

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за композицију и оркестрацију

Ана Гњатовић

Phonation, за глас и електронику

- теоријска студија -

Ментор: мр Срђан Хофман, ред. проф.

Београд, 2016.

САДРЖАЈ

Предговор	5
Први део: НАГОМИЛАВАЊЕ	7
1.1. Статистика	7
1.1.1.	7
1.1.2.	9
1.1.3.	9
1.2 Књиге песама	10
1.2.1	11
1.2.2.	12
1.2.3.	13
1.2.4.	14
1.2.5.	16
1.3 73 Песме	17
1.3.1.	17
1.3.2.	18
1.3.3.	20
1.4 У списку	20
1.4.1.	22
1.4.2.	23
1.5. О списку	24
1.5.1.	25
1.6. Почетак	27
Други део: НАСЛОЈАВАЊЕ	29
2.1 Текстови	29
2.2 Разговори	30
2.3. Симултана поезија	34
2.4. Cut-up	35
2.5. Нечитање	38
2.5.1.	39
2.5.2.	40
2.6. Манифести	42
2.7. Асоцијације	44
2.8. Крај	46
Трећи део: УСПОРАВАЊЕ	47
3.1. Тренутак и харфа	47
3.1.1.	48
3.2. Детињство	50
3.3. Муцање	51
3.4. Артефакти	53
3.4.1.	54
3.5. Фрагменти	56

3.5.1.	57
3.6. Бесмислено	58
Четврти део: ИЗВОЂЕЊЕ	61
4.1. Антитеатар	61
4.2. Арטיפицијелност	63
4.3. Стидљивост	64
4.4. Односи	65
4.4.1.	66
Епилог	68
ЛИТЕРАТУРА	70

Предговор

Током дуготрајног и испрекиданог процеса рада на *Фонацијама* фокус ми се постепено померао са онога што глас може на оно што глас јесте. На самом почетку истраживања, рад сам замислила као сакупљање, систематизовање и, након тога, поетско интерпретирање проширених техника вокализације, уз ослањање на (не само своја) искуства компоновања, али и интерпретирања савремене вокалне/вокално-инструменталне (наравно, и електроакустичне) музике. Прелаз који се поступно одвијао није био морфолошке колико семантичке природе. Можда овако:

На почетку Бериове Секвенце III, певачица, улазећи на сцену, нешто мрмља; мрмљање је интересно...¹ прелази у:

На почетку Бериове Секвенце III, певачица, улазећи на сцену, нешто мрмља; разлози за мрмљање су интересантни... прелази у:

На почетку Бериове Секвенце III, певачица, улазећи на сцену, нешто мрмља; размишљање о мрмљању у Бериовој Секвенци је интересно....

На почетку трећег става *Фонација* изводим десетак секунди Бериове Секвенце. Оних које долазе након мрмљања.

Наиме, иако мог, оваквог какав је, проширеног вокалног идентитета не би било без разумевања и усвајања проширених вокалних техника, импресионираност њима као другошћу, специфичношћу, морала је да изостане. Коначно, морала сам да освестим и прихватим чињеницу да моја вокална норма никада и није било белканто певање, таман онолико колико се моја вокална литература (она коју слушам, проучавам, на крају и певам) не базира на допуњавању оперске литературе 18. и 19. века спорадичним излетима у нешто друго. Само корак даље било је пробијање граница схватања моје

¹ *Sequenza III per voce femminile* (1966) Лучана Берија (Luciano Berio), једно је од најзначајних дела соло вокалне литературе XX века. Написана „за женски глас“, тј. певачицу која има глумачког талента, или глумицу са певачким умећем, посвећена је Бериовој (тада већ бившој) супрузи и дугогодишњој сарадници Кети Берберин (Cathy Berberian). Певање је у овој композицији само један од начина вокалног изражавања. И дан данас, *Секвенца* је незаобилазан репертоарски комад свих интерпретатора савремене музике.

вокалне музике као *онога што је певано* или бар *онога што је углавном певано*. Све оно што је читано (попут прозе), рецитовано (попут поезије), декламовано и прокламовано (попут манифеста), набрајано (попут боја) није ништа мање вокално, и по мом схватању – ништа мање музика. Када се једном проширило поље онога што сматрам за певано, неопходно је било и ревидирање *онога што се пева*. Отворило се пространство, поетских и музичких текстова, прозних, документарних и метатекстова, интертекстова, дидаскалија и партитурних заглавља...

Сада је још само било преостало да дефинишем шта је у мојој вокалној музици – моје.

Први део: НАГОМИЛАВАЊЕ

Još od antičkih vremena retorika je vodila računa o ritmički skandiranim i skandiranju podatnim spiskovima, u kojima je bilo manje važno navesti neiscrpne količine, koliko se više želelo da se na preteran način pripíše neko svojstvo, često iz čiste ljubavi prema ponavljanju.

Обично, разне форме спискова могле би да се уврсте под мисаону фигуру познату под видом 'нагомилavanja' (акumulације), што ће рећи окупљања jezičkih израза који на неки начин припадају истој појмовној сфери.²

1.1. Статистика

1.1.1.

Phonation (у даљем тексту *Фонације*)³ су списак композиција за женски глас и електронику који траје око 28 минута. Првобитно их замисливши као збирку, приближила сам се чвршћој организацији као у циклусу, ипак суштински неметодичној и случајној, као у колекцији или кабинету чуда, са разноврсношћу тема и садржаја као у... остави? Термин списак користим јер одговара и композицији и начину на који о њој говорим. Подложен је вишеструким тумачењима, и, како се ретко користи у музици – мање је ограничавајући. Списак се састоји из три веће целине. По узору на Кејца, називам их *Микс 1*, *Микс 2* и *Микс 3*, мада не би било погрешно за њих рећи да су ставови или, чак, чиновни.

У састав *Фонација* улази петнаест(ак) комада. Неки од њих јављају се самостално или претежно самостално (*della Ninfa*), неки су испреплетани или наслојени са другим *музикама* (*Chamber Music 2*). Код појединих нумера предвиђена је (или већ коришћена) могућност њиховог самосталног извођења, изван списка (*Speak Low 1*), док друге нисам писала са таквом намером, иако неке од њих поседују извештан степен заокружености и

² Еко, Umberto, *Beskrajni spiskovi*, Beograd: Plato books, 2011. 133

³ Иако је првобитан назив на енглеском језику и у облику једнине, *Phonation*, у целој теоријској студији користим само српски превод у облику множине (дакле, погрешан, али који ми је постепено постао далеко погоднији.

целовитости (*Speak Low 2*). Одређени број комада написан је за потребе *Фонација*, док су други пронађене музичке композиције, моје (попут *Balance - lost*) или мени драгих аутора (*Kinderszenen* Роберта Шумана), које су затим употребљене, комбиноване, прилагођене...

Табела 1 – Нумере Фонација (према редоследу јављања у композицији) са подацима о најзначајнијим материјалима који се у њима користе

Микс 1	<i>LalaBarbara 1</i>	<i>73 Poems</i> (Голдсмит, Лабарбара)
	<i>Balance – lost 1</i>	<i>Balance – lost</i> (А.Г.), <i>Mille Regretz</i> (трад, Жоскен Дење)
	<i>Balance – lost 2</i>	в. <i>Balance – lost 1</i>
	<i>Balance – lost 3</i>	в. <i>Balance – lost 1</i>
	<i>LalaBarbara 2</i>	в. <i>LalaBarbara 1</i>
Микс 2	<i>Speak low 2</i> и <i>Chamber Music 2</i>	<i>Speak Low</i> (Вајл, Неш), <i>Chamber Music</i> (Џојс)
	<i>Chamber Music 1</i>	<i>Chamber Music</i> (Џојс)
	<i>Фремден</i>	<i>Kinderszenen</i> (Шуман)
	<i>О Хермиона</i>	<i>La pioggia nel pineto</i> (Данунцио)
	<i>Speak low 1</i>	<i>Speak Low</i> (Вајл, Неш)
Микс 3	<i>Дива 2</i> , <i>Берио</i>	<i>La Diva de l'Empire</i> (Сати), <i>Sequenza III</i> (Берио)
	<i>Дива 1</i>	<i>La Diva de l'Empire</i> (Сати), боје
	<i>FV2</i>	<i>Fashion victim II</i> (А.Г.)
	<i>della Ninfa</i>	<i>Lamento della Ninfa</i> (Монтеверди, Ринучини)
	<i>Радио Дада</i>	архивски снимци: <i>Definizione di Futurismo</i> (Маринети, 1923) <i>Finnegans Wake</i> (Џојс, 1929), <i>Idem the Same: A Valentine to Sherwood Anderson</i> (Стајн, 1922)
	<i>Длачица</i>	<i>Одприрођена поезија</i> (Швитерс), бројање

1.1.2.

За извођење *Фонација* потребни су:

- један сто
- једна столица
- један рачунар са инсталираним софтвером Logic Pro X (мада не би био већи проблем направити верзију за Cubase Pro 8, Studio One 3 или сл.)
- једна (мала) MIDI клавијатура
- један USB аудио интерфејс
- један вокални микрофон (осетљив)
- једна солисткиња (такође осетљива).

1.1.3.

У теоријској студији о *Фонацијама*, поетске (прет)поставке и композиционе поступке заступљене у делу обрађивала сам користећи се примерима својих песама. Тако комади нису појединачно анализирани према редоследу којим се јављају у композицији.

У првом поглављу, *Нагомилавању*, детаљније су приказана два дела на које се *Фонације* ослањају – Кејцове *Књиге Песама* и *73 Песме* Кенета Голдсмита и Џоан Лабарабаре. Набројала сам и друге *узоре и узорке* који су пронашли своје место у композицији, те свој однос према *цитатном писању*. Описала сам макро форму и начин организације *Фонација* као *музичког списка*, и своју фасцинираност различитим списковима, теоријом спискова у уметности и креативним потенцијалом који у њима видим.

У поглављима *Наслојавање* и *Успоравање* обрађене су кључни композициони поступци и технике које сам користила приликом обликовања музичког тока. У *Наслојавању* сам из више углова осветлила свој однос према текстовима у композицији, певаним, говореним, снимљеним, извођеним, писаним и преузетим. Кроз поднасловe *Разговори*, *Симултана поезија*, *Cut-up*, *Нечитање*, *Манифести*, *Асоцијације*, описала сам своје разлоге за одабир појединих текстова (поетских, документарних, музичких), технике које сам

користила приликом њихове обраде, и жељене резултате. У *Успоравању* сам се бавила дубљим, нешто интимнијим слојем тема које у истраживању дотичем. Помажући се примерима из два дела која су значајно утицала на мене (до Фонација више на мене приватно, него на мој рад) – из Кишових *Раних јада* и Шуманових *Дечјих сцена* – описала сам свој однос према субјективном времену и тренутку у уметности, те однос према утицајима као према сопственој историји. Кроз примере из *Фонација* у којима сам користила различите технике успоравања и замрзавања музичког (звучног) тока, обрадила сам неке од својих омиљених поетских тема: сећање, памћење, невиност (наивност) и иронију, звук иза музике, грешке и артефакте.

Завршно поглавље бави се *Извођењем*, последњим (или првим, у зависности од перспективе) слојем *Фонација*: њиховом сценском, (анти)театарском поставком, питањима која су се током рада постављала пред мене као аутора-извођача, односима између учесника у извођењу (солисткиње и електронике, солисткиње и публике).

Теоријска студија о *Фонацијама* повремено одсликава њихов музички садржај. Тако се, поред пажљиво бираних подналова, у тексту неретко могу срести намерна набрајања, понављања, спискови, као и велики број цитата из теоријске литературе, прозних и поетских дела – укључујући и она дела која се у самој композицији не јављају, али су ми била инспиративна (некада и само пригодна) приликом обраде тема које сам истраживала. Организација текста у кратке целине које се нижу помало меандрирајући, не сасвим праволинијски, такође је покушај успостављања односа са мојим музичким писмом.

1.2. Књиге Песама

Списак комада за женски глас и електронику непосредно је инспириран колекцијом кратких композиција Џона Кејда (John Cage) *Song Books, Solos for*

Voice 3-92) (*Књиге Песама, Сола за глас 3-92*)⁴. Не толико комадима унутар ње, колико самом колекцијом, или по речима самог Кејџа – борделом:

„(...) сматрати Књиге Песама уметничким делом готово је немогуће. Ко би се усудио? Налик је борделу, зар не?“⁵

1.2.1.

Књиге Песама објављене су 1970. године у три свеске: прва садржи сола за глас бр. 3-58, у другу су сврстана сола 59-92. Како не постоји разлика у методологији ни у садржини (тј. шароликости методологија и садржина), и сола из друге књиге настављају да се позивају на сола из прве, ова подела делује да је настала из чисто практичних, штампарских разлога. У трећој свесци налазе се инструкције, табеле и други разноврсни материјали потребни или бескорисни за извођење – портрет, мапа, табела односа бројева мањих од 64 према броју 64.

У генералним упутствима за извођење, Кејџ пише: „Сола може изводити један или више извођача. Било који број сола у било ком редоследу и са било каквим наслојавањем може бити коришћен“.⁶ Избор и број сола за извођење су слободни. Уколико заједно наступа већи број извођача, они би требало да сваки за себе направе садржај и план извођења; и овако добијена потенцијална преклапања, али и тишине било ког трајања, су дозвољене.

⁴ У питању је до сада једино објављено издање: Cage, John, *Song Books I-III, Solos for Voice 3-92*, Leipzig: Edition Peters, 1970. Поред солâ бр. 3-92, које је уврстио у ово издање, Кејџ је компоновао и засебне *Соло за глас 1* (1958) и *Соло за глас 2* (1960) као и соле 93-96 у оквиру *Четири сола за глас (Four Solos for Voice)*, 1988).

⁵ Према: Fettermann, William, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, New York: Routledge, 1996, 150 (превод А.Г.). У интервјуу из 1970. на који се Фетерман позива, Кејџ изјављује: „(...)to consider the *Song Books* as a work of art is nearly impossible. Who would dare? It resembles a brothel, doesn't it? (Laughter.) And even the subject seems absent: you can't find either Satie or Thoreau in it! Not even both of them!“

⁶ За издање *Sub Rosa* из 2012. године, први интегрални снимак свих 90 *Сола за глас*, шест и по сати снимљене музике коју су извели Лоре Ликсенберг, Грегори Роуз и Роберт Ворби (Lore Lixenberg, Gregory Rose, Robert Worby), наслојено је у седам миксова који садрже различити број песама (од пет до 18). Наслојавања су одређена операцијама случаја. Према: <http://www.subrosa.net/en/catalogue/unclassical/song-books.html>, последње приступљено 29. 8. 2016.

1.2.2.

Сола у *Књигама песама* организована су у нешто-налик-борделу према више критеријума.

а) Сола у *Књигама песама* подељена су на четири категорије: песме, песме са електроником, упутства за театарско извођење (перформанс), упутства за театар са електроником. Тип песме назначен је комбинацијом слова иза наслова: S = Песма (Song) T = Театар, E = са Електроником).

б) Сола у *Књигама песама* повезана су, а некада и не, у две велике групе: на оне које су у вези са и оне без везе са (relevant or irrelevant) темом – реченицом из Кејцовог дневника: „Повезујемо Сатија са Тороом” (We connect Satie with Thoreau), француског композитора са америчким писцем, природњаком и анархистом; ове две фигуре и њихов рад имали су велики утицај на Кејцово стваралаштво, и у Солима постоји или не постоји⁷ нит која их повезује.

в) Сола у *Књигама песама* израђена су, према композиционим методима, на више од 50 различитих начина. При компоновању, могућих одговора на Кејцово питање „Како ћу компоновати овај соло?”, било је три:

- коришћењем метода који је раније користио,
- варирањем метода који је раније користио и
- ново-измишљеним методом.

Одговор на ово питање одређивао је случај.

д) Сола у *Књигама песама* представљена су на различите начине. Поједина сола записана су стандардном нотографијом, друга системима тачака и линија, нека садрже само текст коме се мењају фонтови и величине, нека текст на линијама... Док су понека сола само оквирна и прилично једноставна упутства за извођача (*изведи одређену акцију*), друга садрже комплексна образложења, и захтевају дуготрајну припрему.

⁷ Према већ навођеном Кејцовом образложењу у Fettermann, William, *John Cage's Theatre Pieces...*, 150. (Видети напомену бр. 5.)

ђ) Сола у Књигама песама садрже текстове који, у највећем броју, потичу из Тороових дневника (Тороов је портрет у трећој свесци, као материјал за извођење *Сола бр. 5*). Други аутори чије текстове Кејџ користи у делу укључују Ерика Сатија, Нормана О. Брауна, Маршала Маклуана, Марсела Дишана, Ричард Бакминстер Фулера, белешке о кореографији Мерса Канингема, а ту су и разноврсни спискови именица, глагола, гљива, бројева... Кејџ је сам писао текст за *Соло за глас 91*. Међу музичким текстовима које Кејџ користи у делу налазе се имитације (јефтине)⁸ Шуберта (*Соло 39*) и Моцарта (*Соло 47*).⁹

1.2.3.

Могуће је по жељи, потреби, углу гледања, правити додатне поделе сола. Попис Зака Бонда, који се ослања на Кејџове композиционе методе, садржи између осталог, песме (и то конвенционалне, микротоналне, нотирание без линијског система, са мапама или сликама, са дисањем и грленим певањем), викање, телеграфске жице, давање јабуке.¹⁰

Табела 2 – Једна могућа подела сола, према Заку Бонду

<i>Theatre</i>	<i>Teatrap</i>
Actions: 8, 24, 28, 36 (eating), 38 (eating), 46 (prepare food), 62, 63, 71 (writing), 82 (drinking)	Акције: 8, 24, 28, 36 (једење), 38 (једење), 46 (припрема хране), 62, 63, 71 (писање), 82 (пијење)
Lists of nouns/verbs/phrases: 6, 7, 9, 10, 19, 31, 61, 76, 77, 87	Списак именица, глагола, фраза: 6, 7, 9, 10, 19, 31, 61, 76, 77, 87
Stage directions: 32, 37, 44, 54, 55, 88	Сценска упутства: 32, 37, 44, 54, 55, 88

⁸ *Јефтина имитација* (Cheap Imitation, 1969) је дело за соло клавир, базирано на ритму *Сократа* (Socrate) Ерика Сатија, настало као плод сарадње Кејџа и Канингема. Након што је Сатијев издавач одбио право извођења Кејџове транскрипције *Сократа* за два клавира, Кејџ је направио имитацију оригинала. Због готове кореографије, задржао је ритам и структуру Сатијевог дела, а користећи се Ји Ђингом одредио је варијације мелодијске структуре. Према: https://en.wikipedia.org/wiki/Cheap_Imitation, последње приступљено 29.8.2016.

⁹ Према Pritchett, James: *Writings on Cage (& others)*, John Cage: *Song books*, 2012, <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/SongBooks.html>, последње приступљено 29.8.2016.

¹⁰ Попис преузет са: Bond, Zac, *Ninety solos for voice, Short Version*, 2012, <https://web.archive.org/web/20120216120802/http://vorlon.case.edu/%7Ezwb2/songbooks.htm>, последње приступљено 29.8.2016. (Превод у табели А.Г.)

Typewriter: 15, 69 Games: 23, 26 Feedback/Recordings: 41, 42, 50 (forest fire) Slides: 81, 86	Писаћа машина: 15, 69 Игре: 23, 26 Фидбек/снимци: 41, 42, 50 (шумски пожар) Слајдови (пројекције): 81, 86
Songs Conventional: 18, 25, 27, 30, 34, 39, 47 Microtonal: 12, 13, 14, 29, 59, 60, 66, 73, 75, 83, 85, 92 Unstaved notes: 11, 16, 84 Pitch curves: 21, 33, 40 (multiple), 56 Maps/images: 3, 4, 5 (Thoreau), 20, 65 (Duchamp), 70 (Duchamp) Breathing/guttural: 22, 67, 72, 79, 90	Песме Конвенционалне: 18, 25, 27, 30, 34, 39, 47 Микротоналне: 12, 13, 14, 29, 59, 60, 66, 73, 75, 83, 85, 92 Нотиране без линијског система: 11, 16, 84 Криве: 21, 33, 40 (више линија), 56 Мапе, слике: 3, 4, 5 (Торо), 20, 65 (Дишан), 70 (Дишан) Дисање/грлено певање: 22, 67, 72, 79, 90
Notable, Unique and Mysterious Construction of a score: 80 Thoreau refrain: 35, 50 (hummed)	Значајне, јединствене и мистериозне Конструкција партитуре: 80 Рефрен о Тороу; 35, 50 (певушен, мумлан)
Telegraph wires: 17 Satie improvisation: 43 Aria No. 2/2B: 52, 53 The Year Begins to be Ripe: 49 Ragas with drumming: 58 Sung aggregates: 45, 48 Acrostics re and not re Duchamp: 91	Телеграфске жице: 17 Импровизација на Сатија: 43 Арија бр. 2/2В: 52, 53 Година почиње да зри: 49 Раге са бубњевима: 58 Певани скупови: 45, 48 Акростих о (или не о) Дишану: 91
Shouting: 64 Ornamented poetry: 68, 74	Викање: 64 Поезија са орнаментима: 68, 74
Giving an apple: 89	Давање јабуке: 89
Immobility phrase: 57 Shoes phrase: 78	Изјава о непомерању: 57 Изјава о ципелама: 78

1.2.4.

Књиге *песам* посвећене су Кети Берберијан¹¹ и Симон Рист¹². Обе су

¹¹ Кети Берберијан (Catherine Anahid Berberian, 1925-1983), америчко-италијански мецо-сопран и композиторка, један је од најзначајнијих вокалних интерпретатора авангардне музике друге половине 20. века. Композиције су јој посветили Берио, Мадерна, Кејц, Бусоти, Мијо, Волтон, Стравински... Поред савремене, специјализовала се и за музику барока, посебно Монтевердија, али и Виља-Лобоса, Курта Вајла... Њена вероватно најпрепознатљивија композиција је *Stripsody* (1966), базирана на ономотопејским звуцима из стрипова. Бавила се

наступиле на премијерном извођењу на Париском јесењем фестивалу (Festival d'automne à Paris) 26. октобра 1970. године. Симон Рист је радила гимнастику, куцала ексер у црвени балон, облачила се као калуђерица и као трубадур... И Берберијан је променила већи број костима, а забележене су и фотографије са самог наступа, на којима певачица даје Кејџу да проба шпагете које је скувала (уз коришћење контактних микрофона) за публику. Спремала је и салату.¹³

Слика 1 и 2 – Са извођења *Књига Песама*.

Аутор фотографија Филипе Грас (Philippe Gras).¹⁴



педагогијом и превођењем. Према: <http://cathyberberian.com/biography/>, последње приступљено 29.8.2016.

¹² Симон Рист (Simone Rist), француско-немачка редитељка, драматуршкиња и глумица, почела је своју уметничку каријеру 1960-их година као певачица, изводећи поред класичног, репертоар који је укључивао дела Булеза, Ридла, Ноноа, Штокхаузена... Током припрема и бројних извођења *Књига Песама* са Кејџом и кореографом Канингемом, закључила је да је њена права вокација - режија. Театру се, као уметница и као педагог, у потпуности посвећује од 1976. године. Према: <http://www.champsmeles.com/les-membres-de-champs-meles/simone-rist/>, последње приступљено 29.08.2016.

¹³ Fettermann, William, *John Cage's Theatre Pieces*, оп. цит., 149-166.

¹⁴ Фотографије преузете из књиге Paull, Jennifer, *Cathy Berberian and Music's Muses*, Vouvrÿ: Amoris Imprint (Lulu.com), 2007, 89.



1.2.5

Фонације не позивају Кејџове песме ни као узоре ни као узорке. Чини се упадљивим да се баш Кејџове композиције не проналазе у мноштву радова који су цитирани [парафразирани, пародирани, позивани, преведени, умножени (копирани), залепљени (пејстовани), сецирани].

Могло би се, дакле, рећи, да сâма *Сола* за глас нису била непосредна инспирација за *Фонације*:

- осим због тога што су то баш *сола* за глас;
- осим због тога што су баш за глас са електроником;
- осим што у појединим солима за глас извођач не мора испустити ни гласа;
- осим што се позивају на различите узоре (дела, ауторе);
- осим што према узорима успостављају веома посебан, често *Кејџовски* зачудан, однос;
- осим што су разноврсно, а често и специфично, осмишљени;
- осим што су разноврсно, а често и специфично, нотирани;
- осим што својим звучним материјалом, текстуром, формом... дозвољавају, па и позивају наслојавања, уметања, рокаде, и извођења вођена операцијама случаја;

- осим што је Кејд један од аутора значајних за развој експерименталне вокалне музике, који се (опсежно и упорно, можда не и систематично) бавио проширеним техникама вокализације;

...

(-осим што јесу или нису у вези са Тороом и Сатијем;

- осим што се у текстовима спомињу речи на (аутору) непознатим језицима;

- осим што садрже бројна набрајања;

- осим што многа немају одређена трајања;

- осим што нека немају трајања...)

Не би се, дакле, могло рећи, да сâма *Сола* за глас нису била непосредна инспирација за *Фонације*.

1.3. 73 Песме

Након Кејда, још један аутор чији је рад инспирисао *Фонације*, а који је и цитиран у њима, је Кенет Голдсмит (Kenneth Goldsmith). Цитирано дело, *73 песме (73 Poems)*¹⁵, посвећено је Кејду, и ослања се на његову уметност, мезостичку поезију, те на флуksус, конкретну поезију, савремени сленг, дневно актуелне појмове и цитате из популарне културе. Ова збирка плод је сарадње песника и концептуалисте Голдсмита са вокалном уметницом и композиторком Џоан Лабарбаром¹⁶, и припада граничним појасевима поезије, визуелне уметности, музике и саунд арта, апстрактног и конкретног.

1.3.1

Пратећи нелогичну логику тока свести, Голдсмит у риме организује синтагме, речи, слова, бројеве, бирајући их на основу значењских и звучних асоција и

¹⁵ Goldsmith, Kenneth & J. La Barbara, *73 Poems*, Permanent Press/Lovely Music, 1993.

¹⁶ Џоан Лабарбара (Joan LaBarbara), америчка певачица и композитор, позната је по својим виртуозним извођењима савременог репертоара, те проширеним техникама за глас којима влада. Изводи и снима дела Кејда, Сobotника, Фелдмана, Ешлија, Гласа, Питер Гордона. Бави се и педагогијом, глумом и синхронизацијама за филм и телевизију. Према: <http://www.joanlabarbara.com/bio.html>

сугестија. Графички, оне су организоване у визуелно ефектне текстове – свака песма заузима једну страну, штампана тј. цртана сивим и црним подебљаним словима на подлози боје пергамента, а која је уоквирена белим рамом.¹⁷ У уводу издању (књига са компакт диском) из 1994. године, Џефри Јанг (Goefrey Young) објашњава: „Централно средство оптичког повезивања, је прештампавање (штампање преко постојећег текста). Подебљана (болд) слова једне стране преносе се на другу, али у сивој боји, са новим подебљаним словима прештампаним преко њих.“ На овај начин Голдсмит додаје неочекивани (и духовити) наративни квалитет циклусу, константно непосредно уодношавајући суседне песме.

1.3.2.

По завршетку писања песама, Голдсмит их је дао Лабарбари да са њима „ради шта јој је воља“ ("to do with what she pleased"). Лабарбара, искусни интерпретатор музике Џона Кејџа, развила је широк речник вокалних звукова од традиционалног певања до асортимана глоталних кликова и застоја, удисаних тонова, аликвотног певања, и, уз употребу магнетофонске траке, произвела музички текст из више слојева, на начин који одговара форми песама.

Као што су текстови често обликовани вођени пре визуелним и сонористичким квалитетима речи (морфема, фраза), него њиховим значењским односима, и Лабарбарино музичко читање садржи у себи специфично превођење слике у звук. На веома ефектан начин она повлачи очигледне (једноставне?) звучне, значењске и формалне аналогije. У грађи звучних слојева задржава фактуру, пратећи логику предњег текста који се у наредној песми повлачи у други план – преводи однос црног и сивог текста у однос гласнијег и тихог, речи и њиховог ехоа (дилеја), који се јавља тек у наредној песми. Доследно пратећи понављања група морфема или

¹⁷ Марџори Перлоф (Marjorie Perloff) проналази визуелну везу са кинеским идеограмима, значајним подстицајем савременим америчким песмицима. Према Perloff, Marjorie: *Noticings: Kenneth Goldsmith + Joan La Barbara's 73 Poems*, Sulfur, Fall 1994, доступно на: http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/perloff_sulfur.html

појединачних самогласника из Голдсмитовог текста, Лабарбара понавља групе звукова готово попут мантри, што као резултат даје да појединачне песме (или парови песама) буду обликоване у својеврсне звучне блокове. Или, као и у самим песмама на папиру, поједини музички гестови су негде получујни, прекривени другим звучним слојевима, а негде испливавају на површину и заузимају своја места широм стерео панораме. „Прво што сам морала да урадим“, објашњава у уводу Лабарбара, „било је да направим разлику између тамних и светлих текстова. Идеја дубине поља – сиви текст у позадини и црни текст у првом плану – захтевала је коришћење комплетног стерео поља, готово попут архитектонског простора.“

Песме су просечног трајања око 30 секунди, што одговара њиховој краткоћи на папиру - свака песма је једна уоквирена страна крупног текста. Најдуже песме су бр. 46 трајања 1'52" и бр. 47 са 2'04", а најкраћа је бр. 73, трајања свега три секунде, током којих Лабарбара једноставно изговара ЕАТ МЕ. Управо ову песму, која се након застанка на само једном N у песми бр. 70, које потом бледи у бр. 71, да би у бр. 72 остао празан папир у раму, Лабарбара узима као формалну прекретницу, након које наступа завршни, квази-репризни одсек: „Развој одсека иде од готово фриволног, преко веома апстрактног, до тешког, потом се враћајући. За мене, прекретница је текст ЕАТ МЕ. Изненада, попут Алисе са друге стране огледала, од слатког, невиног почетка, текст прераста у нешто тешко, готово зло, да би се поново вратио почетку.“¹⁸

Интересантне су и *бочне*, неочекиване, понекад и шармантно-грубе, *на прву лопту* аналогије на које Лабарбару инспирише (такође неретко шармантно-груба) поезија. У извођењу песама бр. 78 и бр. 79, у којима се јавља стих QUEENLY одједном се појављује јасна парафраза *We will rock you* Брајана Меја (Brian May) и групе Квин (Queen) – речи (PENAL/QUEENAL/

¹⁸ На овај начин потцртан је и посебан, ироничан однос према наслову дела – иако, заправо, целокупно дело садржи 79 песама, Голдсмит је преузео назив постхумно објављене збирке песама Едварда Еслинга Камингса (E. E. Cummings), *73 Poems*.

RENAL/VENAL/ADRENAL/MACHINAL) су скандиране уз увек препознатљиви ритмички идиом ове борбено-навијачке нумере, иначе једне од највише извођених, обрађиваних, ремиксованих, семплованих, пародираних рок песама. Оваква интерпретација, опет иронично духовито, додаје драматичност завршетку циклуса.

1.3.3.

Начин организације (кон)текста, од *слободног* коришћења процеса тока свести до промишљеног суперпонирања различитих текстова, звукова и значења, један је од извора инспирације које сам пронашла у *73 Песме*. Други је ширина извора на које се аутор отворено и слободно позива, а међу којима су Кејџ, Џојс, Бекет, дадаизам, флукус, Боб Дилан, догађаји из дневне штампе, ликови из популарне културе...

Иако повремено претерано поједностављен, у избору, у изразу и у форми, Голдсмитов циклус интригира комбинацијом гвозденог концептуалног рама и расцветалог вербалног и асоцијативног садржаја унутар њега. Истовремено, то је и суштинска супротност *73 Песме* у односу на *Књиге Песама*. Концепт готово савршене визуелне и формалне чистоте опозитан је Кејџовој либералној, инклузивној уметности која је дивља у својим формама колико и у својим садржајима, којој се део слободе израза одражава и у слободи његове спољашње (визуелне, текстуалне, ортографске) презентације и (музичке, сценске) интерпретације. „Налик је борделу, зар не?"

1.4. У списку

*Beskonačnost spiskova nije slučajnost: kultura je sklona zaokruženim, stabilnim oblicima koji potvrđuju njen identitet, a kada se suoči sa zbrkanim nagomilavanjem neodredivih pojava, počinje da pravi spiskove.*¹⁹

¹⁹ Еко, Umberto, *Beskrajni spiskovi*, оп. цит., 7

У Фонацијама су своје место нашле и (без неког посебног реда):

- 1) једна средњевековна француска шансона, у свом четворогласном хорском аранжману који се, не баш са сигурношћу, приписује Жоскен де Преу – *Mille Regretz*
- 2) једна Монтевердијева арија из VIII свеске мадригала – *Lamento della Ninfa*
- 3) један став из *Дечјих сцена (Kinderszenne, op. 15)* Роберта Шумана – *Von fremden Ländern und Menschen*
- 4) неколико песама из збирке *Камерна музика (Chamber Music)* Џемса Џојса
- 5) одломак из романа *Финегеново бдење (Finnegans Wake)* Џемса Џојса
- 6) једна Сатијева песма – *La Diva de l'Empire*
- 7) једна Бериова песма – *Sequenza III*
- 8) једна песма Гертруде Стајн – *Idem the Same: A Valentine to Sherwood Anderson*
- 9) једна Швитерсова песма – *Одприрођена поезија*
- 10) један Маринетијев манифест – из децембра 1923.
- 11) једна песма Курта Вајла – *Speak Low*
- 12) једна симултана поема Тристана Царе – *L'amiral cherche maison à louer*
- 13) једна Дишанова песма – *UZAJAMNI READYMADE*
- 14) једна песма Владимира Ђуришића – *a*
- 15) једна Данунцијева песма – *Киша у борику (La pioggia nel pineto)*
- 16) неколико концептуалних радова Кенета Голдсмита – поред 30-ак песама из *73 Songs* и *Gertrude Stein's Punctuation from Gertrude Stein on Punctuation* и *No. 109 2.7.93-12.15.93*
- 17)) две звучне илузије Дијане Дојч (Diana Deutsch) – *Speech to Song Illusion, Phantom Words*²⁰
- 18) једна песма Бети Хатон (Betty Hutton) – *It's Oh So Quiet*
- 19) једна песма из мјузикла *Моје песме моји снови (The Sound of Music)* – *The*

²⁰ Више о интригантном раду британско-америчке научнице о звучним феноменима, илузијама и парадоксима, доступно је на <http://deutsch.ucsd.edu/psychology/pages.php?i=201>, последње приступљено 24.09.2016.

*Lonely Goatherd*²¹

20) (бар) једна песма из цртаног филма – *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*

21) један војни марш – *Улазак гладијатора (Vjezd gladiátorů)*, Оп. 68 Јулиуса Фучика (Fučík)

...

једно набрајање боја на три језика, једно бројање на енглеском, једно распевавање, један списак удисаја према вокалном регистру, изговору и месту творбе

...

неколико мојих композиција – *Balance-lost, Fashion Victim II, Fashion Victim III, Phillody. Quiescense*.²²

1.4.1.

Шта је све у *Фонацијама* цитирано и парафразирано, није ми баш сасвим докучиво. Нешто тврдим да сам цитирала само зато што ми је накнадно *заличило*. Нешто није на списку, јер би низ удаљених асоцијација и бочних токова свести захтевали фројдијанска објашњења, а ни она се не би чинила корисним. Појединих ствари не могу да се сетим, а сигурно су похрањене у неком кутку моје свести...

Dozvolite mi još jednom, i opet bez nekog reda, da razmotrim tri tipa odnosa s Borhesom: 1) slučajeve u kojima sam bio potpuno svestan Borhesovog uticaja; 2) sličajeve u kojima ga prvo nisam bio svestan, ali su me kasnije čitaoci (a među njima i vi ovih dana) prinudili da priznam kako sam, nesvesno, pretrpeo Borhesov uticaj; 3) slučajeve u kojima smo, bez triangulacije ranijih izvora i univerzuma intertekstualnosti, skloni da kao slučajeve dvojnog uticaja posmatramo slučajeve gde je uticaj trojan, naime, Borhesove dugove svetu

²¹ Нисам гледала овај филм у последњих двадесетак година. Само се сећам песама у којима се свашта набрајало, и да је у Аустрији и да има неког јодловања. Требало ми је неко јодловање, а нисам могла да се сетим ни једног другог примера.

²² Није тачно да се *Phillody. Quiescense* нашла у *Фонацијама*. Искористила сам само двадесетак секунди са почетка аудио снимка живог извођења, пре него што композиција и почне. Био ми је само потребан богат опросторени шум – мало крцкања паркета, понеки полу-корак.

kulture, i stoga se ponekad Borhesu ne može pripisivati ono što je sam ponosno prijavljivao kao preuzeto iz kulture. Nismo ga juče tek tako nazvali „pomahnitalim arhivarom“: Borhesovog mahnitanja ne može biti bez arhiva kojim se bavi. Ja verujem kako bi nam, da smo otišli kod njega i kazali: "Ti si ovo izmislio", on rekao: „Nisam! Nisam! To je već bilo, već je postojalo.“ A onda bi ponosno, kao na vlastiti uzor, ukazao na onu Paskalovu rečenicu koju sam i ja kao exergo smestio u 'Trattato di semiotica generale': „I neka mi sad ne kažu da nisam rekao ništa novo: la disposition des matières est nouvelle.“²³

Поједини узорци имају конструктивну улогу, други су сасвим ефемерни и појављују се само као (ближа или даља) асоцијација, као коментар на маргинама. Уз то, постоји извесна процесуалност и драматуршки раст кроз композицију. У првом миксу присутан је најмањи број различитих коришћених звучних материјала (компонованих, апроприраних, конструктивно битних), у завршном највећи. Како се пролази кроз композицију, семантичка слика се усложњава, а са њом и број и презентност артефаката (значењских и звучних).

1.4.2.

У својој збирци есеја *Неоригинални геније: Поезија другим средствима у Новом Веку*, Марџори Перлоф (Marjorie Perloff) истражује грану развоја америчке поезије последњих деценија која укључује све већи број дела која експериментишу са позајмљеним, пронађеним и концептуалним текстом. „Заиста, преписивање (*réécriture*), је логична форма писања у време литерарне мобилности или трансферабилног текста – текста који се једноставно преноси од једног дигиталног простора до другог, или од штампе до екрана, који може бити апроприран, трансформисан, или скривен разноврсним значењима и у

²³ Еко, Umberto, „Borhes i moja muka sa uticajima“, у *O književnosti*, Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2015. 122

разноврсне сврхе. То није Паундово *Make it New!* него Џаспер Џонсово *Take an object. Do something to it. Do something else to it.*²⁴

Слично као када Еко, и сам склон *спискописању*, примети склоност спискова и њихових аутора ка *грамзивости*, и Перлоф *цитатном писању* (*quotational writing*) признаје потребу за разметљивошћу. Међутим, „парадоксално, оваква нова цитатна поезија, *семантички набијена*”, сматра Перлоф, постаје „доступнија и личнија”, а „литерарно сада може апсорбовати” најнеобичније комадиће грађе.²⁵ На примеру *читања* Голдсмитовог *Саобраћаја* (*Traffic*), текста писаног да не би био читан, она прати интертекстуалне референце и утицаје, културни и географски контекст, формалне карактеристике... Прави смисао дела, дакле, није у тексту као у исмевању ни у одбацивању књижевне традиције, већ прилика да се нешто чита на нов, имагинативан начин, да се чита *иза текста*, и *између текста*.

„Ренесансни теоретичари тврде да ствараоци желе да представе међупростор. Једно је физичко, дато (...) Једно је интелектуално, социјално... Али тај међупростор је неухватљив, необјашњив, то они хоће да представе.”²⁶ Управо овај међупростор, оно дубоко унутрашње и условно речено немогуће за представити јесте суштина сваког оспољеног кабинета чуда.

1.5. О списку

Заинтересованост за *Књиге Песама* и *73 Песме* само је део моје велике фасцинације збиркама, колекцијама, списковима. Списак ме привлачи као уметничко дело и као уметнички чин, као средство и као израз. Ако када стварима дајемо имена признајемо њихову аутономију, постојање *одвојено од* других ствари, онда када их смештамо у спискове, показујемо да смо разумели

²⁴ Према Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: University Of Chicago Press, 2010, превод. А.Г.

²⁵ Исто.

²⁶ Наведене су речи Саше Брајовић из телевизијског интервјуа, Монтена телевизија, емисија *Текстура*. Наведено према Jokanović, Milena, "The New Old Media: Artist's Archives in the Digital Age", у *MEDIA ARCHAEOLOGY: memory, media and culture in the digital age*, Belgrade: FDU, 2016.

њихово значење у вези са другим стварима. Списак је илузија прављења реда у хаосу, систематизације научног или доживљеног, привид успостављања каузалних односа између ствари.²⁷

Фонације су покушај дефинисања мог вокалног идентитета. Оне су интимни списак вокалних (при)сећања. У песмама се присећам мелодија које су ми драге, или које су ми важне, песама (прича, текстова) које знам напамет, које знам напамет са грешком, које не знам тако добро, песама које сам певала (јавно и тајно), музика које сам раније свирала или слушала, а сада их певушим, туђих и својих композиција и размишљања који су утицали на мене... Уз песме се присећам и артефаката певања, удаха, издаха, кликова, пуцкетања, случајних манифестација гласа уобичајених али нежељених приликом извођења. *Фонације* су списак вокалних техника, списак односа текста и музике, списак техника компоновања за глас (или из гласа). У њима су спискови инспирисани списковима и који у себи садрже спискове, спискови за извођење и изведени спискови.

1.5.1.

Правећи дистинкцију између практичног списка и *поетског* списка, Еко наводи три карактеристике практичног списка: „у првом реду њихова је сврха чисто референцијалне природе, то јест односе се на предмете спољњег света и

²⁷ Различите листе, практичне и поетске, присутне су кроз историју (човечанства и уметности), од Хомера до концептуалиста, од енциклопедије чуда до списка на куповину, од мртвих природа до манифеста, али ако је у било којој епохи списак био део *цајтгајста*, могло би се рећи да је то данас. Да ли због претеране изложености шаренилу које можемо *конзумирати* (информацијама, стварима, уметничким делима, туђим интимима), све чешће мисли организујемо таксативно, наизглед објективно, практично. Све је више набројаних ствари, топ листа, атласа, кувара, упутстава за употребу (апарата, мушкараца, канцеларијских односа), колекционарских примерака најбесмисленијих артикала. Постоје читави одељци књижара у којима су збирке редоследа поступака којима треба да помогнемо себи (тако што ћемо их прочитати?), напишемо роман и уредимо окућницу. Склона сам томе. Ипак, чини ми се да једино што оваквим вечито понављаним менталним (мнемоничким) поступком упорно доказујем је његова потпуна практична несврхисходност и бесмисленост. Јер, док моји свакодневни спискови наизглед задовољавају све критеријуме практичног списка, они ни на који начин не доприносе мом бољем разумевању односа између ствари, не помажу ми да продуктивније, успешније и мање стресно живим. Једна од ствари у коју сам све више убеђена је да списак и набрајање функционишу, супротно својој основној намени, као *одлагање схватања целине*, односно као *ментална игра* која се налази на месту *менталног напора*.

имају само практични циљ да именују и сачине попис; на другом месту, будући да су то пописи стварно постојећих и познатих ствари, такви спискови су коначни, јер је њихова намера да напишу све предмете на које се односе и ништа друго; и на крају, они су незаменљиви, у смислу да би било некоректно, а исто тако и бесмислено укључивати у каталог једног музеја слику која се у њему не налази.”

Фонације не испуњавају (бар не у потпуности) ни један од три критеријума (односно немају изражену практичну ноту). Први јер се оне, иако садрже у себи попис предмета *спољњег света*, заправо на њега не односе. Ако и јесу садржина списка, песме (текстови, звукови, музике) које се у њему јављају нису његова тема. Она остаје у домену неизрецивог, неопипљивог, онога што је иза самог звука, она је значење које та садржина за мене има. „Као што у Памуковом *Музеју невиности*, нити у роману нити у његовом музеју (роман је добио и свој реалан музеј, сопствени кабинет чуда у Истанбулу), предмете не гледамо појединачно, већ у речима, односно старим шољицама за чај, опушцима, и међу фотографијама старог Истанбула константно тражимо однос Кемала и Фусун, у овим својеврсним семиофорама ишчитавамо све оно нематеријално што оне крију.”²⁸

Други јер *Фонације*, иако садрже у сваком тренутку неки (донекле одређени) број ствари – нису коначне. Списак који укључује инспирације, иритације, размишљања, импресије, списак *који је нечији идентитет*, замишљен је као списак који се не исцрпљује и не затвара све док је његов актер (онај о коме говори) – активан. Сам чин извођења песама омогућава додатно продужење списка кроз свест о том идентитету, интерпретацију идентитета. Притом, идеја дела никада и није била да напишем све, већ да споменем нешто. Нумера *della Ninfa* један је од три комада који као предложак користе Монтевердијеве *Песме тужних жена* (Аријане, Нинфе и Еуридике). Један од преосталих комада је незавршен, а други предугачак, али то је само њихово тренутно стање.

²⁸ Jokanović, Milena, оп. цит.

Фонације не испуњавају ни трећи Еков критеријум, јер оне, иако садрже у себи углавном оно што јесте ту, често имају и оно што се у њима не налази. Нешто се не проналази у целости, али је присутно у деловима. Што се мене тиче, све Џојсове песме из *Камерне музике* се у раду подразумевају, јер сматрам присутним свој (естетски, музички, технички) однос према њима, и њихов однос према контексту; кроз музички ток, ти односи су изведени на стиховима из прве, друге, треће, четврте, седме и девете песме, док су остале песме (само) звучно неприсутне. Кишова *Еолска харфа* тече кроз цео један микс, али се не чује нити изводи све време. Нешто се не проналази уопште, зато што је избачено, замењено, али је за мене и даље ту. Хорски одломак са даховима у Првом миксу интерпретација је рада Кенета Голдсмита *GERTRUDE STEIN'S PUNCTUATION FROM GERTRUDE STEIN ON PUNCTUATION* (*Интерпункција Гертруде Стајн из Гертруде Стајн О интерпункцији*), иако то није.²⁹

1.6. Почетак

На самом почетку *Фонација*, наизменично са гласом (гласовима) Џоан Лабарбаре, солисткиња певуши на стихове *a* Владимира Ђуришића. Ову песму доживљавам као својеврстан епиграф композицији. Проналазим у њој више мотива који су тема мог истраживања: мотиве времена и зуба времена, присећања на детињство (дремања на облаку), узора и односа према њима, личне тврђаве (куле) и потребе за интимом (тишином).³⁰

²⁹ Док сам код спискова и набрајања *онога што није*, схватам да су *Фонације*, на крају крајева, разлика скупова свега онога што списак јесте (или би требало да буде), и онога што ја нисам. Списак је тежња за енциклопедирањем и систематизацијом којој, у суштини неуредна (у мислима и у радној соби), никада нисам била склона. Списак је тежња за методолошком организацијом коју никада нисам осмислила. Списак је често тежња за постизањем мантричког, медитативног ефекта (кроз набрајање), чему сам такође несклона.

³⁰ Песма је преузета из збирке Đurišić, Vladimir, *Ništa ubrzo neće eksplodirati*, Cetinje: Otvoreni kulturni forum, 2006. 80.

a

vrijeme jede
bedem
kao med

kula obla
se trese
a Anna na
oblaku laku
mjeri rime
drijema
ili
jedri
zakiva viku
za uši kivne:
*a vi
nakazni,
u nizak dan,
kazani,
u moj stih hitnuti.
utihnite!*
bi
njen
zvuk.

Други део: НАСЛОЈАВАЊЕ

Metanarativnost, kao razmišljanje samog teksta o sebi i svojoj prirodi, ili uplitanje autorskog glasa koji promišlja ono o čemu priča, katkad pozivajući čitaoca da mu se pridruži u razmišljanju, daleko je starija od postmodernog... Priznajem da se u modernom romanu više insistira na strategiji metanarativnosti, to sam i ja činio želeći da naglasim kako tekst razmišlja o samom sebi, te sam pribegao nečemu što bih nazvao "veštačkim dijalogizmom", naime postavio sam na scenu jedan rukopis o kome narativni glas razmišlja, pokušavajući da ga rastumači i oceni u istom onom trenutku u kome priča...³¹

2.1 Текстови

Приликом компоновања музике за глас данас, размишљање о тексту и његовој природи често се намеће, поготово у случајевима када и саме поетске форме приступају језику/тексту на основу његових сонористичких, ономатопејских и структуралних карактеристика и могућности. Традиционални односи текста и музике у највећем броју случајева (и то без додиривања граничних форми између музике и звучне поезије, sound arta...) нису само нежељени, већ и неадекватни. Музика која подупире текст као носиоца значења, превага текста над музиком, мелизматични третман, силабични третман, подржавање ритма и интонације говорног језика, уклапање у музички метар... Проблем, можда, не лежи у значењу терминологије колико у њеном везивању за уметничке прексе одређених епоха.

С једне стране налазе се тежње ка апстрактности, немиметичности, антитрадиционалистичком схватању и третману текста. Са друге, неоригиналност и значењска недостатност певања на неутрални слог (или униформна двосмисленост, јер песме без речи често личе или на недомишљене вокализе или на паганско експресионистичке ритуале). На питања које музика пред текст (текст пред музику?) поставља, одговарала сам различито: како је када одговарало општој идеји, или како се спонтано

³¹ Еко, Umberto, *O književnosti*, Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2015. 212.

одвијало, а у појединим случајевима, намерно и транспарентно сам их (метатекстуално) постављала у самој композицији.

Комад за два гласа или глас са електроником *della Ninfa* инспирисан је аријом *Amor, dicea* из *Lamento della Ninfa* Клаудија Монтевердија, из његове *Осме књиге мадригала* из 1638. године. У комаду се смењују два музичка карактера: CANTO и CORO, тј. тужна жена и три мушка гласа, компресована у једну, исцепкану и искрзану, али разиграну линију. Тако драмски наратив из оригинала постаје унутрашња игра композиције.

На једном месту, кратко, цитирам деоницу солисткиње и Ринучинијев оригинални текст (*Amor; dove, dov'è la fé?; non mi tormenti più; taci.*). Остатак текстуалног и музичког садржаја обликовани су углавном *препричавањем* пратње Монтевердијевог узора, и то:

- садржаја акорадске прогресије инструменталне пратње солмизацијом (користим пет стандардних тонова: *do, re, mi, fa, la*) и
- текста мушких, коментаторских, гласова (*miserella*, тј. *mi-se-rel-la*).³²

Ради лакоће читања, слог *rel* је у партитури представљен као *re* (и изговор је исти), па се комплетан списак слогова састоји из: *do, re, mi, fa, la, se* (уместо *si*, а из *miserella*). У овој, мало академистичкој, игри, слогови понекад *падају* на одговарајуће тонове, некада не, а повремено се два или више узастопних нота различитих висина певају на исти слог. Ово све омета учење текста (некад и мелодије) и тера солисткињу да активно размишља о њему.³³

2.2. Разговори

Звучни садржај нумере *Радио Дада* настао је наслојавањем три архивска снимка: Филипа Томаза Маринетија како декламује *Дефиницију футуризма*,

³² Када се изводи као концертни комад, Монтевердијева нумера већ и сама ми помало личи на нешто метатекстуално, што само себе коментарише.

³³ Нешто од поступка (претакања солмизације у фрагменте текста) пренела сам у *Balance - lost* о којој ће више речи бити касније. Није се случајно поклопило да *mi...* из *mille* или *re* из *regretz* буду баш на истоименим тонским висинама (*e* и *de*).

Џејмса Џојса како чита поглавље *Ана Ливија Плурабела (АЛП) из Финегановог бдења* и Гертруде Стајн која говори стихове своје *Песме за Дан заљубљених за Шервуда Андерсона (Idem the Same: A Valentine to Sherwood Anderson)*.³⁴

Маринетијево извикивање манифеста траје, ометано али непрекинуто, од кулминације претходне нумере, *della Ninfa*, све до краја прве строфе *Длачице* (на стихове *Одприрођене поезије* Курта Швитерса). Снимком нисам манипулисала изузев минимално на плану динамике (појачавањем на самом почетку ради ефектнијег уласка, потом утишавањем на местима на којима би било ометано разумевање других текстова). На овакав скандирани педал, својеврсни кантус фирмус нумере, одговарам Џојсовим гласом, коментаришући делове текста, односно успостављајући дијалог између Маринетија и Џојса:

М: Il Futurismo è un grande movimento antifilosofico...

Џ: Well, you know or don't you kennet or haven't I told you every telling has a taling and that's the he and the she of it.

Убрзо потом, манифест је потиснут на ниво звучне подлоге, а *Финеганово бдење* наставља дијалог са *Песмом за Дан заљубљених*. Разговор је обликован поштујући поетски метар (док је претходни, можда, текао на начин прозе), тако да снимак *АЛП* ритмички не наруши песму Гертруде Стајн, а Џојса на крају укључујем и у риму:

С: Very mine is my valentine very mine and very fine...

Џ: Flip! Spread on your bank and I'll spread mine on mine.

За разлику од Маринетијевог, оба ова снимка подвргнута су *Cut-up* техници³⁵, и њихови исечени делови искоришћени су да би се добиле целине новог, другачијег значења.

³⁴ Снимци и текстови доступни су на следећим линковима: *Дефиниција футуризма* http://www.classicalitaliani.it/index179_sonoro1.htm; *Финеганово бдење* <http://publicdomainreview.org/collections/james-joyce-reading-his-work-19241929/>; за *Шервуда Андерсона* <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/55213>. Последње приступљено 24.09.2016.

³⁵ *Cut-up* техници, коју радо користим (у сопственој, звучној интерпретацији), посвећено је посебно поглавље у даљем тексту.

У наредном одсеку, песма Гертруде Стајн јавља се уз (и преко) певаних Швитерсових стихова (нумера *Длачица*, написана на текст *Одприрођене поезије*)³⁶, поново успостављајући дијалог и јасне значењске везе са њима.

Ш: I kad srce um i telo

Saleti briga roj,

Ti stavi ih na čelo

Baš ko šešir svoj.

C: A very little snail.

A medium sized turkey.

A small band of sheep.

A fair orange tree.

All nice wives are like that.

До краја прве строфе *Длачице* Маринетијев глас престаје да се чује у потпуности. Ратоборну прокламацију побеђује љубав, у некој или неколико својих појавности.

³⁶ Donat, Branimir (prir.), *Antologija dadaističke poezije*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1985. 162

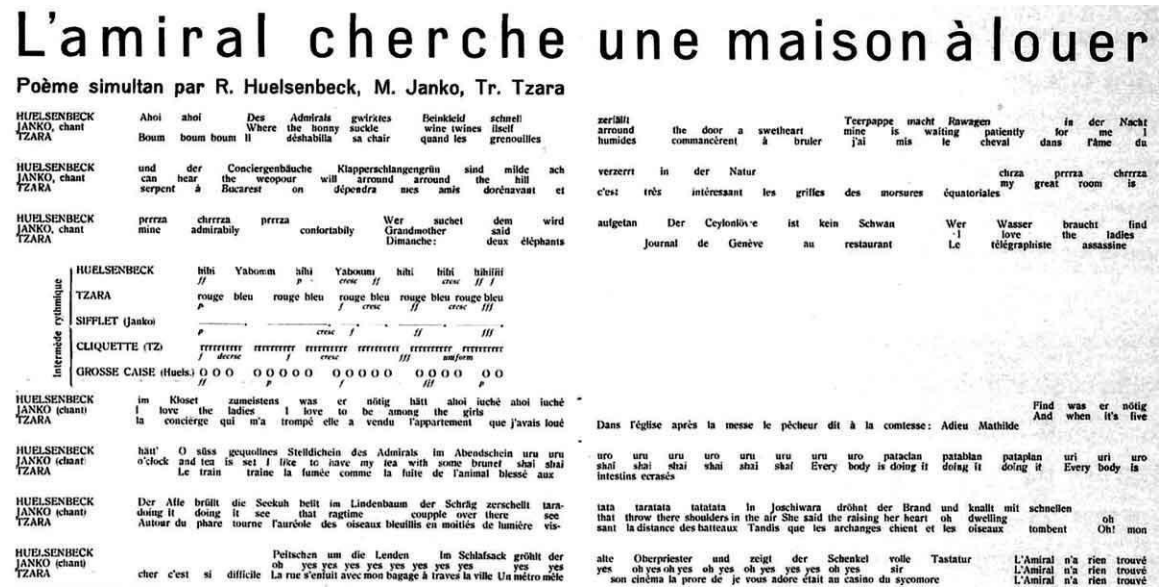
Табела 3 – У десној колони је Дефиниција футуризма Ф.Т. Маринетија, чији се одломак јавља у целости. Делови текста који се чују али не разумеју дати су италиком. У левој колони су катаповани текстови (Ц Џојс, С Стајн, Ш Швитерс), стављени по реду којим се јављају, упоредо са деловима Мринетијевог текста којима су суперпонирани.

Il Futurismo è un grande movimento antifilosofico	
<i>e anticulturale di idee, intuiti istinti pugni calci schiaffi</i>	Ц: Well, you know or don't you kennet or haven't I told you every telling has a taling and that's the he and the she of it.
specchiatori purificatori innovatori e velocizzatori creato	
<i>il 20 febbraio 1909 da un gruppo di poeti arditi italiani geniali. Fra le tante definizioni io prediligo quella data dai teosofi:</i>	Ц: Fielhur? Filou! What age is at? Its saon is late. 'Tis endless now senne eye or erewone last saw Waterhouse's clogh.
«I Futuristi sono i mistici dell'azione».	
<i>Infatti i Futuristi hanno combattuto e combattono il passatismo sedentario sotto tutte le forme:</i>	Ц: O, my back, my back, my bach! I'd want to go to Aches-les-Pains.
prudenza diplomatica,	
<i>logica pessimistica, neutralismo, tradizionalismo, culto del libro, biblioteche, musei ... I Futuristi hanno adorato e adorano la vita nella sua colorata e tumultuosa varietà illogica e la sua bellezza muscolare e folle. Armati di coraggio temerario e innamorati di ogni pericolo, essi arricchirono l'arte e la sensibilità artistica col succo e con le vibrazioni di una vita impavidamente osata, vissuta, voluta. Creare vivendo, talvolta contaminando, affermare, lanciarsi, battersi, resistere, riattaccare, lanciarsi di nuovo, indietreggiare mai, marciare non marcire.</i>	Ц: Pingpong! There's the Belle for Sexaloitez! C: Very fine is my valentine. Very fine and very mine. Ц: Wring out the clothes! Wring in the dew! C: Very mine is my valentine very mine and very fine. Very fine is my valentine and mine, very fine very mine and mine is my valentine.
	Ц: Flip! Spread on your bank and I'll spread mine on mine. Flep!
	Ш: што моташ своју дла-ачицу Јендватри, ту дла-ачицу, Кад другог волиш ти? О љубави ништа не знам, Јендватри, ја не знам Баш ништа о њих двоје, Јендватри, њих двоје. Па ђаво нек ме но-оси, Јендватри, ме но-оси Ако другог волим ја.

2.3. Симултана поезија

Идеја наслојавања потекла је од симултане поезије дадаизма, паралелног читања или извођења најдисонантнијих текстова и (говорних или ономотопејских) звукова. Први је термин описао Тристан Цара. Према његовој поеми-партитури *L'amiral cherche maison à louer* (Адмирал тражи кућу за изнајмљивање). Хилзенбек, Јанко и сам Цара треба да изводе поему рецитијући истовремено на три различита језика, текстове који међусобно немају ништа заједничко, и који су мешавина поезије, сентименталних популарних песама, писама и огласа, слогова без смисла и бесмислених звукова. Све је повремено ометано ударима о гран касу, звиждањем и смехом.³⁷

Слика 3 – Одломак *L'amiral cherche maison à louer*, преузет са интернет странице пројекта *Dada - James Joyce - Dada*³⁸



Упркос дубоком интимном опирању дадаистичкој идеји о *несној буци* као жељеном уметничком резултату, идеја поезије читане на различитим језицима, са различитим ритмовима, тоналитетима, и од стране различитих

³⁷ Према: Tzara, Tristan, Harwood Lee, *Chanson Dada: Tristan Tzara Selected Poems*, Commonwealth Books, Black Widow, 2005.115-129

³⁸ http://www.kunstgeografie.nl/joycedada/jd_frans/joyce.para.zurich.fra.htm

особа у исто време, била је веома применљива у *Фонацијама*. Царина партитура у којој су прецизно потписани текстови на немачком, енглеском и француском, одаје брижљиво бављење сонористичким и ритмичким квалитетима текста (поред бројних стилских фигура присутних у самим текстовима, уочљиве су вертикалне алитерације, коришћење речи једнаких дужина), као и драматургијом и формом (наглашена строфичност, постојање *рефрена*, поступни раст неразговетности текста). Ово приближава тумачењу три гласа језиком музике, као контрапунктских линија једног полифоног склада. Са друге стране, немогућност апстраховања текста као носиоца значења (наратива), а стална неоствареност и замагљеност овог његовог плана, напрежу слушаоца, наводе на ишчекивање и нелагоду.

Отварање могућности рађања новог склада из неразговетности и буке било је згодно полазиште за бављење питањима искривљења временске компоненте потенцирањем просторне, претварања хоризонталног у вертикално, звука у слику. „Симултаност (коју је први употребио Маринети, у књижевном смислу) јесте концепт који се односи на истовремено одвијање различитих догађаја. Претпоставља наглашену осетљивост на пролазак ствари у времену, преокреће низ $a=b=c=d$ у $a-b-c-d$ и тежи да проблем уха (аудитивног) пренесе на лице (у визуелно). Симултаност је против онога што је већ настало и за оно што настаје...“³⁹

2.4. Cut-up

У *Камерној музици 1* и *2* наслојавала сам одломке песама из Џојсове истоимене збирке песама. Користила сам делове из I и II, и мањем обиму из III, IV, VII и IX

³⁹ Hilzenbek, Rihard, *EN AVANT DADA: Jedna istorija dadaizma* (1920), превео и приредио Алекса Голијанин, 2016, 13, доступно на: anarhija-blok45.net1zen.com/tekstovi/Richard-Huelisenbeck-En-avant-dada-1920.doc, последње приступљено 30.8.2016. Даљи Хилзенбеков текст, дадаистички борбено објашњава повезаност симултаности с брутизмом и њено схватање као директног позива на чин, на акцију. Оваква политичка, али ни поетска конотација симултаности као уметничког концепта није блиска *Фонацијама*.

песме. Одломке од којих сам правила музичке структуре исецала сам (катовала) на различите дужине, најчешће на целе речи, некада на појединачне слоге, а ретко и на синтагме или чак целе стихове. Катап (*cut-up* или *désoûpé*), алеаторичку технику исецања литерарног текста и потом његовог преуређивања у нов текст, популаризовао је 1950-их и 1960-их година амерички писац Вијилам Бороуз (William S. Burroughs). Њено порекло јасно се прати до Царине песме⁴⁰:

KAKO SAČINITI DADAISTIČKU PJESMU

Uzmite novine.

Uzmite škare.

Odaberite u novinama (članak) koji vam se čini dovoljno dugačak da od njega može dostati za vašu pjesmu.

Izrežite članak.

Zatim pažljivo izrežite sve riječi koje tvore taj članak i odložite ih u vreću.

Radite pomno.

Zatim poredajte izreske jedne pokraj drugih po redu kako su napuštale vreću.

Prepišite pažljivo

ličiti će na pjesmu

I eto vi ste "beskrajno originalan pisac

dražesne osjetljivosti, koga još nije zahvatila prostota"

Песме сам читала и снимала у оригиналу на енглеском језику, као и у одличном српском препеву Бојана Белића.⁴¹ Текст на оба језика јавља се унапред, регуларно читан и снимљен, и уназад, с десна на лево. Српски текст палиндромски је прочитан (читањем постојећих појединачних речи с десна на

⁴⁰ Donat, Branimir (prir.), *Antologija dadaističke poezije*, оп. цит. 73

⁴¹ Џојс, Џејмс, *Камерна мусика и друге песме* (Бојан Белић, прев.), Београд: Архипелаг, 2014.

лево, настале су нове) и тако снимљен, док је код енглеске верзије софтверски хоризонтално обрнут (ревертиран, опцијом *reverse*) оригинални снимак текста. Тако у композицији паралелно егзистира исти поетски текст на четири језика, два постојећа и повремено разумљива и два непостојећа, настала за потребе овог музичког садржаја.

У мом рачјем читању препева задржани су интонација и (поетска) синтакса српског језика. Тако очувани фонетски и фонолошки конструкти наводе на покушај дешифровања читаног као блиског језика, или као језика који изговара неко коме је матерњи српски. И у самом препеву у великој мери је очувана Џојсова ритмика (а такође се осећа и да Џојсов оригинал читам са призвуком интонирања *из српског*). Све то омогућава варљиву игру непрекинуте говорне хоризонтале на неколико језика (*зорк и уљмез ваздух there... ећерс струне strings...*).

С друге стране, *рачји енглески*, системским процесом добијен језик, не чита се готово ни у једном тренутку као постојећи језик, већ искључиво као сонористички, музички садржај. Обртањем комплетног звучног садржаја, његови фонеме и овојнице слогова постављени су на начин који не одговара људском изражавању ни акустичким особинама говора. Зато у хоризонталном току он служи као прекид, тачка прелома у покушају разумевања.

Вертикално наслојавање свих ових језика доводи до новог нивоа запитаности и, постепено, одустајања од покушаја разумевања текста и потпуног фокусирања на његов звучни доживљај. Овоме доприноси игра сибиланата (пре свега с из енглеског *strings*, који користим као музички мотив) у простору. Резултат је складна, нежна структура, која ми се чини блиска Џојсовој поезији, или идеји коју имам о Џојсовој поезији.

Два дела Џејмса Џојса која се јављају у *Фонацијама*, збирка песама *Камерна музика*, са почетка његовог стваралаштва, и роман *Финеганово бдење*, који је последње његово дело, сматрају се најлиричнијима у Џојсовом опусу. Лиризам с једне стране, и вишезначност (апстрактност), поезији својствена, а у Финегановом буђењу изазвана специфичном Џојсовом употребом језика, основни су разлози за одабир баш ових текстова.

У својој *Уводној ноти* есеју *Џејмс Џојс и обичан читалац*, први пут објављеном 1932. године (у коме се *Финеганово бдење* још увек спомиње као *Рад у настанку*, *Work in Progress*), након што даје одломак АЛП, Херберт Рид (Herbert Read) пише: „Наравно, нису у питању само речи. У питању су речи у ритмичкој секвенци (...) и пре свега је то ствар боје речи, асоцијација које оне изазивају, ватре коју могу заискрити у махнитости композиције. Џојсова проза је намерно музичка – може се бити и прецизнији – све више се развија у правцу музичке форме. Делује као ао да је Џојс рано исцрпео музичке могућности нормалног лирског израза. Песме у *Камерној музици* чисто су лирске као било које – по мом укусу и превише су лирске – музика језика толико је мелодична да значење постаје неважно. Оно што можемо рећи о *Раду у настанку* резултира истим: значење је толико опскурно да само апстрактна звучност слогова, другим речима мелодија, постаје доминантна.”⁴²

2.5. Нечитање

Однос какав сам раније описала према Кејцовој музици, распрострањен је, а делује ми и прећутно прихваћен, према Џојсовој књижевности (између осталог и код Кејда самог, као и код Кенета Голдсмита). Ако се изузме коришћени снимак, *Финеганово бдење* познајем искључиво из теоријских интерпретација и анализа, примера из уџбеничке литературе, парафраза у делима других аутора. Дакле, као *дело културе* више него *књижевно дело*. Пјер Бајар у својој *књизи коју нисам прочитала*, управо Џојса (поред Пруста, наравно), спомиње као најраспрострањеније непрочитаног аутора (бестселера) о коме, а сматра то сасвим легитимним, има доста тога да каже.⁴³

Своју малу апологију нечитању Џојса почела бих објашњењем да у *Фонацијама* користим одломак из *Ане Ливије Плурабеле* (АЛП) који се издваја својим сонористичким и ритмичним (дакле – музичким) квалитетима, а који у

⁴² Read, Herbert, "Prefatory Letter" у: Duff, Charles, c, New York: Haskell House Publishers Ltd., 1971. 10-11

⁴³ Бајар, Пјер, *Како да говоримо о књигама које нисмо прочитали?*, Београд: Службени гласник, 2009.

Џојсовом читању постаје и архивска грађа, уметност-документ. Као документ у мом звучном кабинету чуда, Џојсов глас је значајан по себи. Како аудио запис *Бдења* третирам као дело звучне уметности (и као дело за звучну уметност), његово разумевање *као знака* може бити на нивоу препознавања мотива *Каса Валкира* без доброг слушног познавања целе опере (или целог *Прстена*, што је и међу љубитељима немачке опере реткост).

Управо о овом снимку Џ. Доктор (Jenny Doctor) пише: „...слушањем сонорности, музике у њему, извучи се потпуно другачији ниво разумевања. Опет истичем очигледно: кроз ометање уобичајених средстава комуникације текстом, Џојс подиже примаочеву имагинацију или свет на нови ниво; овакав начин комуникације приморава читаоца/реципијента да пронађе сопствене стазе значења кроз ток пасуса. У Џојсовом читању, тонски квалитети, контрапункт његових вокалних боја и звучних међупростора, као и диминуенда којима звук води ка тишинама, доводе до обликовања слогова звука у нешто што сваки примаоц разумева – и без неопходног разумевања речи. Овај ментални процес аналоган је оном када при слушању соло песама на непознатом језику, слушаоц свеједно успева да извуче смисао.“⁴⁴

2.5.1.

Концепт читања, слушања, певања на језицима које не разумемо, веома ми је привлачан као уметнички поступак који отвара могућности промене фокуса, другачије перспективе, неке друге, финије осећајности коју желим да изазовем. И за Голдсмита је, тако, језик више од средства једноставног трансфера значења: значајнији од смисла самих речи су конкретни, физички квалитети језика. Тврди да га фасцинира стварање уметности на језицима које не говори. Учење страних језика укинуло би уметничку вредност коју они за њега имају. И заиста, *Бр. 110 10.4.93–10.7.93* Голдсмит пише током тродневног семинара у Лођу, на пољском језику, исто као што Витгенштајнову *Културу и*

⁴⁴ Doctor, Jenny: "The Texture of Silence" у Losseff, Nicky and Jenny Doctor (eds.), *Silence, Music, Silent Music*, London: Ashgate, 2007. 17

вредност чита и пева на немачком, језику који нити говори нити разуме, тако фокусирајући пажњу на аудитивну, а не значењску компоненту језика. Последње поглавље његовог преко 600 страна дугачког романа-објекта-речника рима, инспирисаног Џојсовим делима, *Бр. 111 (No. 111 2.7.93–10.20.96)*, је прича Д. Х. Лоренса *Добитник на коњу за љуљање (The Rocking Horse Winner)*. Према речима Голдсмита, ову кратку причу преузео је у целости само зато што се њена последња реч (*winner*) згодно завршавала на жељени слог, а њено закључно место у *Бр. 111* одредио је само број њених слогова. „До данас, никада нисам прочитао ту причу. Бројао сам слокове неколицину пута, али никада нисам обратио пажњу на њу на уобичајен начин. Верујем када кажеш да је то сјајна прича, али када бих је тако третирао, поништио бих структурални и апропријативни концепт који сам се трудио да поштујем. Знам да то звучи пуритански, али читање *Rocking Horse Winner* – у контексту *Бр. 111* – уништило би важан концептуални аспект моје књиге.”⁴⁵

2.5.2.

Копка ме идеја цитирања и парафразирања на граници између две уметничке дисциплине (нпр. музике у књижевном, сликарства у музичком делу), али највише тамо где је почетни текст узет за *превођење* затворена целина, заокружена у оквиру својих средстава израза, и која овакав преводилачки захват не предвиђа.

Да ли је могуће дефинисати језичке системе различитих уметности, да ли су они међусобно *самерљиви*, или сваки изражава различити поглед на свет (као што, према Сапир-Ворфовой хипотези, природни говор намеће говорнику сопствени поглед на свет)?⁴⁶ Изузев превода теме дела, која је можда његова најмање интересантна и специфична одлика, могуће је превођење карактеристика његове форме, ритмичких односа, појединих стилских фигура.

⁴⁵ Perloff, Marjorie, "A Conversation with Kenneth Goldsmith," у: *Jacket 21* — February 2003. <http://jacketmagazine.com/21/perl-gold-iv.html>. Последње приступљено 16.09.2016.

⁴⁶ О књижевном превођењу према: Еко, Umberto, *Kazati gotovo istu stvar*, Beograd: Paideia, 2011. 39.

Па и ако се према савременој традуктологији „превођење не одвија између система, већ између текстова“⁴⁷, питање је да ли би то било могуће рећи и код уметности? Могућ је вероватно и превод општег расположења које дело ствара, али он је категорија у *крупним цртама* исувише зависна од теме да би била интересантна, а у *деталјима* екстремно флуентна, превише зависна од примаоца. Превод дела једне уметности у дело друге остварује се, заправо, као превод доживљаја који то уметничко дело у преводиоцу производи. Даље разигравање ове мисли врло брзо се завршава на поистовећивању првобитног дела као узорка за превод са – инспирацијом.

Да ли је немогућност превођења, идеја која потиче из књижевног превођења, овде реално питање и зашто би то уопште било важно?

Као покушај креативног одговора на нека од ових питања, написала сам *Кишу у борнику* на стихове истоимене песме (*La pioggia nel pineto*) из 1902. године италијанског песника Габриеле Данунција (Gabriele D'Annunzio, 1863-1938). Ова можда најпознатија Данунцијева песма обилује стилским фигурама (алитерацијама, асонанцама, анафорама) и до те мере је сонористички обликована и вредна да ми се чинило да њено додатно омузикаљење може лако одузети на квалитету и убедљивости израза. Мој приступ био је с једне стране веома директан и објективистички, с друге помало препуштен случају.

Песму, очигледно намењену читању (наглас) и слушању – читала сам и слушала. Од доступних снимака читања, одабрала сам онај италијанског глумца Роберта Херлицке како са дозом заноса на граници са сентименталношћу (с оне стране границе), помало претерујући у истицању ономотопејског, говори стихове. Песма се састоји од четири строфе од по 32 кратка стиха. Одвојила сам (једноставним катовањем) снимак прве строфе, и задала софтверу да уради спектралну анализу гласа Роберта Херлицке (и шума који је умерено присутан на снимку). Резултат сам претворила у миди фајл, који сам учитала у нотографски софтвер. Добијени резултат (који заиста није много обећавао) сам пажљивим брисањем (чишћењем), прилагођавањем

⁴⁷ Исто.

мелодике, мењањем регистара и динамика, довела на неколико гласова у полифоном односу. Укупан резултат тако је задржао ритам оригинала (попут Кејдове *Јефтине имитације?*), његове акценте, генерална мелодијска усмерења и драматуршко-формалне контуре.

За боје контрапунктских линија одабрала сам, поред (електронски генерисаног) женског гласа, још гласова и, очекивано, звукове ветра, даха, кише... Овакав избор, осим што је оноματοпејски банално близак оригиналу, добро је комуницирао и са данунцијевском идејом стапања гласа са природним окружењем (тела љубавника са шумом којом ходе, њихових речи са звуцима кише и лишћа).

2.6. Манифести

Ја сам, кад бих смишљао своје будуће приповетке, свагда волео да шетам по соби. Збиља: увек ми је било пријатније смишљати своја дела и сањати како ћу их написати него их после писати, и, верујте, то није било из лености. А да из чега?⁴⁸

Шетња по соби, тј. размишљање о композицији која треба да настане често је омиљена, скоро увек најдужа фаза мог процеса рада. Током напицавања, формирања и конкретизовања идеје композиције, често инспирацију налазим у радовима других уметника. Притом пре свега мислим на теоријске или документаристичке радове, на размишљања уметника о уметности, на свет иза и око дела, пре него на дело само. Отуда и везаност за деловање (пре него за дела) Џона Кејда, који је, на крају крајева, себе и сам називао *проналазачем музике* радије него композитором, и обилато о музици писао, читао, причао, ћутао. Исто је са Џојсом, исто је са дадаизмом (боље речено – иста сам са Џојсом, иста сам сам дадаизмом).

Приликом писања *Фонација* блиске су ми биле идеје стваралаца који су припадали футуристичким покретима и Дади. И док су ме привлачиле замисли о симултаној поезији, звучној и конкретној, о нелинеарним и

⁴⁸ Достојевски, Ф.М., *Понижени и увређени*, Београд: Издавачко предузеће Рад, 1966. 9.

интермедијским формама, *Zang tumb tumb* и *Zikete bee bee* били су сувише ономатопејски, ћошкасти, гласни и недовољно лирични за моју поетику. Уместо *Урсонате*, Швитерса представља његова непозната песма. (*Одприрођена поезија* до те мере не спада у репрезентативна дела аутора, да на основу наслова и стихова препева нисам, уз сав труд и распитивање, успела да пронађем оригинал). Уместо Царине симултане поезије јављају се моје интерпретације његових идеја, а уместо Маринетијевог колажа, у *Фонацијама* се чује његово читање једног од манифеста футуризма.

Додуше, како Марџори Перлоф објашњава, уметност футуризма и јесте уметност манифеста. „Али за овај и наредне футуристичке манифесте није довољно само рећи да теорија претходи пракси, попут тога да је, рецимо, Русолова 'Уметност буке' (1913) скицирала нове звукове футуристичког оркестра пре него што су машине које производе ове звукове биле изумљене. Јер поента је у томе да теорија, у Русоловом и Маринетијевом манифесту, јесте пракса, по томе што текст представља оно што Ђовани Листа зове 'проблематика првенства пројекта над делом, метајезика над стваралаштвом'. Говор о уметности постаје еквивалент њеном стварању, и заиста, већина историчара италијанског футуризма слажу се да су педесетак манифеста објављених између 1909. и уласка Италије у рат, били *par excellence* уметничка форма овог покрета. Не само да су Маринетијеви манифести интересантнији од његових песама, новела, или чак експерименталних звучних текстова попут *Zang Tumb Tuumb* (неуспели колаж, како на другом месту пољемишем); његова *arte di far manifesti* постала је начин испитивања статуса традиционалних жанрова и медија, негације одвојености, нпр. лирске поеме од кратке приче, или чак 'песме' и 'слике'."⁴⁹

Опет, ни политичко-идеолошки смисао, а ни естетски квалитет манифеста, нису овде били пресудни за његов одабир колико сама чињеница да је то манифестни текст о футуризму читан гласом самог Маринетија. Милитантну, фашистичку ноту која се чита из контекста и интонације, нисам

⁴⁹ Perloff, Marjorie, "Violence and Precision": *The Manifesto as Art Form*, у: *Chicago Review*, Vol. 34, No. 2 (Spring, 1984), 65-101.

могла да избегнем, па сам се са њом обрачунавала и гушила је речима Џојса и Гертруде Стајн, те љубавним сонгом на Швитерсове стихове.

Интересантно је да и Перлоф (на кратко и са другачијим циљем) увлачи Гертруду Стајн у свој текст: „Баш као што Гертруда Стајн почиње да личи Пикасовом портрету себе тек годинама након што га је насликао, тако су и футуристичке слике (...) сликане тек након објављивања манифеста, као да је Маринетијево ничеанско пророчанство (...) морало бити испуњено.“⁵⁰

2.7. Асоцијације

Упркос отвореном (плакатном) коришћењу пре свега прозних текстова, наслојавањем, преметањем и уодношавањем архивских снимака са Швитерсовом поезијом, покушала сам да формирам једну сасвим музичку конструкцију. У њој је оно што и ако музика није, мени на музику личи, или ме на музику зове. Поред Маринетијевог манифеста, као његове поезије боље од његове *поезије*, ту је, дакле, Џојс који је музика јер се не разуме, Стајн која је музика јер је репетитивна и ритмичка, јер је поезија. Швитерсова *Отприрођена поезија* такође је интересантна као духовити експеримент са међуформом поезије и музике, јер је поезија која није написана за певање, већ која је написана као да је отпевана. Конкретније, као да је замишљено кабаретско извођење једног сентименталног сонга, и онда урађен његов транскрипт (све са „јендватри“, попут у наших естрадних уметника омиљеног „па каже“, или „руке горе!“).

Џојсова оригинална интонација и ритмизација прве реченице *АЛП* (*Well, you know or don't you know or haven't I told you...*) увек ме је подсећала на војни марш *Улазак гладујатора*, Оп. 68 Јулиуса Фучика (*Julius Fučík, 1872-1916*). Ова композиција из 1897. године једна је од оних типских, популарних музика-симбола (циркуске музике, рецимо), укореењених у колективну свест, које се лако сетим и лако отпевам, а да је никада нисам вољно ни плански пустила ни преслушала. Толико је та банална тема препознатљива и неспецифична

⁵⁰ Исто.

истовремено, да ми је било потребно одређено време да бих је пронашла на youtube-у и тако сазнала име нумере и аутора.

Сличан однос (попут односа који имам према Џојсовој реченици) желела сам да изградим према свом омузикаљењу *Одприрођене поезије*. Швитерсови стихови, који ме јако забављају, подсетили су ме на дечју песму Френка Черчила *Ко се боји вука још* (Frank Churchill, *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*, 1933). На рефрен Швитерсове песме компоновала сам парафразу ове нумере из цртаног филма, желећи да се она понаша као парацитат – нешто што је можда цитирано, а можда и није, али личи на сву музику *тог времена*. Уз претпоставку да просечан слушалац не слуша редовно музику из цртаних филмова, рачунала сам на реакцију: "Одакле ми је ово познато?", баш као што је мене Фучиков марш подсетио на све од Офенбаховог *Канкана* из *Хофманових прича*, преко *Игре сабљи*, до *Трепака* из *Крчка Орашћића*.

Баналним, типским мелодијским решењима потенцирала сам намерну баналност текста и Швитерсово инсистирање на једноставној ритмици (јендватри). Притом, желећи да задржим временско-просторну дистанцу и однос према тексту као архивској вредности, нисам однос који Швитерс има према сентименталној популарној песми свог времена и окружења транспоновала тако што сам парафразирала нешто што би личило на сентименталну популарну песму овог (мог) времена и окружења, већ сам се задржала на примеру из међуратне ере.

Још један аспект коришћене грађе који ми је био значајан (а који је близак мом доживљају лирике и мом доживљају архива), је њена наговештена еротска компонента, вишезначна и шарена. И док се донекле може говорити о еротици манифеста која лежи у његовој пасионираности, енергичности, животној снази, у три преостала текста активна је, на различите начине и са различитим циљем, еротика мушко-женског односа. Код Џојса, то је еротски доживљај жене која у реци пере веш, чија је прошлост тема трачева и која правда мужевљеве (сексуалне) злочине. Код Стајн, то је ироничан однос према еротизованој жени-мајци-домаћици (*All nice wives are like that*), а код

Швитерса еротика је пародирана и помешана са сентиментализмом и баналношћу (*кокетно мотање длочице док пече жар љубави и љубороме*).

2.8. Крај

Према Цариној поеми-партитури *L'amiral cherche maison à louer* (још једном) наводим:

- Хилзенбек, Јанко и сам Цара треба да изводе поему рецитијући истовремено на три различита језика, текстове који међусобно немају ништа заједничко, и који су мешавина поезије, сентименталних популарних песама, писама и огласа, слогова без смисла и бесмислених звукова. Све је повремено ометано ударима о гран касу, звиждањем и смехом⁵¹,

а на крају Фонација изводим (парафразирам):

- Уживо је певана Швитерсова песма, а са звучника пуштена убрзана пронађена Сатијева песма и снимљена поезија Гертруде Стајн (тј. истовремено на три различита језика, текстови који међусобно немају ништа заједничко, и који су мешавина поезије, сентименталних популарних песама, писама и огласа), уз додатак бројања (на енглеском), јодловања и распевавања (дакле слогова без смисла и бесмислених звукова). Све је повремено ометано ударима и звецкањем електронског инструментаријума (Dance Kit, Trombones +, Trombones staccato).

Један разиграни, вишезначни, донекле иронични а повремено и апсурдни спој различитих меандара, слапова, брзака тока свести, нешто што личи на *Магично позориште* у глави Харија Халера, делује као адекватан крај Фонација.

⁵¹ Према: Tzara, Tristan, Harwood Lee, *Chanson Dada: Tristan Tzara Selected Poems*, Commonwealth Books, Black Widow, 2005.115-129

Део трећи: УСПОРАВАЊЕ

Аристотел је већ приметио двосмислену природу тренутка, и, у IV књизи своје Физике, он је дао елементе једног веома продубљеног разматрања тог проблема. Тренутак је, каже он, једна граница. Тренутак није део времена, јер нуле трајања не би могле сабирањем да образују једно трајање; време није састављено од тренутака као ни линија од реалних тачака. Али кад се каже да је оно граница, шта се тиме жели рећи? Да је одвајање прошлости од будућности. Али за ово би било потребно прихватити да се мења и да се не мења, да је завршетак једног времена и почетак другог. Тренутак резимира дакле све парадоксе времена; он обезбеђује континуитет, спој, а у исто време и расеца оно што јесте од оног што није. Он дакле има контрадикторне карактере које само искуство измирује. Другим речима: или тренутак губи своје јединство да би постао елемент трајања, а онда није више тренутак, или успева да га сачува, али се онда не види како се с једног тренутка може скочити на следећи.⁵²

3.1. Тренутак и харфа

Време у роману тока свести, вишеструко и вишезначно, поклапа се са мојим схватањем (уобичајеног) музичког времена (можда треба да кажем обрнуто; у сваком случају, преплићу ми се одлике та два). Кроз лако препознатљиве цитате, наслојавања и замрзавања токова, позивам се на „опште, онтолошко време, у коме се померања и промене у структури човекове психе бележе управо кроз краће временске јединице као што су тренутак, час или дан.”⁵³ Рад са временом, у времену и на времену приликом компоновања није занимљив избор, већ нужност. Могућност полифоније, тако драгоцену у музичком току,

⁵² Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd: Prosveta, 1968. 186.

⁵³ Поједина разматрања о времену у роману тока свести преузета су из рада: Olujić, Grozdana, *Literatura i vreme* у: „Kultura” 36/37, Beograd: Zaprokul, 1977. 167-176.

обухвата и паралелно одвијање различитих временских оса. Природно ми је преламање сада и онда, сапостојање свих тренутака у било ком тренутку.

Ако су *Фонације* метатекст о вокалном идентитету, онда су сва њихова времена преломљена у тренутку писања, а сваки тренутак писања (узевши у обзир и могућност ревизије коју сам обилато искоришћавала), међузависан са осталима. „Процес је показао само трансформацију објективно будућег у објективно прошло... Меморија је имобилизовано сада пренето на прошлост и има чисту статичку, архитектонску функцију, као и њој симетрично очекивање. Где год га пренели, садашње бетонира еволутивни процес. Ако време протиче, сада не може имати екстензију, а садашњост такође остаје само стање а не члан сукцесије. Време се креће једино преко празних интервала свести.“⁵⁴

Ипак, и то сада кога нема (ми) је важно, јер желим да рачунам на сада као на драг тренутак на који могу да гледам уназад. Списак се проширује/је проширен у безвремено. У роману тока свести, субјективни тренутак „укључује у себе и садашњост, и сећање на прошлост, и наслућивање будућности, због чега му је могуће да истовремено егзистира и у датом историјском тренутку и у извесној безвремености налик на вечност.“⁵⁵

3.1.1.

Мали Анди у *Раним јадима*, у причи *Дечак и пас*, у писму господину Беркију каже да ће када порасте и постане песник, написати о Дингу песму или басну у којој ће пас говорити. Први део *Дечак и пас* је басна, Дингова прича: „Не, мој живот није роман. Он је сав од малих прича, од многих малих догодовштина, веселих и тужних, но у тим је причама увек присутан де чак, као што сам и ја присутан у његовим причама.“⁵⁶

Промена приповедачке перспективе и питање о позицији приповедача

⁵⁴ Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, оп. цит. 186-189.

⁵⁵ Olujić, Grozdana, "Literatura i vreme", оп. цит. 173.

⁵⁶ Одломци текста из *Раних јада* преузети су из издања: Киш, Данило, *Рани јади*, Београд: Просвета, 1992. Из истог издања сам у *Фонацијама* користила и текст *Еолске харфе*.

провлаче се кроз *Ране јаде*. Одрасли Андреас Сам због обећања из детињства пише басну, а Дингова исповест даје други поглед на време (контекст) Андијевог детињства. У *Еолској харфи* „осећа (се) највећа удаљеност између времена приповедања и времена о коме се приповеда. Догађаји из детињства смештени су у прошлост, а приповедање се одвија у првом лицу, несумњиво с тачке гледишта одраслог Андреаса. На завршетку приче као да се време приповедања и приповедано време приближавају онда када је потребно дати упутства за коришћење еолске харфе, а с тачке гледишта дечака: „Сад се само треба осврнути да се уверите да нема никог на Царском друму, никог у житу, никог у јарку, никог на хоризонту. Уколико наилазе кола натоварена сеном, луцерком или житом, хитро се сакрити у одводни канал испод друма и сачекати да кола прођу.”⁵⁷

Еолска харфа код Киша је и алегорија о стваралаштву. Направљена је од дрвета, које је, *рањено и напукло*, престало то да буде, а временом и схватило да то више није. Постало је бандера, која је временом, пропевала. *Харфа* говори о путу од *ојађености и укопаности* до проналажења новог смисла, до музике. О снегу, киши, жеги... о ветру који помаже инструменту да пренесе *звук времена*. Кишов тон у приповеци лирски је, само мало сентименталан, мелахноличан је и љубак. Такво је и моје читање *Харфе* у композицији. Такав је и мој поглед на (музичко) детињство. Прича о еолској харфи појачава се и утишава, приближава и удаљава, провејава кроз кратко а споро време нумере, смењујући се са звуцима моје харфе, инструмента који сам направила од Џојсових песама. Више сродних мотива постоји између ова два извора.

Одломак из I песме *Камерне музике* (препев Б. Белић)

Kroz zemlju i vazduh lako
Strune nose jeku;
Gde vrba sa vrbom svakom
Sreće se uz reku.

⁵⁷ Киш, Данило, *Рани јади*, оп. цит.

Две харфе, Кишова и моја, симболично размењују и преклапају своје тонове, извиру једна из друге и смењују се. Једна је цитирана, друга је конструисана, прошла и садашња, од електричних бандера и од електронског инструмента, у трећем и првом лицу. „Јасно вам је, ту је потребна самоћа”. Обе су лирске и интимне. „Захваљујући тој чињеници, стуб харфе, попут антене, хвата звуке и из давнина; мелодије допиру из прошлости и из будућности.

Један комплет жица хвата целу октаву у молској скали, и, преко доминанте, лако прелази у дур.

Толико о самом инструменту.“⁵⁸

3.2 Детињство

У другом миксу у комаду *Fremden*, солисткиња изводи прву из *Дечјих сцена* (*Kinderszenen*, оп. 15) Роберта Шумана, *О далеким земаљама и народима* (*Von fremden Ländern und Menschen*). Затворених уста певуши Шуманову мелодију, пратећи се на клавијатури. Деоница пратње такође је преузета (мало поједностављена, али сасвим препознатљива) из клавирског комада, а њен звучни садржај потиче из семплованог гласа солисткиње.

Први пут објављене 1839, *Дечје сцене* састоје се из 13 комада, сваки са својим насловом. Пратећи ову уобичајену праксу, Шуман је додао наслове након што је компоновао комаде, као асоцијације, инспирације, даље смернице за извођење. Иако без посвете, Шуман је написао ове комаде за Клару. Описао јој је природу свог дела као „лаког и нежног и срећног као наша будућност”. „Бићеш изненађена када их будеш свирала... било је као музички одговор на нешто што си ми једном написала, да ти се некада чиним као дете – укратко, било је као да опет носим одело са широким рукавима, и пишем око 30 блесавих малих комада, од којих сам одабрао 12 и назвао их *Дечјим сценама*. Допашће ти се, али, наравно, мораћеш да заборавиш да си виртуоз.“⁵⁹ Са

⁵⁸ Киш, Данило, *Рани јади*, оп. цит.

⁵⁹ Weissweiler, E. (ed.), *The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann vol. 1.*, New York: Peter Lang, 1994, 123-124., наведено према Ehlovà, Hana: *Robert Schumann's Piano Cycle Kinderszenen op. 15 (Scenes from Childhood) and Different Ways of its Interpretation*, доступно на:

становишта извођачке технике, композиције не садрже велике потешкоће, једноставне су и доступне деци, али Шуман их није замислио као комаде за децу, комаде које ће деца да интерпретирају. За разлику од *Албума за младе*, *Дечје сцене* су поглед уназад једног родитеља, одраслог човека. „Оне су евокације дечјег света, ретроспектива Шумановог детињства. Иако једноставне, *Дечје сцене* су, у својој интимној поетичности и савршенству израде, међу Шумановим најинспирасанијим креацијама.“⁶⁰

О далеких земљама је композиција коју сам давно свирала и која ми је веома драга. Нежна, лако памтљива, некако приватна, музика која ме води кући. „Припадају само нама двома, зар не? И увек су ми на памети; тако су једноставни, топли, тако као ти; не могу да дочекам сутра да их поново свирам.“⁶¹ Звук клавира у примењеној музици често се асоцијативно повезује са домом, са интимом, са кућним музицирањем. Боја гласа којом изводим *Фремден* није имитација дечије, већ симбол нечега истовремено носталгичног и „лаког и нежног“. Замена клавира гласом је лични (мој) замишљени поглед на невиност коју Шуман спомиње. Пратња је у односу на клавирски оригинал поједностављена и повремено намерно несавршена, погрешна. Поједини хармонски тонови су прескочени, понеки акорд дат у обртају. Ритам се мало клима око тактних црта, чују се тихи уздаси. Хтела сам да све звучи управо као сећање на музику коју сам некада свирала, не као имитација некадашњег извођења.

3.3. Муцање

Као *друга пратња* за мој *Фремден* појављује се сложен, згуснут, педални квази-оргуљски звук који се споро ваља, без јасног усмерења. У питању су, заправо, преузета (из оригинала катована) два понављања из *I Am Sitting in a Room*

https://www.academia.edu/12899511/Robert_Schumann_s_Piano_Cycle_Kinderszenen_op._15_Scenes_from_Childhood_and_Different_Ways_of_its_Interpretation. Последње приступљено 29.09.2016.

⁶⁰ Hiser, Beth Ann, 'Genre And Gesture: Robert Schumann's Piano Music for and about Children', dissertation, The University of Texas at Austin, August, 2006. Доступно на <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/13127>, последње приступљено 29.09.2016.

⁶¹ Weissweiler, E. (ed.), *The Complete Correspondence*, оп. цит.

Алвина Лусијеа (Alvin Lucier). Преузимање дѣла ове композиције пратило је Дишаново упутство: „Урадите *readymade* од кутије у коју је затворено нешто непрепознатљиво по звуку и затим салемите.“⁶²

„Седим у соби, другачијој од оне у којој сте ви сада. Снимам звук свог гласа док говорим, и пуштаћу га назад у собу поново и поново, док свака сличност са мојим говором, изузев можда ритма, не буде уништена. Оно што ћете тада чути, су природне резонантне фреквенције просторије, артикулисане говором. Сматрам ову активност не толико демонстрацијом физичке чињенице, колико начином да изгладим све неправилности које мој говор можда има.“⁶³ Лусијеова композиција приказује постепене промене звучног садржаја услед деловања резонантних карактеристика собе (које појачавају одређене фреквенције говора, све док речи не постану неразумљиве и непрепознатљиве). Мало по мало, кроз време, простор делује на објекат (глас субјеката), савладава га, упија га у себе. У међувремену, снимак говора претапа се у музички садржај, у дугачки дрон. Код Лусијеа, говор јесте музика, али не у поетско-клишетизираном значењу, већ као акустичка чињеница. Све што је потребно да би до промене дошло су простор и време (и „наизменични утицај киша, мраза и сунчане жеге, тако да се, под наглим променама температуре (између +36°C и -22°C) дрво распукне, уздуж“).⁶⁴

И, док је ово Лусијеово концептуално остварење међу најпознатијима у историји експерименталне електроакустичке музике XX века, његов конкретан звучни садржај готово потпуно је непрепознатљив. Слушна свест о овом делу губи се пре него што је оно и одслушано. Нико не зна како звуче

⁶² У питању је дадаистичка песма Марсела Дишана *UZAJAMNI READYMADE*, наведена према Donat, Branimir (прigr.), *Antologija dadaističke poezije*, Novi Sad: Jedinstvo, 1985. 87.

⁶³ “I am sitting in a room, different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I’m going to play it back into the room again and again until any semblance of my speech with perhaps the exception of rhythm is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.” Текст и коришћени снимак из 1981. године (издање Lovely Music, Ltd.) доступни су на: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/jun/25/sitting-in-a-room-with-alvin-lucier>

⁶⁴ Киш, Данило, *Рани јади*, оп. цит.

последња три понављања композиције која је један од најзначајнијих експерименталних трактата о слушању. Лусијеов „начин да се изгледе све неправилности које говор можда има” (аутор муца) није само Микеланђелово котрљање скулптуре низ брдо. Овде, претакање говора у амбијентални дрон заправо је поступак укидања, брисања човека, а у корист физичког, архитектонског окружења.

3.4. Артефакти

Занимају ме грешке (и Лусијеово муцање). Занима ме оно што је иза тона, прављење мотивског садржаја од малих, случајних звучних догађаја. Када сам писала за хармонику, трудила сам се да изградим цео звучни свет композиције око звукова механике инструмента, оних који настају као артефакти стварања тона. Цео солистички парт *Фонација* је извођен/сниман за нијансу преблизу, тако да су артефакти вокализације и комуникације солисткиња-микрофон (удаси, издаси, понеко мљацкање приликом отварања уста, повремени удар праскавца о мембрану микрофона...) присутни, каткад и амплификовани. Слично као када Голдсмит разиграва интерпункцију Гертруде Стајн, тражим нова звучна богатства у грешкама, у несавршеностима, стварима које су већ присутне, али су ван фокуса.

У *Фонацијама* одлазим даље. Еко се пита где је завршио први метак који у Стендаловом *Црвеном и црном* Жилијен Сорел испалује у госпођу Де Ренал, онај који је промашио циљ: „Питање је заправо беспредметно с тачке гледишта стендаловске приповедачке стратегије, јер је сама појединост безначајна. Онај ко мисли на први хитац само дангуби и пропушта да схвати роман и да у њему ужива.”⁶⁵ Одлажење иза ствари је постављање питања која нису важна за суштину тока какав јесте, већ која имају капацитет да промене перцепцију онога шта је суштина тока. Ово је један од разлога употребе екстремног успоравања снимака (по 8, 12, 20 пута...) као честог техничког поступка у композицији.

⁶⁵ Еко, Umberto, *Besrkajni spiskovi*, Beograd: Plato books, 2007. 13.

Успоравање фоно записа сваког акустичког извођења музичке композиције доводи до промене функције различитих музичких параметара узорка. Губи се симултаност, истовременост вертикалних тренутака – сваситна, у реалном времену потпуно непрепознатљива непоклапања вишеструко су амплификована. На тај начин, агогичке несавршености постају ритам, сасвим непредвидљив и непрепознатљив: првобитно ирационално сада је носеће. Са друге стране, ритам, „основна скица уметничког дела, њена морфолошка арматура”⁶⁶, губи се и растаче до потпуног губитка његове првобитне функције. Мењањем времена звука, ритам, оно што је „рационално, геометријско“, дакле ритам као категорију за бројање – није више могуће бројати. Хармонски садржај претаче се у мелодијски, а мелодије у својој бескрајној постепености постају простор,

Архивски, документарни снимци и *кућни*, непрофесионални тонски записи дају најфасцинантније и најмање предвидљиве резултате приликом успоравања. Постојећи шум и различита оштећења и искривљења присутна на узорку приликом драстичног успоравања, стапају се у исту фактурну раван са звуковима (жељеног, планираног) музичког тока и праве претерано комплексан акустички садржај, готово до непрепознатљивости удаљен од тембралних и фактурних особина оригинала.

3.4.1.

Драстично успоравање може направити од појединачног звучног објекта списак његових карактеристика. Онемогућавањем слушања тока пажња се скреће на изоловане фрагменте у њему. Инерција перцепције и наслојено искуство повлаче нити између фрагмената и испредају нову целину. Два комада (*Speak Low 1* и *2*) написала сам користећи архивски тонски запис Курта Вајла који за клавиром изводи своју *Speak Low*.⁶⁷ Овај снимак је предиван. Вајл свира сведену клавирску пратњу помало офрље, пливајући, без додавања

⁶⁶ Дефиниција је преузета из Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, оп. цит., 233.

⁶⁷ Снимак је доступан на: <http://www.kwf.org/pages/kw-audio-files.html>
Последње приступљено 24.09.2016.

превише пажње фразирању. Инструмент звучи као пијанола под водом. Глас му је лош, што по себи, што због квалитета снимка; сувише је танак и несигуран, имигрантски енглески чује се приликом изговора, *o* и *a* су превише отворени, немачко *p* се котрља, *s* шушка... Трака се увија и завија, све време шушти и ситно пуцкета, текстура се ваља, нема дно. „Говори тихо када говориш, љубави /Наш летњи дан ишчезава прерано, прерано...” Стихови Огдена Неша воде ме у град у коме нисам становала, носталгичну за временом у коме нисам живела, тужну због краја љубави која није и јесте моја. Преливају се времена и перспективе, Вајлов интимни снимак постаје моја соба, моја шкољка: „Осећам, где год кренуо сутра је близу, сутра је ту и увек прерано.”

Успоравањем, шушкаво *s* и оштећена трака отварају свемир. Из микросвета једног архивског снимка улазим у макрокосмос наслојених транспонованих хорова, гласова простора који долазе са различитих страна и различитих удаљености, у нешто споро, полиморфно и универзално.

Коришћени одломак *Говори тихо* Огдена Неша са преводом (А.Г.)

<i>Speak low when you speak, love</i>	<i>Говори тихо када говориш, љубави Наш</i>
<i>Our summer day withers away too soon,</i>	<i>летњи дан ишчезава прерано, прерано</i>
<i>too soon</i>	
<i>Speak low when you speak, love</i>	<i>Говори тихо када говориш, љубави Наш</i>
<i>Our moment is swift, like ships adrift,</i>	<i>тренутак је кратак, као бродови ношени</i>
<i>we're swept apart, too soon</i>	<i>струјом, ми се растајемо, прерано</i>
<i>Speak low, darling, speak low</i>	<i>Говори тихо, драга, говори тихо</i>
<i>Love is a spark, lost in the dark</i>	<i>Љубав је искра, изгубљена у мраку,</i>
<i>too soon, too soon</i>	<i>прерано, прерано</i>
<i>I feel wherever I go that tomorrow is near</i>	<i>Осећам, где год кренуо сутра је близу,</i>
<i>tomorrow is here and always too soon</i>	<i>сутра је ту и увек прерано</i>

3.5. Фрагменти

Драстично успоравање може направити од појединачног звучног објекта списак његових карактеристика. Ономогућавањем слушања музичког тока, пажња се скреће на изоловане фрагменте у њему. Инерција перцепције и наслојено искуство повлаче нити између фрагмената и испредају нову целину. Списак, тако, може преузети функцију новог, перцептивног успоравања, замрзавања једног времена и искорака у друго. Фокус се преноси на унутрашњи ритам списка, ритам микрокосмоса његовог набрајања и његове грађе, независан од спољашњег, *реалног* ритма тока у оквиру кога се налази.

Еко пише о делу осамнаестог певања Илијаде посвећеном опису штита који Хефест кује за Ахилеја. На штиту је „пет зона, у којима се појављују земља, море, небо, сунце, месец, звезде, Плејаде, Орион и Велики медвед. Затим уобличује два густо насељена града. У првом су свадбе и гозбе... момци који свирају фруле и форминге (...) Нетом пристижу два безазлена чобана који свирају у фруле, ови их нападну, отму им стадо, а њих убију. Из опседнутог града крећу ратници, коњаници (...) Ратари и њихови волови, и онај ко први дође до краја своје бразде... диже здравицу с пехаром вина у руци (...) Наједном, ево где се појављују два лава који се уструмљују на јунице и једног бика, вукући га док он болно муче (...) и три акробата који, док изводе своје игре, певају...” „На штиту су толики призори да”, примећује Еко, „није нимало лако замислити предмет у свој његовом богатству појединости; и не само то, представљање се не односи само на простор, већ и на време, у смислу да разни догађаји следе једни друге, као да је штит неко филмско платно или дугачак и развучени стрип.“⁶⁸

Balance – lost за мешовити хор (2013) цитирана је у првом ставу *Фонација*. Искористила сам снимак живог извођења Хора Вроцлавске филхармоније. Изузев другачијег редоследа цитираних одсека композиције, и додавања солистичке деонице, садржајем нисам манипулисала. Овде,

⁶⁸ Еко, Umberto, *Beskrajni spiskovi*, оп. цит., 9-13.

успоравање се одиграло већ на нивоу партитурног записа. У последњем одсеку *Balance – lost* парафразиран је, у слободној аугментацији, у јако спором темпу, први ред четворогласног аранжмана француске шансоне *Mille regretz*: “Mille regretz de vous abandoner”.

Текст шансоне *Хиљаду кајања са преводом* (А.Г.)

<i>Mille regretz de vous abandonner</i>	<i>Хиљаду кајања што напуштам те</i>
<i>Et d'eslonger vostre fache amoureuse,</i>	<i>И твоје вољено лице остављам,</i>
<i>Jay si grand dueil et paine douloureuse,</i>	<i>Страшну тугу и несреће бол осећам,</i>
<i>Quon me verra brief mes jours definer.</i>	<i>Дани моји брзо, чини ми се, истећи ће.</i>

3.5.1

Осим на овакав, очигледан начин, суспензија тока присутна је у претходним одсецима кроз растакање мелодијског материјала, цепкање мотивике на одбирке, раслојавање фактуре и озвучавања подрхтавања гласа, удаха и издаха, спорих атака. Поред различитих сонификација даха, комплетан текст коришћен у композицији (пре слободно и успорено цитираног одломка) изведен је из прве две речи француске песме (mi-i-le-e-re-gre-ts-s, са пермутацијама), и звучних потенцијала овог материјала. Игра ових елемената гради музички ток чија се веза са оригиналом не препознаје, гради сопствено музичко време.

Кроз игру два времена, оба спора, давна, али различито удаљена, „покушала сам да изазовем код слушаоца исти процес *разумевања уназад*, који сам имала док сам писала, који имам када размишљам о себи; покушала сам да свако *re* буде накнадно запамћено као део *regretz*. Мислим да је то како учимо о животу, о доживљавању и тумачењу живота, донекле слично томе како дете савладава језик. Од даха до гласа, од гласа до речи, од речи до фразе, способност изражавања, тумачења, објашњавања, стално расте, али

доживљаји иза искустава, суштина онога што је речено, остају непромењени.”⁶⁹

3.6. Бесмислено

Драстично успоравање може направити од појединачног звучног објекта списак његових карактеристика. Не тако драстично успоравање може направити од појединачног звучног објекта списак његових ситних глупости и шармантних бесмислица.

Ако је судећи по броју и разноврсности доступних видеа на интернету, Сатијева кабаретска *La Diva de l'Empire* изгледа да је веома популарна међу професионалним и полупрофесионалним певачицама, заљубљеницима у шансонирање и кабаре, кокетним буцкама са Средњег Запада и јапанским студентима на размени у Паризу. Композиције *Good luck and a good fire! 1, 2 и 3* би се могле описати као не баш сасвим намеран оглед на тему – како би изгледало, према ближим или даљим асоцијацијама, превести позориште апсурда у музику. Производ су вишесатне (вишедневне) занимације која је укључивала слушање успоравањем истакнутих грешака и проблема аматерских извођења. (Додуше, поједина су и без успоравања звучала толико лоше, да нисам могла да их преслушам до краја.) Међу најинспиративнијим резултатима били су интонативни слапови настајали успоравањем неконтролисаних вибрата.

Материјал из прве Сатијеве песме наступа на почетку трећег микса, након веома кратког одломка из Бериове *Секвенце III* (који солисткиња уживо изводи). Више (драстично) успорених гласова који певају почетни тон *Диве* наслојила сам у различитим динамичким односима. Као сенка основном тону, чује се необичан микротонални акорд – комбинација успореног фалша и шума, чији се тонови и боје ваљају и преливају током трајања одломка. Након тога,

⁶⁹ Из програмске ноте *Balance – lost*, мај 2013. (А.Г.)

почиње неколико пута успорена Сатијева песма. На њеном почетку се понавља ритмичка фигура очувана из оригинала. Звук клавира (испран и изувијан због успоравања) обогаћен је и електронским тромбонима (EXS24 > Factory > Orchestral > Brass > Trombones+ и Trombones Staccato). Уз ово се од самог почетка чује и помало мекетави мушки глас који изговара имена боја на три језика – јапанском, енглеском и шпанском. Овај драгоцен снимак пронашла сам у online звучној архиви freesound.org⁷⁰, ритмизовала га и од њега направила... кратку лекцију у оквиру курса језика (трилингвалног). Подстицај је, наравно, била Јонескова *Белава певачица*.

Садржај текста који мушки глас изговара (имена боја) није на директан начин повезан са успореном Сатијевом песмом. Тражила сам списак за набрајање који је веома обичан (појмови који се набрајају сами по себи нису смели бити интригантни, духовити ни неочекивани), а да при том не може да се повуче јасна веза ни са стиховима ни са музичким садржајем *Диве*. Набрајање је, дакле, неутрално, самодовољно и бесмислено.⁷¹ Ритам и темпо набрајања су такође потпуно неинвентивни и углавном стални. („Опет ћутање. Сат откуцава седам пута. Тишина. Сат откуцава три пута. Тишина. Сат не откуцава ниједанпут.“)⁷²

Волим да набрајам ствари, то ме забавља. Набрајање користим за проширивање без развоја, кретање у месту. Набрајање, само по себи, не доприноси смислу. Код Јонеска, господин Смит набраја дане на енглеском језику, Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday, да би убрзо након тога закључио да их има укупно три – уторак, четвртак и уторак. „Ако је веровати писцу, *основне и мудре истине које су измењивали, повезане једна с другом постајале су луде (...) из апсурдне речи је исцурio садржај (...)*.

⁷⁰ У истој (user generated) архиви сам пронашла и снимак женског гласа генеричког призива који на енглеском језику изговара бројеве од један до десет. Њега сам искористила за последњи одсек трећег микса *Фонација*, када се јавља и убрзана верзија *Диве*.

⁷¹ Такође, боје су међу ретким појмовима који се код Јонеска не набрајају (осим што Елизабетина и Доналдова ћерка има једно око бело, а друго црвено, или једно црвено, а друго бело), за разлику од самогласника, дана у недељи, свега што се запалило, слова алфабета, Бобија Вотсона, енглеских специјалитета, експерименталних басни.

⁷² Jonesko, Ežen, *Čelava pevačica*. Čas, Beograd: Paideia, 2006,10

Дошло је до *некаквог урушавања стварности*. Речи су постале звучне љуске лишене смисла, из ликова се такође испразнила психологија и свет ми се указао у својој правој светлости с оне стране тумачења и с произвољном узрочношћу.⁷³

⁷³ Jonesko, Ežen, оп. цит, 55. Према Белешци иза комада, наведено да је цитирано према *La Tragédie du Langage, Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. Idées, 1966.

Четврти део: ИЗВОЂЕЊЕ

4.1. Антитеатар

Извођење *Фонација* осмислила сам као приватан, намерно и наглашено некомуникативан чин. Једна солисткиња уједно пева и свира електронски парт. Седи (на сцени) за рачунаром и док пева, мирно, сведеним покретима управља секвенцом. На тај начин током извођења је имитирана ситуација компоновања дела. Сценска радња не подразумева ништа више до гледање у екран, померање миша и – певушење. Процес писања изузетно је затворен, приватан чин. У случају компоновања *за самог себе*, током рада је искључена и комуникација са потенцијалним (другим) извођачем. На тај начин цео процес неминовно води интроспекцији. Желела сам да интензивирам осећај затворености (у соби и у себи) и интимности, да *подстакнем* интроспективност, и да је, тако подстакнуту, *прикажем*.

У *Њујоршкој трилогији* Пола Остера, у новели *Духови*, главни лик, Блу, унајмљен је (од стране Вајта) да посматра Блека, не знајући зашто. Покушавајући да схвати смисао свог задатка, Блу седи и кроз прозор зграде гледа у Блеков прозор. Блек седи и пише. Повремено гледа у Блуов прозор. Блу у своју бележницу записује своја опажања о Блеку који пише. Док седи сам и посматра неактивност иза прозора преко пута, Блу почиње да размишља о свету унутар себе. „Ако је размишљање можда прејака реч у овом тренутку, можда неки умеренији израз – спекулисање, на пример – не би био далеко од истине. Спекулисати, од латинског *speculatus*, што значи огледало. Јер, док шпијунира Блека преко пута, Блу као да гледа у огледало, и уместо да једноставно посматра другог човека, он схвата да посматра и себе самог.”⁷⁴ У недостатку спољашње радње, фокус се пребацује на унутрашњу. Притом је задржана свест о спољашњем, оно је због своје сведености потиснуто, али не и апстраховано, оно је *изазивач* унутрашњег. Интроспекција се одвија у

⁷⁴ Према: Oster, Pol, *Њујоршка трилогија*, Београд: Геопоетика, 1999. 121-176

простору који због недостатка стимуланса *споља* наводно *игнорише спољно*, а све то чинећи усмерено *ка споља*.

Фонације су, дакле, композиција намењена сценском извођењу, али о коме не размишљам ни као о концертном ни као о театарском. Прави доживљај концертног извођења, оног које „прелази рампу”, тешко је остварив у ситуацији када извођач треба да глуми да се (музиком) не обраћа публици, тј. када му је то забрањено. Са друге стране, извођач није лик, а (музички) садржај није драмска радња. Акције мимо оних неопходних за реализацију партитуре нису предвиђене, партитура не садржи дидаскалије. Истовремено, покрети и радње који нису записани нису ни забрањени све док су у духу дела (извођач може да устане од стола и да се протегне уколико има времена за то, сме да се осмехне или намршти ако музика то изазива,... сме да погледа ка публици, али не и да јој нешто *саопшти*). Сви елементи музичког театра изузев планиране сценске поставке и имитације приватности извођења (другачије речено – глуме) су суспендовани. На тај начин конструишем ничију земљу, вештачки приватну и вештачки јавну, простор који не постоји и наглашено је присутан.

„Соба у великој мери изгледа онако како је он замишљао да ће изгледати, мада је можда нешто оскудније намештена. Нема ничега на зидовима, на пример, што га донекле изненађује, пошто је одувек сматрао да ће се ту наћи каква слика, било шта, тек да наруши монотонију, можда какав приказ из природе или портрет некога кога је Блек можда некада волео... То је она иста монашка ћелија какву је виђао у својој свести... А у средини собе, окренут прозору, дрвени сто с једном једином дрвеном столицом чврстог наслона... Али ово се не може назвати животом, размишља Блу. Ово се заправо не може никако назвати. Ово је ничија земља, место на које се доспева на крају света.”⁷⁵

⁷⁵ Исто.

4.2. Артифицијелност

Свакако претпостављам благу nelaгoду током јавног извођења – код публике која је у простору концертне/позоришне дворане сведок нечега што јесте и није за њу; код певачице која глуми да не глуми, да не пева, да никога другога нема. Ово је поново резултат имитације:

- Изразито вештачког односа према спонтаности, који је присутан, наравно, и код компоновања. „Но шематично и интуитивно служе једно другом. Најчешће се превиђа да је један од главних циљева уметничке геометрије артифицијелна евокација спонтаности... Уметници који највише дотерују своја дела често дају најјачи утисак природног.”⁷⁶

- Изразито вештачког односа према интимности, који је присутан, наравно, и код компоновања. Седећи и компонујући музику која треба да се доживи на нивоу звучног дневника, нечега *тајног*, претпостављам себе која исту музику изводим *јавно*. Могућност извођења утиче на одлуке у свакој фази компоновања. Прилагођавам не само оно што говорим, него и начин на који то саопштавам. Ако извођач није лик, могло би се (можда) рећи да је аватар.⁷⁷

- Изразито вештачког односа према скромности, који је присутан, наравно, и код компоновања. Док пребирам по својој меморији, бирам и пажљиво обликујем оне њене делове за које верујем да су другоме (чије присуство негирам) зачудни, интригантни... Лажно скромно, скоро да стављам себе у позицију Борхесовог библиотекара, а свој унутрашњи свет представљам као некакав микро Вавилон. (Занимање библиотекара, и то овог обичног, као прашњавог и слабовидог ризничара и кључара књига, знања и чуда, од детињства ми се чинило помало претворно.)

⁷⁶ Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*. оп.цит. 234.

⁷⁷ У смислу електронске *представе* која репрезентује корисника компјутера, и којом он управља (као у компјутерској игрици).

4.3. Сидљивост

Већина проблема неприродности (сем што не бих постала скромнија) била би превазиђена тиме што бих код *Фонација* искључила могућност *живог* извођења. Када би оне, дакле, постојале само у својој снимљеној варијанти, у аудио запису, и од публике очекивале само слушање, а не и посматрање. Зашто, на крају, писање и извођење *Фонација* нисам затворила као конструкцију, замрзла њихов живот као идеалну звучну слику? Зашто сам одвојила чин извођења као сличног а другог, и присуство извођача као сличног а другог? „Зато што сам му потребан, каже Блек, и даље гледајући у страну. Потребно му је да га посматрам. Потребан сам му као доказ да је жив.“⁷⁸

Када у тексту спомињем извођача, намерно измењујем треће и прво лице, некада отворено претпостављајући на сцени своје присуство, некада остављајући простора за туђе.⁷⁹ Повратна спрега између мене која пише и мене која пева није неопходан услов за доследну интерпретацију дела. (Доследност интерпретације, по мом уверењу, и није међу њеним најдрагоценијим својствима. Додатно, не мора се претпоставити ни моја способност сасвим верног представљања сопствених инструкција.) Не искључујем могућност извођења од стране друге особе (односно трећег лица). Напротив, интригира ме потенцијално различит резултат читања. Мислим да би уписивање трагова још нечијег света у трагове мог, било вредно оживљавање једне идеје.⁸⁰

Ако и није ексклузивна, сама могућност извођења сопственог дела, писање за самог себе, изазива преиспитивање сопствених граница. Текст више

⁷⁸ Остер, оп. цит.

⁷⁹ Са друге стране, наизменично коришћење именица мушког и женског рода (извођач-певачица-интерпретатор-солисткиња) последица су само мог (недовољно еволуиралог) изражавања у коме су граматички и природан род одвојене категорије и тамо где можда не би морале бити. *Фонације* су, несумњиво, писане за женски глас.

⁸⁰ Мада, као и код многих композитора, увек постоји мали зазор од *глувих телефона*, интерпретације онога што неко (погрешно) мисли да сам ја рекла, поготово у композицији која поједине елементе оставља намерно отвореним за нијансе тумачења. То су ретка, а посебно болна, читања погрешна не у детаљима, него у својој суштини, свирања неке друге музике на основу мог текста.

није ограничен само ониме што желим да напишем, већ и ониме што могу да изведем. У пресеку та два налази се скуп песама, гласова, музика, техника, емоција, *Фонација* које сам овде уврстила. Избегавала сам све што ми изазива нелагоду, а притом не мислим толико на техничке захтеве, колико на психолошке консеквенце појединих вокалних акција. Могућност вриштања и викања искључена је, тако, не само зато што су то екстремне вокалне манифестације, које је тешко драматуршки и психолошки оправдати у контексту *Фонација*, већ и зато што ми је вриштање само по себи неприродно (и непријатно). Слично је са смејањем, плакањем, кукањем... многим гласовним артикулацијама које би се сматрале екстремом не у вокалном, већ у психолошком смислу. Иако се трудим да постигнем исто и када пишем за нпр. енглески рог, акутније сам свесна перспективе извођача при музичком читању и саопштавању вокалног текста. Ако бих и њакала (без жеље да повучем било какву аналогију са енглеским рогом) у својој партитури, ипак бих то нерадо чинила пред публиком.

4.4. Односи

Солисткиња, тако, не вришти, не смеје се и не плаче – то је све поверено електронском парту. Управо претпоставка паралелног одвијања другачијих начина вокалног изражавања омогућава сведеност израза која је присутна у соло деоници. Интиман (исповесни?) тон и претежно ниске и умерене динамике, не верујем да би, да су самостални, гарантовали слушљивост дела овог трајања, бар не са истим ефектом.

Процесирање гласа солисте у највећој мери се односи на његово *опросторење*, на реверберацију и поставку у миксу (звучну панораму). Вештачко додавање реверба живом (и снимљеном) гласу има очигледну двојаку функцију – практичну, јер се такав звук, коме су додате дигиталне карактеристике, боље стапа са електронским партом; поетску, јер опросторење звука има и психолошки ефекат његовог измештања, удаљавања, *патинирања*.

Удаљавања гласа најупечатљивија су тамо где солисткиња изводи исти материјал који се налази и у електроници. Ово делује као поигравање са преласцима из дијегетског у недијегетски звук из филмске уметности. Дијегетски звук, иманентан звучном извору садржаном у филмском кадру, дакле онај који органски припада сцени, постепено се претвара у недијегетски, тј. компоновани, спољашњи звук, самосталан и обликован према сопственој логици. У нумери *FV2* (обради моје *Fashion Victim II* из 2006. године) солисткиња пева и свира специфичан материјал – споро ритмизовано стењање. Веома постепено расте удаљеност њеног гласа, да би се, временом, *увукао*, и ток композиције наставио, снимак извођења исте нумере из 2006. године.

4.4.1

Функције солисткиње и електронике се кроз композицију мењају, и оне ступају у различите међусобне односе. Због опхођења према цитираним и парафразираним музичким текстовима као према сећањима, присећањима, страницама дневника, донекле су измењене (чак обрнуте) улоге преузете из традиционалних релација гласа и електронике. Динамика односа природног и артифицијелног, оригинала и обраде, обрнута је, јер се оригинали, заправо, налазе у сећањима, *на траци*, а оно што доноси певачица су реакције, коментари.

Певачица повремено разговара, дијалогизира са електроником и на уобичајени начин, чест у електроакустичкој литератури. Повремено је то најкласичнији тип дијалога – разговор о истој ствари (односно на исту тему), када солисткиња и електроника заједно доносе тематски материјал. Некада је овај дијалог помало измештен. У *della Ninfa*, живи и снимљени глас наизменично доносе фрагменте истог музичког текста. Међутим, различити карактери у овом дијалогу нису *глас на сцени* и *глас са звучника*, живо и артифицијелно, већ су то описани *CANTO* и *CORO* из Монтевердијевог *Ламента*. Додатно, диспозиција материјала у панорами урађена је тако да

делује да се одвија разговор више лица, која живахно препричавају музичке догађаје.

Природа електронике је таква да дозвољава наслојавања (и успоравања), комуникацију и фриксију између једног и другог, солисте и групе, испред и иза (поезије и прозе, новог и старог, давног и скорог...), унутар себе саме. У *Фонацијама* је то у великој мери коришћено, и велики број психолошких, семантичких и драматуршких конфликта су дати као *свршен чин*, нешто што се већ одиграло, или нешто што траје, независно од акција солисткиње. Улога извођача, тако, није да у њима учествује, нити да их разрешава, већ често да размишља о њима, и да их прихвата, одбија или коментарише *post festum*. Ово доводи до тога да одређени број нумера не предвиђа активно учешће солисткиње, тј. писане су као акузматичке композиције. Самим тим, њено седење на сцени, размишљање без певања, боравак без акције, делују помало као да су произишле из бекетовског позоришта. То је још један елемент дела који га приближава (музичком) театру.

Епилог

У последњем пасусу, иако и даље чујемо приповедачки глас одраслог Андреаса, о дечаку се говори у трећем лицу, не толико због питања идентитета („Андреас можда и нисам ја“), колико због објективности харфе и њеног пророчког гласа, чиме се заокружује судбина јунака-приповедача-аутора и збирка приповедака 'Рани јади' чини целовитом.⁸¹

Фонације немају дефинитиван, непропустљиви крај. Као Јонескова *Ђелава певачица*, оне се завршавају поновљеним почетком, окренутим наглавачке. Последњи звук који долази са звучника је дискретни снимак припреме музичара за почетак извођења – крцкање пода под ногама, померање пулта, намештање нота. Да ли је слушаоцу јасно о каквом се шуму ради, није сасвим важно. Фонације, на крају крајева, и јесу више игра *призивања* него *приказивања*.

Повлачим још веза између *Фонација* и *Раних јада*. Допада ми се организација целине као Кишове књиге, састављене из прича које су блиске поезији, а чврсто повезане да подсећају на роман. *Еолска харфа* накнадно је, 1983. године, додата *Раним јадима*: „Мада је настала неких петнаест година после штампања књиге *Рани јади*, прича *Еолска харфа* тематски припада том циклусу. Стога сам је, у оквиру Сабраних дела, уврстио у ову збирку, на крају баладе, као неку врсту лирског епилога.”⁸² Могућност дописивања у списак, накнадног проширивања тока мисли додавањем још једног меандра (који може родити још један и још један), остаје ми као обећавајућа али и утешна чињеница. Тешко је завршити причу, теже ону (коју признајемо да је) о себи.

⁸¹ Данчетовић, Сандра, *О „Раним јадима“ Данила Киша* (5. новембар 2012), доступно на: <http://sandrancetovic.blogspot.rs/2012/11/o-ranim-jadima-danila-kisa.html>, последње приступљено 25.09.2016.

⁸² Киш, Данило, *Рани јади*, оп. цит. 121

...

Ne postoji mogućnost da se rekonstruiše stvarnost, da se rekonstruiše celovit ljudski lik ako se ne vratimo na značajne trenutke u prošlosti i putem sećanja preobratimo ih u sadašnjost.⁸³

Збуњује и забавља схватање да настављање *Фонација*, та утешна могућност од малопре, заправо не постоји. Линеарност у стварању, бар онда када је дело проглашено за завршено, за *настало*, није више остварива, јер *неодвојивост времена и бића* и *кретање једино преко празних интервала свести* остављају као једину могућност наставка рада ресемантизацију тј. ремикс. Ово бескрајно концентрично ширење списка ствари које чине један музички идентитет и синаписи између њих, опчињавају ме. Зато ми *цитатно писање* схваћено као лични и лирски начин изражавања, делује као богато и плодно тло за развој музичког бића. И док бих задржала језик којим се изражавам (језик цитата), мислим да ће мој даљи рад бити усмерен ка његовој већој апстракцији и стилизацији. „Јер питање шта сам ја има вредности једино у контексту шта сам постао. У условима објективних историјских чињеница, на узорку значајних асоцијација, једино је и могуће конституисати биографију или идентитет бића.“⁸⁴

ODREDITI READYMADE⁸⁵

Zamisliti za trenutak koji će doći (tog dana, tog datuma, te minute), "upisati readymade", - Zatim možemo tražiti jedan readymade (sa svim odustajanjima).

Važno je dakle to urarenje, ta trenutnost kao govor izrečen u nekoj prigodi, nije važno kojoj, ali tog časa. To je svojevrstan sastanak.

- Prirodno je ispisati taj datum, sat, minutu na readymade-u kao tumačenje. To je također primjerna strana readymade-a.

⁸³ Olujić, Grozdana, оп. цит.

⁸⁴ Olujić, Grozdana, оп. цит.

⁸⁵ У питању је дадаистичка песма Марсела Дишана, цитирана према Donat, Branimir (prir.), оп. цит. 87

ЛИТЕРАТУРА

Adorno, Theodor W: "On Some Relationships between Music and Painting" (transl. Susan Gillespie) u: *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1, Oxford University Press, 1995, 66-79.

Aperghis, Georges: *Avis de Tempete*, Georges Aperghis, 2004.

Aperghis, Georges: *Pub 1 et Pub 2 pour soprano seule*, Georges Aperghis, 2002.

Argan, Đulio Karlo: *Moderna umetnost*, Beograd, CLIO, 2005.

Barberian, Cathy, *Stripsody*, Leipzig, Peters, 1966.

Belić, Milija, *Meta art – plastički ritam: Prolegomena za jednu metaumetnost*, Beograd, Studentski kulturni centar, 1997.

Berio, Luciano, *Sequenza III per voce femminile*, London, Universal Edition, 1966.

Borhes, Horhe Luis: *Alef*, Beograd, PAIDEIA, 2004.

Borhes, Horhe Luis: *Maštarije*, Beograd, PAIDEIA, 2006.

Borhes, Horhe Luis: *Knjiga o izmišljenim bićima*, Beograd, PAIDEIA, 2008.

Borhes, Horhe Luis: *Univerzalna istorija beščašća*, Beograd, PAIDEIA, 2009.

Cage, John, *Aria for voice of any range*, Leipzig, Edition Peters, 1958.

Cage, John, *Notations*, Something Else Press, 1969.

Cage, John, *Song Books I-III, Solos for Voice 3-92*, Leipzig, Edition Peters, 1970.

Cvejić, Branka, *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa*, Sremski Karlovci-Noví Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.

Donat, Branimir (prir.), *Antologija dadaističke poezije*, Novi Sad, Jedinstvo, 1985.

Џојс, Џејмс, *Камерна музика и друге песме* (Бојан Белић, прев.), Београд, Архипелаг, 2014.

Edgerton, Michael Edward, *The 21st Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*, Scarecrow Press, 2004.

Eko, Umberto, *Beskrajni spiskovi*, Beograd, Plato books, 2011.

- Eko, Umberto, *Granice tumačenja*, Beograd, PAIDEIA, 2001.
- Eko, Umberto, *Kazati gotovo istu stvar*, Beograd: PAIDEIA, 2011.
- Eko, Umberto, *O književnosti*, Beograd, Vulkan izdavaštvo, 2015.
- Ešer, M. K, *Istraživanje beskonačnosti*, Beograd, Esotheria 1998.
- Fettermann, William, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, New York, Routledge, 1996.
- Goldsmith, Kenneth, *Bring Da Noise: A Brief Survey of Sound Art Sound and The Literary Connection*, <http://www.newmusicbox.org/articles/Bring-Da-Noise-A-Brief-Survey-of-Sound-Art/>, приступљено августа 2016.
- Goldsmith, Kenneth & J. La Barbara, *73 Poems*, Permanent Press/Lovely Music, 1993.
- Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd, Prosveta , 1968.
- Heartney, Eleanor, *Postmodernism*, London, Tate Publishing, 2005.
- Hilzenbek, Rihard, *EN AVANT DADA: Jedna istorija dadaizma (1920)*, предео и приредио Алекса Голијанин, 2016.
- Хофман, Срђан, *Особености електронске музике*, Књажевац, Нота, 1995.
- Ивановић, Нада, *Музика и знакови*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- Isherwood, Nicholas, *Techniques of Singing/Die Techniken des Gesangs*, Kassel, Barenreiter-Verlag, 2012.
- Jokanović, Milena, "The New Old Media: Artist's Archives in the Digital Age", у *MEDIA ARCHAEOLOGY: memory, media and culture in the digital age*, Belgrade, FDU, 2016.
- Jonesko, Ežen, *Ćelava pevačica. Čas*, Beograd, PAIDEIA, 2006.
- Киш, Данило, *Рани јади*, Београд, Просвета, 1992.
- Kle, Paul, *Zapisi o umetnosti*, Beograd, Esotheria, 2004.
- Кобасен, Марсел: *Деконструкција у музици – Сусрет: Жак Дерида – Герд Захер*, у: „Нови звук“ (интернационални часопис за музику) бр. 21, Савез

организација композитора Југославије / Музички информативни центар, Београд, 2003, 45-55.

Kramer, Jonathan D.: *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, у: „Postmodern Music / Postmodern Thought“, Routledge, New York, 2002, 13-26.

Lehiste, Ilse, Ivić, Pavle, *Prozodija reči i rečenice u srpskohrvatskom jeziku*, S. Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996.

Latifić, Amra, Odnosi avangardnih i postmodernih postupaka u futurističkoj operi „Pobeda nad suncem“, <http://www.russian.slavica.org/article2141.html>, ац. септембар 2015.

Лешић, Зоран, *Теорија књижевности*, Београд, ЈКП Службени гласник, 2009.

Ligeti, Gyorgy, *Aventures*, Leipzig, Edition Peters, 1962.

Ligeti, Gyorgy, *Nouvelles aventures*, Leipzig, Edition Peters, 1965.

Losseff, Nicky and Jenny Doctor (eds.), *Silence, Music, Silent Music*, London: Ashgate, 2007.

Mikić, Vesna: *Muzika i dekonstrukcija – mogući pristupi*, у: „Glas i pismo – Žak Derida u odjecima“, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2005, 113-117.

Olujić, Grozdana, *Literatura i vreme* у: „Kultura“ 36/37, Beograd: Zaprokul, 1977. 167-176.

Oster, Pol, *Njujorška trilogija*, Beograd, Geopoetika, 1999.

Paull, Jennifer, *Cathy Berberian and Music's Muses*, Vouvry, Amoris Imprint (Lulu.com), 2007.

Peco, Asim, *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*, Beograd, Univerzitet, 1971.
Perloff, Marjorie, "A Conversation with Kenneth Goldsmith", у: *Jacket 21* — February 2003. <http://jacketmagazine.com/21/perl-gold-iv.html>. Приступљено септембра 2015.

Perloff, Marjorie, *Noticings: Kenneth Goldsmith + Joan La Barbara's 73 Poems*, Sulfur, Fall 1994.

Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University Of Chicago Press, 2010.

Perloff, Marjorie, "Violence and Precision": *The Manifesto as Art Form*, у: *Chicago Review*, Vol. 34, No. 2 (Spring, 1984), 65-101.

Popović, Berislav: *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio / Kulturni centar Beograda, Beograd, 1998.

Radovanović, Vladan, *Muzika i elektroakustička muzika*, Sremski Karlovci-Novı Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.

Schumann, Robert: *Kinderszenen, Opus 15*, Edition Peters, EP 9500b

Simić, Radoje, Ostojić, Branislav, *Osnovi fonologije srpskog književnog jezika*, Beograd-Nikšić, 1996.

Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir: *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1991.

Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.

Tzara, Tristan, Harwood Lee, *Chanson Dada: Tristan Tzara Selected Poems*, Commonwealth Books, Black Widow, 2005.

Veselinović-Hofman, Mirjana: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.

Wishart, Trevor, *On Sonic Art*, London, Routledge, 1996.

Wishart, Trevor, *Audible Design*, York, Orpheus the Pantomime, 1994.

Wishart, Trevor, *Anticredos*, University of York Music Press, 1980.

Wishart, Trevor, *Vox 1-6*, University of York Music Press, 1989.