuje na dobru provodljivost ili „visoki viskozitet” muzičkog materijala sa kojim kompozitor radi.

Ponovni *Adagio* ($\downarrow=50$), koji potom sledi (tt. 98–141), jeste mesto *Čudjenja*. Da li je to „tajna, koja zaista jeste tajna”? Da li je kao takvu, jer možda skriva lepotu, treba učini običnom? Ili, suprotno tome, da li ono poznato, obično, banalno, treba učiniti tajnom – oneobičajiti ga? Ili, da li možda začudnošću, očudjenjem, možemo dopreti do suštine tog poznatog, do njegove neke iskonske lepote? I evo, ne samo asocijacija na Malera (Gustav Mahler) i njegov *Adagietto*, u smislu specifičnog referiranja gudača i nekih iskričavih zrna samog muzičkog materijala, iz *Neshvatanja*, to jest, početnog *Adagia Spiska br. 2*, već na ovom mestu i na malerovsko pitanje banalnog i karnevalesknog. *Čudjenje*, ili drugi *Adagio*, jeste dinamizirani prvi *Adagio* iz čije magme kreću da se pomaljavaju, izdvajaju i uobličavaju kratki, jasni i karakteristični intonaciono-ritmički entiteti. Od t. 111 (i promene tempa na još sporiji tempo, $\downarrow=40$), solo klavir (po prvi put i jedino tada eksponiran u delu) u *piano* dinamici donosi melodiju sa akordskom pratnjom (kao odzvuk odzvuka *Karoline Nojber*, odnosno, odzvuk *Cavatine nuove*, trećeg stava iz *Šest scena – komentara*), periodično sturkturiranu (3+3), koja će se, zatim, još dva puta sekventno ponoviti. Prvi put (sa oznakom *Cantabile*), u *forte* dinamici, klaviru se pridružuju flaute, truba i prva grupa diviziranih prvih violina, koje je ispevavaju u njenom punom sjaju i lepoti, ali samo nakratko, jer već u drugoj rečenici orkestarsko okruženje kreće da je ‘kvari’, deformiše, izvrgava ruglu jer je ona ipak nepoželjno, strano telo, što se intenzivira tokom drugog sekventnog ponavljanja (kada je klavir uporno u celosti donosi, dok violine i oboa koje je sada udvajaju, već posle prvog takta nestaju, napuštaju je) pomoću zatamljenja zvučne slike celokupnog orkestra koji je obujmljuje i guši sve do njenog brzog potpunog nestanka.

Do kraja *Čudjenja*, preznačena magma prvobitnog *Neprihvatanja* biće samo tempom postepeno pokretana ($\downarrow=50$, pa *Un poco piu mosso* $\downarrow=64$) ka *Besu* ili drugom *Allegru* ($\downarrow=112$, tt.

142–169) kao odzvuku Erićeve kompozicije *Ko je ubio galeba?* za dvanaest violončela. *Bes* je eksplozivan, unison, ostinatno ritmički razradjen različitim trajanjima ponavljanja jednog tona, perkusioni, sveprožimajući, najdrastičniji u paradoksalnoj kvazi ‘melodiji na jednom tonu’ u trubama, agresivno pojačan divljim, obesnim nasrtajima jedne intonacione linije folklornog porekla u gudačima (da li *kola?*) preznačene u nešto slično disko pulsaciji, što se sve završava raspadom jednog sveta.

General pauza prethodi **Prihvatanju**, odnosno, trećem *Adagiu* (♩=50; tt. 170–180), ili onom što je ostalo od *Neshvatanja* i *Čudjenja*. Osim pedala u violončelima i kontrabasima koji se polako tanji i nestaje pre kraja, svi ostali gudači, sa svim svojim svojstvima, ulogama i značenjima koja su imali – jednostavno su odustali. Dok duvački instrumenti generalno, svaki za sebe, lebdeći u prostoru, pokušavaju da nadju stabilnu tačku i oslonac, jedino flaute vibrantno streme negde gore, u vis, markirajući rudiment melodije i pronalaze sidrište, rekla bih kao mesto nade novog traganja, u početnom silaznom intervalu velike sekunde **a–g**.

Dakle, da li prihvatam? Uživanje u slušanju *Spiska br. 2* Zorana Erića, tog imaginativnog, promišljenog, intrigantnog i uzbudljivog dela, čini da sa nesmanjenim zanosom iščekujem otkrivanje novih zvučnih *spiskova*, nove prolaze kroz *vrt-lavirint* sveta i bivanje u još nepronadjenim *Wunderkammer*-ama, i ukazuje da ne prihvatam prihvatanje i da dalje tragam za beskrajnošću, čudesnošću i sveprožimajućom vibrantnošću muzike.

U Beogradu, 17. aprila 2019. godine