

Чланак примљен 25. септембра 2019.

Чланак прихваћен 28. новембра 2019.

Ана Гњатовић*

Универзитет у Приштини

Факултет уметности, Косовска Митровица

ЗГРАДА КОЈА ЈЕСТЕ ТУ, АЛИ НИЈЕ ТО:

О Усамљеном небодеру Иване Огњановић

Апстракт: Рад интерпретира композицију Иване Огњановић *Lonesome Skyscraper* (*Усамљени небодер*, 2012) за оркестар и електронику, ослањајући се и на теоријски приказ композиције који даје сама ауторка. Инспирирана судбином највише стамбене зграде у Печују, која је због грешака у градњи испражњена и стајала напуштена, усамљена готово 30 година, И. Огњановић у органску звучну целину повезује амбијенталне (*field recording*) и конкретне звукове у електроници и оркестарске одговоре на њих. Користећи се техником истезања времена (*time stretching*), суспендујући дејство мелодијске компоненте, и избегавајући формалну и мотивску развојност, гради сопствену верзију небодера, звучног простора кроз који јечи сећање на звуке простора.

Кључне речи: Ивана Огњановић, *Lonesome Skyscraper*, звук простора, опросторење звуком, успоравање, *time stretching*, електроакустичка музика, оркестарска музика

Композиција Иване Огњановић *Lonesome Skyscraper* за симфонијски оркестар и електронику написана је 2011, а први пут је изведена у фебруару 2019. године у Београду, у оквиру циклуса концерата Симфонијског оркестра Радио телевизије Србије „Премијере”. Симфонијским оркестром дириговао је италијански диригент Јакопо Сипари (Јасоро Сипари ди Пескасериоли, 1985), а електронски парт свирала је ауторка.

О композицији ауторка пише: „Инспирирана је необичном судбином једног ненасељеног небодера који се налази у Печују, у Мађарској.”¹ Печујски облакодер (*Pécsi Magasház*),² висок 25 спратова, изграђен је 70-их година прошлог века. У ово мегаломанско модернистичко бетонско здање усељено је 800 људи. Након неколико година почели су да се уочавају знаци критичног оштећења унутрашње структуре објекта. Закључено је да зграда није безбедна за живот и људи су 1989. дефинитивно исељени. Током наредне готово три деценије сви планови оправки, пренамена и

* Ауторкина контакт адреса: anagnjatovic@gmail.com.

¹ Наводи су преузети из ауторкиног аутопоетичко-аналитичког текста о композицији: Ivana Ognjanović, *Lonesome Skyscraper za simfonijski orkestar i elektroniku – prevod elektronskog zvuka u akustični*, rukopis, Beograd, oktobar 2012.

² https://en.wikipedia.org/wiki/High-rise_of_Pécs

рушења испостављали су се прескупим и неизводљивим. Нестабилна грађевина стајала је све то време, као обесмишљена љуштурска, предимензионирана игралиште за ветар и голубове.

Године 2010, Ивана Огњановић је, као члан ансамбла за електронску музику ЕВЕ (European Bridges Ensemble, мултимедијални ансамбл специјализован за компоновање и перформанс преко интернета), посетила град Печуј, тадашњу Европску престоницу културе. Тада је започела рад на композицији и на локацији забележила снимке – *field recordings* – касније коришћене у композицији *Lonesome Skyscraper*.

Аутентичност снимака, притом, није била у ауторкином фокусу.

„Овога пута сам снимала све оно што сам мислила да ће ми помоћи да дочарам ту необичну грађевину, монтирајући обрађене звуке у смислени музички ток, али са свешћу о томе шта се са тим звуцима све може учинити у каснијој обради. (...) Звуци су били снимани у приземљу небодера, испред њега, али и у сасвим другачијим просторима [...] Снимљене звуке сам касније секла, скраћивала, неутрализовала шум где је то било могуће...“³

Неутрализација шума, осим што је често неопходан поступак који намећу естетски и технички захтеви процеса израде електронске деонице, овде се може посматрати и као метафорички чин. Уклањањем онога што зграду испуњава у тренутку снимања (попут фијука ветра кроз бетонски скелет), а додавањем елемената који је приближавају ономе што више није (превербалних гласова људи, трагова неразговорног (раз)говора, одјека звукова свакодневног живота и употребних предмета), један је од поступака којима композиторка гради својеврстан, истовремено елегичан и узнемирујући међупростор – између онога што је био и онога што је сада. Њена музичка имагинација не обитава ни у оном живом простору пре првих пукотина, ни у бесмислу зграде-споменика. Она се налази у тужном здању које се одређује према томе шта (односно ко) у њему недостаје, које насељава свест о томе да је напуштено, неприродно испражњено, усамљено.

Прва звучна информација коју добијамо из партитуре је – запис о простору. У деоници електронике стоји опис звука: *ambient noise (sempre)*. Овај шум настао је истезањем звучног материјала снимљеног разговора, вођеног у приземљу небодера. Иако је драстично развучен у времену, у његовој структури се повремено препознаје успорена мелодичност говора, обрис основне звучности. Растезање на временској оси омогућава слушаоцу да ослушне унутрашњост звука, увећавајући гестове и огољавајући његов спектар. Продужено трајање дозвољава звуку донекле препознатљивог порекла да реверберира у слушаочевој меморији, остављајући довољно времена да на површину испливају давна сећања и удаљеније асоцијације. Истовремено, материјал развучен преко границе која омогућава његово јасно препознавање, ефективно постаје амбијентална позадина у односу на коју слушамо друге звукове.

³ I. Ognjanović, op. cit., 3.

Поступак развлачења аудио узорака урађен је у софтверу Paul's Extreme Stretch, који омогућава меке прелазе између одељака и зрнаст звук, попут оног добијеног грануларном синтезом.

„Могла бих рећи да оставља утисак расуте кристалне прашине по целом простору, а која се толико споро креће, да нам се чини да је заустављена у времену. Такав музички материјал је био полазна тачка за ново тумачење и развијање идеје будућег музичког тока ове композиције.“⁴

Амбијенталном шуму електронике придружују се гудачи, и они градећи непрекинут музички ток, „свирајући углавном целе ноте, мењајући само слог и повремено начин свирања (*sul taste, sul ponticello, tremolo...*).“ Оваквом екстензијом електронског шума, звук гудачког корпуса гради меке, споро преливајуће зидове имагинарног небодера. Градивни материјал за овај слој директно потиче из ауторкине старије оркестарске композиције *Последњи бал Маргарите Николајевне*: „[У]зела сам узорак од једног минута последњег одсека (...) – моменат хармонског разрешења акорда, продужила време узорку *stretching* методом за седам пута и добила музички слој који ми је недостајао.“⁵

Попут пажљивог погледа кроз микроскоп, успоравањем се на површину изводе унутрашње тембралне карактеристике звука. Једноставна, прозачна вертикала, претежно сачињена из молских акорада и празних, квартних или квинтних сазвучја, присутна је кроз целу композицију. Хармонско богатство, поред импресивног звучног света шумова, остварује се пре свега као богатство разноврсних, поготово високих аликуота, који се јављају као последица промене боје, тј. технике свирања.

Музички ток одвија се кроз неколико фактурних слојева, који се могу свести на амбијентални шум електронике, праћен/допуњен/имитиран дугим издржаним акордима у деоницама (превасходно) гудачких инструмената и повремене, разноврсне, конкретне звукове у електронском парту, опет праћене/допуњене/имитиране *поентилистички* (ауторкин термин) третираним дувачким инструментима и перкусијама. Повремено опонашајући звук првог електронског слоја у накнадно компонованом оркестарском звуку, повезује два различита извора у органско јединство. На сличне начине, веома суптилни контрапункти између конкретних електронских шумова (ломљења стакла, дечјих гласова, шкрипе врата...) и мотива у деоници перкусија, или одзвука високих флажолета гудачких инструмената, креирају музички и имагинативно богат свет објеката и одјека.

Кратак мотив са издржаним тоновима у деоницама дувачких инструмената, који се кроз целу композицију (први пут у тактовима 23–26) јавља на крајевима фраза, понавља и варира, затим сведена, повремена употреба чинеле, тимпана, великог бубња, те понављање изолованих конкретних звукова у електронском парту, „доприносе осећају замрзнутости у прошлом времену“. Непроменљив, спори темпо и готово

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

неприметно померајућа зрнаста шумовита вертикала, граде форму-објекат,⁶ која се врло постепено мења стојећи у месту, па затим враћа, тако се благо љуљајући, попут нестабилног печујског небодера. „Инсистирају на празном звучању, дају утисак музике која стоји у времену и простору, односно, постајемо свесни промена које се дешавају, али не и кретања, не и тачног момента када су настале.“⁷

Успоравање фоно записа сваког акустичког извођења музичке композиције доводи до промене функције различитих музичких параметара узорка. Губи се симултаност, истовременост вертикалних тренутака – сва ситна, 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 се губи и растаче до потпуног губитка његове првобитне функције. Хармонски садржај претаче се у мелодијски, а мелодије у својој бескрајној постепености постају простор. 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 ефеката употребе екстремног успоравања снимака као примарног техничког и поетског поступка у композицији.⁸

Попут напушеног небодера, простор композиције није ољуђен, њега не насељавају субјекти. У њему обитавају растегнути звукови „дечијег гласа и женског смеха, алузија на непостојећи одјек људског присуства у празним ходницима некада насељеног небодера“. „Дувачи су третирани поентилистички али уз минималан покрет, избегавајући стварање очигледних мелодијских линија или ритмичких структура. Латентне мелодијске линије свакако постоје, али су растегнуте у времену.“⁹ Звучни објекти у електронском парту нису носиоци садржаја. Пасивни, попут сценских реквизита, они бивају постављени, врте се и варирају кроз празан, елегичан шумовити простор, потом ишчезавају не остављајући ништа за собом. Не утичу на амбијент у коме бораве, не мењају га. Мотиви у оркестру нису замеци живота, они се не развијају у теме, немају у себи покретачку енергију. Деперсонализовани, они нису певљиви, не памте се. Различити снимци људских гласова, крећу се кроз превербално, кроз неразумљиво, кроз дах или смех. Убрзан шапат, сасвим неразговетан, опет није говор, није носилац значења.

И када музичким током доминира људски дах, све убрзаније и све присутније дисање којим ауторка гради драматуршки раст у првом делу композиције (од такта 73), оно се разуме као универзални (музички) знак, а не као индивидуализован мотив.¹⁰

⁶ Према Лигетију, насупрот стандардним процесуалним формама стоје форме-објекти, затворене у садашњем тренутку. „Музика као *замрзнуто* време, као објекат у имагинарном простору који у нашој имагинацији евоцира сама музика, као креација која се заправо развија у времену, али у нашој имагинацији постоји истовремено у свим својим тренуцима. Према: Ligeti, György: *Concerto for Piano and Orchestra*, Schott Music, текст о композицији доступан на <https://en.schott-music.com/shop/konzert-no153614.html>, последњи пут приступљено 11.09.2019.

⁷ I. Ognjanović, op. cit., 7.

⁸ Према Ана Гњатовић, *Phonation, за глас и електронику: теоријска студија*, рукопис, Београд, 2016.

⁹ I. Ognjanović, op. cit.

¹⁰ Звучни пример (т. 73–98) је доступан на јутјуб каналу *Новог звука*: <https://youtu.be/RT1Mr2Buk9Q>

Дисање јесте веома интимна категорија, а озвучен дах увек је ефектан драматуршки елемент. Ипак, дисање је и најпознатија звучна манифестација људског тела, свима блиска, универзална, *неиндивидуална*. Такође, у овом случају озвучено људско дисање снимано из једне позиције, сугерише непомићност извора, тј. онога који дише. Постепено растућа узнемиреност даха, додатно истиче статичност тока као простора за унутрашње збивање, за доживљај а не догађај.

Може се закључити да најмотивнији однос ауторка (посредно и слушалац) гради према успореним траговима говора амбијента, према спором свепрожимајућем гласу простора. Ивану Огњановић, дакле, не интригирају животи у згради, већ живот зграде – тужна судбина једног места за живот које јесте *ту*, али није *то*. Простора који годинама стоји неостварен, који не испуњава своју сврху, већ стоји као жртва „људске глупости и незнања“. Говорећи о завршетку композиције, она, пуна саосећања, јасно персонификује грађевину: гудачки инструменти у пијанисиму уз тихи глосандо нестају навише, а као сенке их прате одзвучи појединих дувачких инструмената – „неконтролисани мали трзаји већ преминулог бића“.¹¹

Ауторка, тако, доследно током целе композиције, музичко време претвара у простор, а простор некадашње зграде у сећање на њену неиспуњену улогу, односно – у време. Врата која шкрипе, прозорска стакла која вибрирају и ломе се, лифт који се креће, па и птице које лепећу крилима, различити конкретни звукови у електронској деоници, све су звучне сензације које носе у себи метафору транзита из једног места у друго. „Остаје само звук радио апарата чија је скала некада била подешена на станицу која више не постоји.“ Чак и када описује крчање радија, Ивана Огњановић говори о одјеку звука два места која (више) не постоје.

Усамљени небодер у Печују коначно је срушен и уклоњен 2016. године.

Наведена дела

Гњатовић, Ана: *Phonation, за глас и електронику: теоријска студија*, рукопис. Београд: 2016.

Ligeti, György: *Concerto for Piano and Orchestra*, (description), Schott Music Online, <https://en.schott-music.com/shop/konzert-no153614.html>

Ognjanović, Ivana: *Lonesome Skyscraper za simfonijski orkestar i elektroniku – prevod elektronskog zvuka u akustični*, rukopis. Београд: октобар 2012.

Roads, Curtis: *Microsound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.

Извори са Интернета

https://en.wikipedia.org/wiki/High-rise_of_Pécs
<https://en.schott-music.com/shop/konzert-no153614.html>

¹¹ I. Ognjanović, op. cit., 10.