

Дитер Кауфман

КОГА ЉУБИ ДЕСЕТА МУЗА ИЛИ РОЂЕЊЕ АКУЗМАТИЧНЕ УМЕТНОСТИ ОД ДУХА МУЗИКЕ

Са читањем, писањем и рачунањем морамо учити и да видимо, чујемо и разумемо да бисмо усавршили нашу „другу природу“, баш ону која упија ствари као знаке.

Франсоа Бел (François Bayle)

Више од двадесет година посветио сам истраживању музичких својстава готових звукова, акустичких и акузматичких димензија „objets trouvés“. Да будем прецизнији, то је почело у јесен 1968. године, у париској Групи за музичка истраживања, где сам упознао старог маистра, револуционара електроакустичких авантура Пјера Шефера (Pierre Schaeffer), као и теорију и праксу рада с конкретном музиком.

Од 1971. године када сам објавио чланак *Конкретна музика – феномен и мајсторство у Аустријском музичком журналу*,¹ као неку врсту прве промоције новог Одсека за електронску музику на Академији за музику и лепе уметности, па све до данас, када сам седи професор и председавајући Института за електроакустичку и експерименталну музику Универзитета за музику и лепе уметности, и када могу себи дозволити да разматрам тренутно стање у савременој музици, једна ствар се није променила: моје виђење феномена „музике у електроакустичком медију“. У међувремену, двадесет година технолошког развоја дало је значај и идентитет овој форми уметности – мада термин „акузматична уметност“ користим све мање и мање, пошто тренутно пишем оперска и оркестарска дела, то јест, „музику“ – до тачке где се суочавамо с ером у историји музике у којој најшира публика почиње да схвата шта је тачно изродила Аполонова глава (а вероватно и мошнице) по-

¹ Dieter Kaufmann: *Konkrete Musik – Phaenomenon und Bewaeltigung*, Österreichische Musikzeitschrift, Wien, April 1971, No. 4.

сле толико миленија: десету музу, заверу сковану између Бога и тржишта, де-те слободне љубави с Еутерпом или „Рођење акузматичне уметности од Ду-ха музике“ (могли бисмо такође говорити о копилету Свете Цецилије, отац – Алберт Ајнштајн).

Али, хумор на страну, у питању је техничка еволуција последњих годи-на која је енормно олакшала рад с „конкретним материјалима“ и немогуће је чудити се чињеници да данас, такође и у примењеној музици, уз помоћ та-козваног „семпловања“, техничар стваралачки може да ради са звуцима ко-ји немају ништа заједничко с традиционалним инструменталним или вокал-ним техникама. Франсоа Бел, чији ћу чланак *Акузматична музика или уметност пројектованих звукова*² често цитирати, описује рођење нове музе.

Рођена из случајног сусрета Радија и Музике, долазећи из двојног слу-шалачког искуства, ова уметничка форма – што се може прочитати у дебе-лим архивским делима из педесетих – имала је огромну привлачност. Старе свете уметности, музички и позоришни репертоари, преношени су и тран-споновани, док је у исто време сам медијум (радио), још увек у развоју и не-искоришћен, служио као делотворни инструмент снаге духа.³

„Musique concrete“, „objets trouvés“, „акузматична уметност“ – постали су све чешћи термини у језику музичара, композитора и теоретичара, али њихово значење није увек јасно дефинисано. Покушаћу да се изразим што једноставније и због тога ћу допустити да визуелна уметност опише аудитив-ну уметност.

Ситуација прва

Сликам сталак за сушење флаша. Купио сам овај предмет у продавни-ци. Он постаје моја тема. Уз помоћ других материјала (платно, боја итд.), преводим ову тему у дводимензионалну слику. Неко то зове мртвом приро-дом и сматра фигуративним сликарством.

Ситуација друга

Марсел Дишан (Marcel Duchamps) на уметничкој изложби приказује сушач за флаше који је нашао у ресторану. Сталак је његов *objet trouvé*. Кроз изложбу, потрошачки предмет постаје уметничко дело. Због тога ми говори-мо о објективној уметности. Футуристи, надреалисти и дадаисти надграђују ову идеју.

Ситуација трећа

Неко прави фотографију сушача за флаше. Он такође открива објекат и поново *objet trouvé* постаје тема. Подшава осветљење, хвата слику на

² François Bayle: *La musique acousmatique ou l'art des sons projetés*, Encyclopaedia Universalis, Paris 1985.

³ Op. cit.

филм кроз вештачко око (објектив). Фотографија је начињена. Ово сматрамо уметношћу фотографије, филмском уметношћу итд.

А сада еквивалентни концепти у звучној уметности.

Ситуација прва

Барток (Bartók) пише *Чудесног мандарина*. Његова тема је атмосфера града коју он дочарава уз помоћ других објеката (музичких инструмената). У овом контексту говоримо углавном о програмској музици али, право говорећи, зар није сваки облик акустичке игре предодређен више или мање проверљивим програмом. Прича коју говори фраза у сонати такође је део програма, само што су тема и главни јунак скривени. Као посматрачи сенки у Платоновој пећини, и ми смо способни да, вођени овим програмом, пређемо из света акустичких доживљаја у исходишни свет идеја. Ово нема много везе с формалном анализом, већ се више односи на невербалну комуникацију.

Ситуација друга

Џон Кејџ (John Cage), за време концерта, иза публике оставља отворена врата према улици. Позорница остаје празна и звуци с улице се филтрирају у салу. Оно што запањена публика доживљава јесу „objets trouvés“, звучни догађај који кроз медијум концертне сале постаје музички хепенинг, звучни догађај.⁴ У исто време, неко на улици, заглављен у саобраћају, не доживљава те звуке као концерт, за њега је то само свакодневни „пакао“, такорећи звучно ђубре. Радећи (акустички или електроакустички) с овим звучним материјалом из природе (objets trouvés), говоримо о конкретној музици (musique concrete). Пјер Шефер је концерте на којима се изводила конкретна музика звао концертима буке (concerts de bruit).

„Материјал конкретне музике је звук у свом оригиналном виду, онакав какав се налази у природи, онакав каквог га машине издувају, као и онај прерађен манипулацијом.“ Ови редови, за које можемо да захвалимо Сержу Мороу, били су уводне речи у први концерт бруитизма марта 1950.⁵

Ситуација трећа

Правим снимак тренутка уличног саобраћаја. Звукови које хватам могу си објets trouvés. Својим вештачким умом (микрофоном) региструјем таласе који за мене праве акустички доживљај. Звуци аутомобилских сирена претворени су у звучни објекат.⁶ Коначно, те звучне објекте репродукујем, представљајући их у једнако реалном просторном окружењу. Година 1950,

⁴ Кејџ је често наглашавао сличне ситуације, сетите се 4'33.

⁵ François Bayle: op. cit.

⁶ Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre) у свом предговору за Лајбовицев (Rene Leibowitz) „L'artist et sa conscience“ о објектима је рекао: „Увек говорим да је објекат бескористан уколико је пука материјализација реалности, која надилази објекат, али ван њега није опипљива и због сво-

када је Пјер Шефер свесно направио овај корак, означава настанак „акузматичне уметности“.

Акузматична уметност ради с електроакустичким пројекцијама временски оријентисаних звучних форми у простору. Нова уметничка поља се отварају.⁷ Више није важно одакле су звуци добијени; важан је њихов музички квалитет, као и квалитет њихових веза и односа или, једноставно, композиција. Дистанцирајући се од слушања и (уместо тога) представљајући подједнако излагање и понављање, звучна слика захтева статус симбола, захваљујући (одређујућој) чињеници да између (психичког) узрока и (феноменолошког) резултата стоји форма.⁸ Електронски инструменти и компјутер су само посредни елементи у ланцу који увлачи све више субјективног или апстрактног у нови медиј.

Репродукција

Филм не може да представи позориште, као што ни акузматична уметност не може да прикаже концертни догађај. Могућности овакве „документарне“ репродукције само су нуспроизвод нове уметности; штавише, попуњавање телевизијских канала отпацима прошлих достигнућа претендује да умртви нашу осетљивост на звук и аутономну свест о њему. Банално и фундаментално. У овом тренутку требало би објаснити о којој се врсти акузматике говори. Винил-плоче и радио нам доносе најбаналнију врсту акузматике. Слушајући их, јасно нам је да је у питању само поједностављивање перцепције. Наравно, коментатор или оркестар нису присутни у тренутку слушања, али постојали су током снимања и сама та чињеница је важна.

У исто време, рад са „objets trouvés“ такође може бити један од метода поновног коришћења нуспродуката, чак и у случајевима када акузматична уметност ради са „културолошким отпацима“. Фраза народне песме или такт Моцарта, узет као „узорак“, може свакако постати елемент акузматичне композиције, као и клавијски тон из неког грађанског салона или алпско јодловање. Чињеница да у овом процесу традиционални концепт извођења уметничког дела губи своје значење јесте један од нових естетских аспеката. Подсетимо се само сечења, блендовања, микроскопског (микрофонског) увећања, све у свему – филма.

Технолошки процес постаје реторика дозволивши да објекат буде представљен својом сликом. Монтажа, издвајање, уметање, илустрација, екстензија, па чак и прекидање временског тока, нарушавање јединства места, затим

је бесконачности не може се адекватно ухватити никаквим знаковним системом. И то је увек нека врста тоталитаризма: тоталитаризам једне особе, окружења, једне епохе, људске природе. Осмех Мона Лизе мени ништа не значи, али сам по себи није бескористан.“

⁷ Код Бернарда Лајтнера (Bernard Leitner) музика се може сматрати „секундарном архитектуром“.

⁸ François Bayle: op. cit.

миксовање, двострука експозиција, промена контура и, коначно, представљање времена и простора постају средство и садржај, медијум и порука.⁹

Елиот Картер (Elliot Carter) говори у другом контексту о „слободном звучном говору“: фотографија је за филм оно што је звучни објекат за звучну причу. У ужем смислу, филм, анимирани филм и фотографија, настали пре сто година, задобили су аутономију тек пре педесет година. Треба напоменути да све ове уметничке форме с акузматичном уметношћу деле начин реализације у студију уз помоћ различитих „технолошких“ медија, који захтевају ангажовање читаве групе људи.¹⁰

Пројекција

Још неколико речи о комуникацији. Акузматичну уметност је могуће искусити кроз звучнике или као звучну инсталацију, што квалитативно достиже „филхармоничне димензије“. Виртуелни простор који креира композитор, имагинарни звучни простор који слушалице праве у мени, може бити реконструисан у реалном простору. То је такође нова димензија, која се отвара новој интерпретацији. Баш као што се позоришни комад, на пример, мора поставити на сцену, од слушања кроз звучнике (читалачке пробе) до звучне архитектуре у датом простору (постављање комада на одређену позорницу).

Да се акузматички концерт не би дегенерисао у пасивно и монотono слушање нечега на траци, које се празни из неке машине негде иза сцене, него напротив, да би био слушачко искуство, извођење богато у разноликости импресија, контраста димензија и покрета, сенки и боја звука, треба да делују истовремено:

- добра заступљеност акустичких регистара,
- одређен минимални број независних таласних дужина које дозвољавају варирање на нивоу звука,
- осећај за стратегију или режирање динамике догађаја и акустичких боја,
- и, напослетку, дела која се нуде „интерпретацији“ логиком своје организације.¹¹

Акузматична уметност, у композиционој форми свих звучних односа, фиксирана је на носаче звука и тако се, кроз репродукцију и пројекцију, интерпретира у датом простору. Филм је веома рано нашао кореспондентну форму комуникације у биоскопима. У акузматичној уметности постоје извесне тенденције, посебно у франкофонским земљама, према „звучном био-

⁹ François Bayle: op. cit.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

скопу". Упркос неколиким покушајима прављења нечег сличног, наш усуд ће још дуго бити слушалице.

Као што је филм направио огроман утицај на позоришне технологије (и то не само на технику позорнице), тако се ни царство акузматике неће завршити на звучницима.

Једном ће морати да се обави истраживање како је било могуће да се „постмодернизам“ тако лепо развије највише захваљујући електроакустичким технологијама и њиховој слободној употреби репродукције.

Не треба мешати „акузматичко“ и „конкретно“. Франсоа Бел је направио разлику између три нивоа представљања звукова, заснована на дубини перспективе. Перспектива различитих „дубина“ открива се слушањем музике где је звук субјекат. На првом (тренутном) нивоу „центрирање“ слушања је на секвенцама где препознајемо сродности, било да су реалистичне (људски глас, околина, звучни простор и друго) или апстрактне (морфологија трења, дрхтања, сударања, итд.). На другом ступњу „центрирање“ је на (значајним) догађајима, или трансформацијама од приметног значаја – филтрирање, синтеза звучних боја, транспозиције, као и знакови који свесно припадају личном печату, стилу – упадице, видљива промена нивоа, личности, мотива, итд. Трећи (осећајни) ниво садржи изражајне и еволутивне форме, које се повињују унутрашњим законима, линијама и текстурама, уз коришћење формалног апаратуса који захтева оријентацију у моменту музичког дискурса.¹²

Иако је гест све што остаје од „конкретног“ материјала, слично је и с апстрактном сликом, где линија представља садржај целокупног конкретног покрета. Ситуација постаје акузматичка кроз завесу коју праве звучници окачени између изворности и рецепције звука.

Кажу да је Питагора изумео врло особен апарат за активно слушање. Стојећи иза завесе подучавао је ученике у мраку и строгој тишини. „Акузматика“ (грч. акузма – аудио перцепција) је реч коју је користио у односу на описану ситуацију, у којој је, као и његови студенти, развијао технику дубоке концентрације.¹³

Политика

Заједничка карактеристика филма и акузматичне уметности је илузија пројекције реалности да у односу један према један креирају одличан инструмент критичке рефлексije. Искуство тотално прерађене реалности може некоме дати храброст да сагледа своје окружење као подложно промени. „Право уметности ће увек бити мерено по њеној моћи да мења стварност... Уметност улаже реалност откривења да би поправила реалност. Улаже и реалност перцепције тог откривења кроз нашу сопствену свест и осећања. На овај начин уметност се уписује у историју прогреса наше свесне перцепције

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

коју такође собом и одређује. Изазов упућен нашим умовима у форми дешифровања необичних порука отвара пут ка неубичајеним одлукама у области социјалне стварности. Мисао и снага одлуке претпостављају осећајност, а уметност постаје генератор политике.¹⁴

С енглеског превела Светлана Савић

¹⁴ Dieter Kaufmann: *Der Sieg über die Sonne 1913 und der Sieg der Sonne 1991?*, ton/herbstton, November 1991.