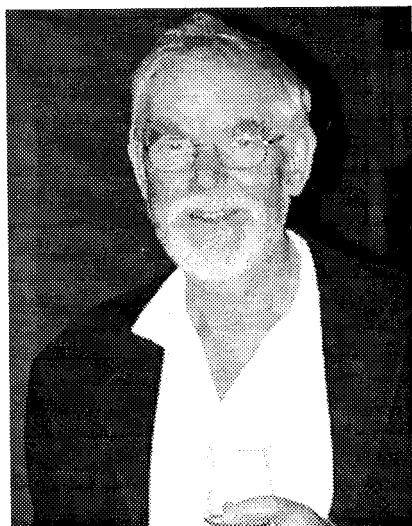

РЕЧ КОМПОЗИТОРА

Чланак примљен 31. 5. 2005.
УДК 78.071.2(047.53)

Светлана Савић

НОВИ ЗВУЧНИ РЕЦЕПТИ ДИТЕРА КАУФМАНА Разговор са композитором



Дитер Кауфман

Дитер Кауфман (Dieter Kaufmann) је рођен 1941. године у Бечу. Одрастао је у Корушкој, а студирао у Бечу и Паризу немачку филологију, историју уметности, виолончело и композицију (с Карлом Шискеом /Karl Schiske/, Готфридом фон Ајнемом /Gottfried von Einem/, Оливијеом Месијаном /Olivier Messiaen/ и Ренеом Лајбовицем /René Leibowitz/) и електроакустичку музику (с Пјером Шефером /Pierre Schaeffer/ и Франсоа Белом /François Bayle/) у *Groupe de Recherches Musicales* Француског радија.

Од 1970. године Кауфман предаје електроакустичку музику на Универзитету за музику и драмске уметности у Бечу. Шеф је Одсека за композицију, дириговање и дизајн звука. Од 1983. до 1988. године био је председник аустријске ISCM секције, од 1988. до 1990. председник Удружења за електроакустичку музику Аустрије (GEM). Од 2001. до 2003. био је председник аустријског удружења композитора, а од 2001. и председник друштва за заштиту ауторских права *Austro Mechana*.

Са својом супругом Гундом Кениг (Gunda König), основао је *K&K Experimentalstudio*, ансамбл за музику и театар, који је успешно гостовао широм Европе, Северне и Јужне Америке, у Египту и Тајвану. По Кауфмановим речима, *K&K* студио је био „породични циркус на експерименталном нивоу“, а идеја *K&K* студија била је истраживање новог вида комуникације електрон-

ске музике с публиком, укључивањем говора, покрета, пантомиме, видео пројекција и других медија.

Дитер Кауфман је компоновао камерну, симфонијску и вокалну музику, дела за музички театар (четири опере и много мултимедијалних радова), електроакустичку музику и живу електронику, као и примењену музику. Добитник је бројних националних и међународних признања, од којих су веома значајна *Ernst Krenek Prize* града Беча и *Prix Magisterium Bourges*, Француска.

Професора Кауфмана сам упознала на Летњој академији у Рајхенауу, у Аустрији, августа 2001. године. Он је тамо држао дводневни семинар о електроакустичкој музици и имао концерт својих композиција. Пришла сам му после једног округлог стола, захвалила на предавањима, а онда смо разговарали о Београду, нашим људима које познаје, електронском студију Факултета музичке уметности... На растанку, професор Кауфман ми је поклатио неколико компакт дискова са својом музиком и музиком његових студената. Тог лета сам се први пут, после дугих, страшних, аутистичних година у Југославији, сусрела с „трулим западом“ и била веома изненађена љубазношћу и разумевањем које сам нашла у тим људима.

Поново сам срела професора Кауфмана октобра 2004, када је с прелепом Елизабет А. М. Сикором (Elisabeth A. – M. Sykora) дошао у Београд да би, на Трибини композитора, извели његову композицију *Adagio 2003* за сопран и траку. После концерта сам их отпратила до хотела и успут питала професора пристаје ли на један *online* интервју за часопис *Нови Звук*. Пристао је, и ево наше преписке.

Решите нам како је изгледао рад у „Groupe de Recherches Musicales“, које инструменте сте користили, на каквој врсти музике сте радили?

Радио сам у GRM од 1968. до 1970. године. Овај период зовем „временом последњих пионира“. Било је фантастично искуство доћи у додир са школом конкретне музике Пјера Шефера. Мој професор је био Франсоа Бел, касније директор GRM, и данас мој добар пријатељ. Пре свега, била је то „школа слушања“ на нов начин. Скоро да нисмо имали никаква техничка средства – неколико тракаша (магнетофона), филтере, модулаторе и микс пулт. Најважнија је била идеологија звука. За мене као композитора то је био пут да се од архитекте (оног који пише партитуре) вратим на више „пролетерски“ начин рада, да ређам сам своје цигле, да „закувам“ своје звукове и нове звучне рецепте. Моје три композиције *Energies incluses*, *Chute* и *Ah! La nature* реализоване су у то време.

Када компоњујете у електроакустичком медију, да ли пишете акузматику или „апстрактну“ музику?

Ово није право питање. Прво, ја не „пишем“, него компоујем или још директније – правим. Не постоји партитура између; ја увек радим на звучном резултату. Управо припремам конференцију за неку врсту Кауфман-фестивала од 8. до 10. фебруара 2005. године у Перпињану (Perpignan), близу шпанске границе, насловљеног „Оглед о фигуративној музици“ („à la recherche d'une musique figurative“). Укратко: акустичка музика је фигуративна, електроакустичка музика – чак и са „конкретним“ звуцима – јесте оно што бих назвао апстрактном музиком. Апстрактна музика је пројекција фигуративних (акустичких) или понекад и синтетичких звукова на виртуелни екран.

Да ли се некад враћате на одређен звучни материјал, преобликујете га или му мењате контекст? Да ли можемо пронаћи и пратити неку врсту „idée fixe“ или „звучног печата“ у Вашим композицијама?

Волим цитате, чак и цитате из сопствених дела. „Idée fixe“ може бити и аликвотни низ у свом темперованом виду и, можда, мој однос према Баху (J. S. Bach) и црквеним коралима. Али, мислим да мој потпис лежи више у формалним аспектима, у изградњи пирамида или других звучних архитектура, које касније могу бити преокренуте у прављењу симетрија, метричких варијабилности, геометријских и аритметичких серија итд.

Ове године је тридесетогодишњица оснивања „K&K експериментал-студија“ (K&K Experimentalstudio). Како сте бирали сараднике на пројектима?

У идеологији рада K&K-а није постојао принцип дељења одговорности у смислу хијерархије, као што је иначе принцип у великим позоришним кућама. Сваки сарадник је прихватан са својом сопственом креативношћу. Ово кореспондира више с алтернативном и емпиријском средином „перформанса“. Због тога је било веома важно изабрати праву особу. Обично смо проналазили сараднике у нашем приватном и уметничком окружењу – чак и унутар наше породице, а понекад међу пријатељима и студентима. На тај начин смо откривали креативне личности које су се касније осамостаљивале (као што су Клаус Карлбауер /Klaus Karlbauer/ или наш син Улрих). Некада су ту биле особе које су откривале нас и предлагале сарадњу (на пример, композитор Анестис Логотетис, Луна Алкалај или Сергеј Дрезњин), тако да није постојала доследна стратегија – често смо се налазили случајно. Најважнији принцип је извођење свега из музике и никако коришћење класичних принципа театра који се састоје у подели улога. Пројекат K&K студија је више перформанс него театар, све је везано за конкретне учеснике и нико други га не може изводити.

Да ли сте имали подршку институција и како сте успевали да гостујете по целом свету?

Међународни контакти, било да су створени током мог студирања у Паризу, преко личних веза у Шведској или Пољској или преко мојих студентата, често су помагали у изградњи међународне мреже „организација уметника“, то јест „уметничких организатора“ (посебно седамдесетих). Посао организације сам практично радио сâм, понекад уз помоћ привремених „секретара“, који су плаћани из државне касе.

Седамдесете су биле повољан период за уметничке активности, пошто су постојале субвенције државе, регија и општина. Клима се променила осамдесетих, а још теже је постало од 1995. године, када је Аустрија постала чланица Европске уније. Сада свака европска земља помаже само своје уметнике. Данас, када путујемо у иностранство, тражимо новац углавном од аустријског министарства спољних послова, затим од спонзора који се веома тешко проналазе – све потпада под законе тржишта; није повољно време за експерименталну уметност...

Изводили сте перформансе на Вашу музику, затим на музику Готфрида фон Ајнема (Gottfried von Einem), Романа Хаубеншток-Раматија (Roman Haubenstock-Ramati), Анестиса Логотетиса (Anestis Logothetis), Херберта Ајмерта (Herbert Eimert), Фридриха Церхе (Friedrich Cerha) и других, а неки од наслова су „Безличне жене“ (Frau ohne Eigenschaften), „Затвори – црквена музика против насиља“ (Gefängnisse – Kirchenmusik gegen die Gewalt), „Мирна земља“ (Still ist das Land), „Победа над сунцем“ (Sieg über die Sonne), „Сизиф“ (Sisyphos), „Причај ми о рају“ (Erzähl mir vom Paradies), „Једи и буди“ (Iss und Werde), „Да Капо Ал Капоне“ (Da Capo Al Capone). Да ли је „K&K Experimentalstudio“ и даље активан?

K&K и данас постоји, али је све мање активан. Разлог су наше године на једној страни (раније смо се сами возили аутомобилом преко целе Европе, с техничким и сценским материјалом у пртљажнику), а на другој већи трошкови – мања подршка јавности – пораст националне протекције. Наш модел самосталног „путујућег породичног циркуса“ више не може бити наша базична активност. Па ипак, последњих неколико година представљам програм SALE за плесачицу, где учествујемо моја деца Клара (фото-пројекције) и Улрих (филм, видео) и ја (музика), и то у Москви, Бечу, Буржу, Софији, Клагенфурту, Перпињану и, ускоро, у Лисабону.

У композицији „Adagio 2003“ за сопран и траку, изведеној 27. октобра 2004. године на XIII међународној трибини композитора у Београду, кориштите три европска језика. Просторне границе се топе, „глобализујемо“ се. Да ли је лакше бити уметник у тако великој мрежи?

Употреба три језика у тој композицији није утицај глобализације, то је једноставно принцип коришћења текста на оригиналном језику. Али мислим

да бити „Европљанин“ значи и познавати најмање пет језика (у мом случају то су немачки, енглески, француски, шведски и нешто италијанског; нажалост, ниједан словенски језик – знам да бих морао да почнем да учим српски или можда руски). То је више питање звучности него проблем глобализације.

Ова композиција је „потомак“ Ваших дела „Autumn Pathetique“ и „Adagio Autumn 01“. Да ли мислите да је зато „Adagio 2003“ бољи и дорађенији?

Adagio 2003 је компонован на основу комплетне композиције Adagio Autumn 01. То је процес који често користим и у другим делима. На неки начин то је моја верзија „дела у настајању“ (work in progress). Покушавам да провучем једну идеју кроз различите контексте и тако добијем више прилика за извођење и комуникацију с публиком. Али то не значи да мислим да је каснија верзија боља него прва!

У Вашем коментару за „Adagio Autumn 01“ написали сте да „почиње као криминалистичка прича, нараста да би попримила димензије светске ситуације, са својим авионима... наговештај катастрофе...“ Да ли имате намеру да помоћу Вашег дела искажете политички или културолошки став?

Волим да дајем политичке коментаре. У неколико дела из седамдесетих и осамдесетих радио сам то веома директно, али у овом случају само сам рефлектовао „иконографију“ једног политичког догађаја, нисам заузео страну. Биле су то веома јаке слике, ти авиони који лете у облакодере. Почео сам композицију не размишљајући о 11. септембру, али сам тада открио у свом материјалу (снимак птица) звук авиона и то је постао веома значајан музички симбол у првом делу композиције. Мислим да је оно што се десило у Њујорку преломна тачка у светској политици. Надам се да ће овај окрутни напад, који је за сваку осуду, ипак донети, свакако после много времена, неки позитиван ефекат на то како ће се богате земље односити према сиромашним. Тренутно сам веома несрећан што је Буш (С. Busch) поново изабран, тако да директан ефекат и није био позитиван (слажем се с Мајклом Муром /М. Moore/).

Можете ли предвидети будућност технологије у музици и музичких технологија?

Мислим да ће композитори користити сва нова техничка средства да изразе себе, своје време и животне услове – као што је било и у прошлости (од механичких до дигиталних инструмената, што значи и много различитих идеологија).

Како видите две сцене електронске музике: музику за масе, рејв... versus „озбиљна“, „уметничка“?

То је сувише компликовано питање за сада. У сваком случају, не видим ове нове покрете као конкуренцију, већ као неку врсту популаризације на примењен начин. Такозвана озбиљна композиција често је „развојни сектор“ за каснију употребу њених проналазака у мас-музици.

Сада пишете нову оперу. Како изгледа рад на модерној опери XXI века?

Либрето је *Natura Morta* Јозефа Винклера (Josef Winkler). Покушавам да не радим „нормалну“ оперу, већ да проналазим нове односе текста, звука и композиције. Ова опера ће на неки начин бити извесно експериментално окретање грчким театарским методама, ближа ритуалу него традиционалној опери. Могао бих још доста да говорим о томе, али још увек сам сувише окупиран.

У Вашој композицији „*Petra, Passacaglia & Coral (con Tango libido)*“ за виолу и биг бенд постоје одсеци где тражите импровизацију од Петре (виолисткиње), перкусионисте и пијанисте, а на самом крају композиције цео ансамбл свира једну врсту танго-импровизације. Колико је импровизација саставни део Вашег композиционог процеса и колико различити медији дозвољавају слободу и недетерминисаност у партитури и звуку?

Импровизација је у ову врсту музике ушла у шездесетим, када су се развиле алеаторичка и графичка музика. Штета што је та техника напуштена. За мене је то један од много начина извођења; можете дати више одговорности музичарима, али то обавезно значи и да добро познајете своје извођаче... У Петри се не види мој типични начин коришћења импровизације, пошто на моменте све остаје на извођачу. Иначе, волим да дајем више упутстава, али у овом случају знао сам да бенд боље од мене зна шта је добар танго.

С енглеског превела Светлана Савић

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 objets trouvés. Својим вештачким увом (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'artiste 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 клавијирски 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.