

Чланак примљен 23. октобра 2021.
Чланак прихваћен 4. новембра 2021.
Оригинални научни чланак

Валентина Радоман*

Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Катедра за музикологију и етномузикологију

НОВИ ЗВУК И НАСЛУЋИВАЊЕ НЕПРЕДОЧИВЕ СТВАРНОСТИ – *SEQUENZA III* ЛУЧАНА БЕРИЈА

Апстракт: У овом раду је реч о томе како је композитор Лучано Берио (Luciano Berio) композицијом *Sequenza III per voce femminile* (1965/66) успео да, попут појединих авангардних сликара, нарочитим третманом уметничког – у овом случају музичког и вербалног – материјала, интуитивно крене у потрагу за оним што је стварност иза стварности. То је потрага за оним што слушаоцима, услед комплексног психолошког механизма људског организма, није предочиво, што је дубоко прекривено идеологијама, говорним језиком, уверењима, осећањима и слично, а што је, на пример, сликар Пит Мондријан (P. Mondrian) називао ‘узвишеном стварношћу’. У раду су коришћени натурализовани елементи психоаналитичке теорије, тако да је термин ‘стварност иза стварности’ или ‘узвишена стварност’, такође доведен у везу са психоаналитичким, Лакановим (J. Lacan) термином ‘Реалност’. Циљ је да се у раду покаже како уметношћу, у овом случају музичком уметношћу и то једним посебним музичким примером, могу да се досегну резултати до којих су покушали да допру и истраживачи из других дисциплина, уметничких или научних.

Кључне речи: Лучано Берио, авангарда, певање, глас, означитељ, тело, душа, стварност, психоаналитичка теорија

Секвенца III за женски глас (1965/66) Лучана Берија (1925–2003), пре свега у извођењу Кети Берберијан (Catherine Anahid ‘Cathy’ Berberian, 1925–1983) једно је од можда најчешће анализираних дела из домена својевремено новог вокалног, авангардног звука. Осим овог дела исто се може рећи и за *Арију* (1955) Џона Кејџа (J. Cage), коју је изводила иста уметница. Зашто је извођење *Секвенце III*, чак више од Кејџове *Арије*, толико интересантно када је настајало у време и иначе интензивних истраживања нових потенцијала звука – непосредно после Другог светског рата, у Дармштату или у Паризу? Чему су, осим развијању самог медија звука, служила тадашња истраживања звука? У овом раду ће бити речи о томе да је Берио својом музиком интуитивно истраживао свет који се, као и многим визуелним уметницима током XX века, откривао иза предочивог света, реалности.

* Ауторкина контакт адреса: vradoman@yahoo.com

Ако започнемо разматрање *Секвенце III* од специфичности самог гласа певачице, можемо рећи да глас Кети Берберијан може да буде оперски глас, али не мора, може да изводи *bel canto*, али не мора, може да буде глас многих других жанрова музике, али не мора. Кети Берберијан сама импровизује све оно што може да изведе својим гласом, али истовремено и својим телом. Она не плеше, попут, на пример, фламенко певача, дајући покретом ритам и подижући емотивни интензитет композиције коју изводи, она не импровизује плес попут поп и рок певача, пратећи звук музике. Њено тело не плеше. Њено тело звучи.

Било је само питање тренутка када ће импровизације Кети Берберијан и њен начин вокално-телесног изражавања композитори – најпре Кејџ, а потом и њен супруг, Лучано Берио, као и многи други композитори, усвојити и прилагодити га својим композиторским опусима.

Када Кети Берберијан или нека друга уметница певају и плешу и покретима изводе Бериово дело *Секвенца III*, шта је у том извођењу битније – звук или покрет? На пример, кодирани покрети традиционалног оперског певања, који су мање важни од самог певања, немају никакве сличности са покретима тела које изводе певачице *Секвенце III*. Зато што ни начин певања није исти. У чему је разлика?

Најпре би требало уочити да оперске певачице и певачи не изводе покрете у складу или сарадњи, некој врсти контрапункта са звуком гласа попут поп или рок певача, већ у складу са манирима понашања одређене епохе и одговарајуће ситуације. Изрази лица оперских певача и певачица несумњиво ће, за разлику од лица певача поп или рок музике, врло приближно или сасвим јасно одати емотивно стање оперског лика, али Бериова певачица то неће учинити. Она ће истовремено изражавати нешто и гласом и телом, и то тако што ће звучати и гласом и другим деловима тела (ако је глас део тела).

Берио је изврсно уочио да своју композицију не може назвати неким традиционалним именом (*aria*, *Lied*, *song*), чак ни иронично, ни провокативно, јер таква врста певања коју је осмислио, инспирисан гласом Кети Берберијан, не припада оној традицији певања која је преовладала од XVI до XX века. На пример, у оперским аријама цело тело је битно тек ако пада док јунак или јунакиња умиру, као визуелни спектакл који може да се види и из последњег реда позоришта. За разлику од тела, израз оперског лица – које се можда не разазнаје баш добро већ од петог реда позоришта, јесте нека врста ‘одраза душе’. У случају да се лице не разазнаје, ту је увек глас, уз пратњу инструмената, који се чује и својим конвенцијама преноси кодове емотивног израза/израза ‘душе’. Насупрот томе, у *Секвенци III* све време је битно пратити и покрете тела, мимику и звук гласа. Подршке неког музичког инструмента нема.

Како се спојило цело тело са гласом код Берија, јер то очигледно није био случај у ранијој музици, или, шире гледано, када је уопште тело раздвојено од психе, од ‘душе’? Да ли је то био онај тренутак у античком свету, у Платоновим (*Πλάτων*) дијалозима када је Тимај дуго говорио о томе да је тело само спољашњи оквир, носилац, омотач душе¹ или је прекретницу начинио Рене Декарт (R. Descartes) својом тврдњом „Мислим, дакле јесам”, да би у следећој реченици додао: „Душа, због које сам оно што јесам, потпуно је одељена од тела”? Без обзира на чињеницу што је Декартова тврдња од самог почетка

¹ Platon, *Timaj*, prev. Marjanca Pakiž, Beograd, „Mladost”, 1981, 72 и даље.

била погрешно тумачена и што је Декарт улагао велике напоре да у препискама недвосмислено, непрестано указује на то да се за њега јединство људског бића ипак састоји управо у интеракцији душе и тела, подвојеност тела и душе остали су, вековима, критиковани, преиспитивани, оспоравани, реинтерпретирани, али – приписани Картезију.² Дакле, може се рећи да раздвајање тела и душе добија замајац у XVII веку. Отуда се и у италијанским операма тога времена може уочити управо поменути закључак до којег су дошли филозофи. Можда се до истог закључка дошло из других, сасвим уметничких разлога, али је тај закључак ипак био у складу са филозофским доминантним мишљењем.

С друге стране, оним дискурсима у којима је тзв. душа, у доба просветитељства, поистовећивана са умом наизглед доминантног положаја у односу на тело – том Декартовом тврдњом „Мислим, дакле јесам”, односно самосвешћу у чину мишљења, укључујући и сумњу – формиран је посебан однос према ономе што је души/духу/уму супротност – према безумљу. Дакле, рацио, разум у доба просветитељства јесте тај који формира нови однос према својој супротности – лудилу.³ И певање, односно опера ће то одмах забележити.⁴ Овде се то помиње зато што поједини аутори у гласу из Бериове *Секвенце III* чују глас лудог тела.⁵

Али, какво је место лудог тела у уметности, или још раније у античкој *τέχνη* усред свих других лудих тела који својим изразом нису покушавали да досегну одговарајући уметнички или занатски резултат? У античкој Грчкој безумље је изазивало осуду, али није било супротност логосу; безумници, лудаци, махнити у племенским заједницама били су поверавани или упућивани на излечење – врачевима, шаманима и њиховим чудотворним мешавинама биљки и ритуалима; у средњем веку лудаци бивају искључени, протерани на маргину заједнице уз кажњенике и сиромаше, док су у ренесанси протерани из заједнице и препуштени лутању тлом или водом у лађама, евентуално затворени у посебна здања, али само ако су она била финансијски потпомогнута.⁶ У казним заводима тих општих прихватилишта пронаћи ће лудак психијатрија као нова научна дисциплина у XIX веку, али тамо ће их за почетак и

² Jasna, Šakota-Mimica, „Dodir duše i tela”, *Filozofija i društvo*, 1/XXVI, 2005, 126.

³ У овом раду се користи израз лудило/лудак и сл., што није прецизно, ни политички коректно, али тај израз користи Мишел Фуко (у преводу) у свом опусу. Мишел Фуко је битан саговорник у овом раду, те се због тога користе и његови изрази.

⁴ Због прилике да се тако покаже виртуозитет извођача или да се постигне комични или трагични ефекат, опере обилују ликовима који су у стању афекта, привременог или трајног или лажног лудила. То су, на пример:

1. Лик Ликори у изгубљеној Монтевердијевој (С. Monteverdi) опери (1627);
2. Лик Орланда из истоимене Хендлове (G.F. Handel; G.F. Händel) опере (1733);
3. Лик Ане Болене у истоименој опери Гаетана Доницетија (G. Donizetti) изведеној 1830;
4. Лик Лучије од Ламермура у истоименој опери Гаетана Доницетија (1835);
5. Лик Марије Падиле у истоименој опери Гаетана Доницетија (1841);
6. Лик Бориса Годунова у истоименој опери Модеста Мусоргског (1868–1873);
7. Бројни ликови који у афекту убијају или се убијају или умиру од бола, попут Елзе, Кармен, Хермана, Вертера, Отела, Тоске, Мадам Батерфлај, Мелисанде, Воцека, Паулине, итд.

⁵ John Potter, *Vocal Authority; Singing Style and Ideology*, Cambridge – New York etc., Cambridge University Press, 1998, 129; István Anhalt, „Luciano Berio's Sequenza III”, *Canada Music Book*, 7, Autumn-Winter 1973.

⁶ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard, 1961. (Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, прев. Јелена Стакић, Београд, Nolit, 1980).

оставити.⁷ Прихватилишта, дакле, као и сличне институције које је установила Црква, нису била места за медицинско лечење душе. У пукотини између нестајуће монархије и настајуће републике са буржоазијом као владајућом класом, прихватилишта су, макар у Француској, најпре постала места полусудске структуре, нека врста административне структуре која је поред званично успостављених институција суда, сама судила и доносила пресуде,⁸ а временом су остала и места у којима су рад и привређивање били обавезни.⁹ Укратко, у прихватилиштима лудацима није лечена душа, већ је њихово тело било присиљавано на рад, односно излагано као објекат који привређује. Мишел Фуко (M. Foucault), који се брижљиво бавио овом темом, примећује да је то уједно била технологија моћи, моћи искључивања, ућуткивања, административног регулисања овог феномена, као што је иста технологија почела да бива примењивана на многе друге аспекте друштва, односно становништва: на здравље, хигијену, наталитет, морталитет, услове становања, миграције, итд. Била је то једна од технологија својствена од XVIII века новом виду регулације, контролисања, надзирања, разврставања живота у условима капиталистичке буржоаске државе.

А за све то време, на подстицај из филозофског дискурса, Платоновог, опстаје теза о божанском лудилу – песника. То је умилно безумље како га назива Хорације (Quintus Horatius Flaccus). Плиније Млађи (Gaius Plinius Caecilius Secundus) тврди да је песницима допуштено да махнитају, што је легитиман став и током средњег века, док при крају средњег века тема лудила постаје широко распрострањена на европским позорницама, у својој двосмислености, „као претња и поруга, ћудљиво безумље света и ситно исмевање људи”.¹⁰ Потом се лудило јавља и као тема у научном и академском дискурсу, у сликарству, књижевности, и, као што је поменуто – у опери. Од XV века, каже Фуко, лице лудила почело је да запоседа машту Европљана.¹¹ Када се каже да је лудило запоседало машту Европљана то у контексту уметности значи да је, од доба просветитељства, реч најчешће о надахнутој души уметника, а не о његовом телу, или је реч о полуделом уму имагинарног лика. Дакле, поремећен ум коришћен је у уметности само као тема или проблем, који се тичу душе, док је сама телесност као веза са умом остала потиснута, маскирана. Други аспект телесности – сексуални, здравога или перверзног (или епитета према некој другачијој класификацији) ума, остао је такође потиснут све до XIX века.

А онда је *fin de siècle*, размеђе XIX и XX века, донело преплет двеју великих технологија моћи, ако се употреби фукоовска логика и терминологија: „[...]оне која је исткала сексуалност, и оне која је оделила лудило”.¹² Заправо, размеђе XIX и XX века донело је два значајна еха модуса тела: један, у Фројдовој (S. Freud) психоанализи, психоаналитичкој теорији која је потом, у синергији са лингвистичким закључцима Фердинанда де Сосира (F. de Saussure), утицала на велики број мислилаца током XX

⁷ Ibid., 51.

⁸ Ibid., 52.

⁹ Ibid., 58.

¹⁰ Michel Foucault, op. cit., 1980, 24.

¹¹ Ibid., 26.

¹² Мишел Фуко, „Односи моћи прелазе у унутрашњост тела”, разговор са L. Finas, *Моћ/Знање. Одобрани списи и разговори 1972–1977*, прев. Олја Петронић, Нови Сад, Mediterran Publishing, 2012, 165. (Michel Foucault, „Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur du corps“, entretien avec L. Finas, *La Quinzane littéraire*, 4, 1977, 4–6.

века; и други, у Ничеовој (F. W. Nietzsche) филозофији чије су елементе касније развили, између осталих, Делез и Гатари (G. Deleuze, F. Guattari), у антифројдовском, анти-сосировском, антипсихијатријском маниру. Док је Ничеово јасно одбацивање картезијанства и реченица из књиге *Also sprach Zarathustra*: „тело сам и само тело, и ништа друго сем тога; а душа је само реч за нешто на телу”, дотле Сигмунд Фројд изучавањем сексуалности открива ону истину скривану разумом (умом, свешћу, душом) и помоћу истражене сексуалности открива, ‘испод’ душе, оно несвесно и дешифрује лудило. Зато ће мислиоци после њега, Лакан (J. Lacan), на пример, рећи и то намерно картезијанским језиком: „Мислим тамо где нисам, дакле јесам тамо где не мислим”.¹³ Јер, тамо – у уму, свести – где је картезијански субјект, за Лакана је – који је пошао лингвистичким путем Фердинанда де Сосира, при томе ишчитавајући изнова Фројдов опус, онако како то ни сам Фројд не би могао – субјект ухваћен у језик, у Симболички поредак који одређује границе ума, онога што се сме мислити, што се може мислити, али у оквирима већ задатог језика и његових означитеља који упућују један на другога, уместо на стварност.¹⁴ Јесам тамо где не мислим, дакле јесам у језику, Симболичком поретку. А то значи сада пребацивање са теме лудила, махнитости, на тему жеље. То у лакановском кључу значи: мислим тамо где нисам, где мислим ја кроз сопствену Жељу која је, међутим, жеља Другога.

Фини еквилибријум између давања предности изучавању и тумачењу свесног/подсвесног/несвесног (Фројд, Лакан и др.) и изучавању материјалности тела у којима се укрштају најразноликији дискурси и уписује моћ и управо преко те моћи уписане гимнастиком, нагошћу, задовољством лепим телом итд. стиче и свест о телу,¹⁵ или делезовским и гатаријевским схватањем тела као подручја које претходи субјекту јер се тумачи као флуks, низ чистих контракција, ‘сићушних свести’ распршених „на површини која остаје Кожа чак и када се ради о метафизици”,¹⁶ због чега субјект постаје мноштво субјеката – током читавог XX века остаће (еквилибријум) крхак, под упитом. Јер, Фројд ће истовремено са изучавањем свесног/подсвесног/несвесног доћи до закључка да тело није исто што и организам, већ скуп ерогених зона, корпус ужитка. Субјект је зато само субјект тела, као онај који је, дакле, и сам житак, флуидан, уживалачки.¹⁷ А будући да је жеља субјекта, како је касније Лакан утврдио, увек зависна од жеље Другог, тело је увек, на овај или онај начин, друштвено тело. Делез ће, пак, подстакнут Лаканом, истакнути корелацију између тела и језика, јер говор у себи крије функцију ужитка, једну порнографску гестуалност.¹⁸ Због тога ће се Делез супротставити сосировском схватању језика као одвојеног од стварности, као скупине означитеља који попут речи у речнику упућују само једни на друге, а не на нешто изван

¹³ Žak Lacan, *Spisi (izbor)*, prev. Danica Mijović, Filip Filipović, Radoman Kordić, Beograd, Prosveta, 1983, 106. (Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966; Jacques Lacan, *Écrits, The First Complete Edition in English*, transl. by Bruce Fink, in collab. with Héroïse Fink and Russell Grigg. London – New York, W. W. Norton)

¹⁴ Овај текст је делимично скициран 2009. године. Тада је било неопходно објашњавати у музикологији макар основе Лакановог мишљења, као и Лаканове концепте, али данас то, остаје нада – није случај.

¹⁵ Mišel Fuko, „Moć i telo”, *Moć/Znanje. Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*, op. cit., 62. (Michel Foucault, „Pouvoir et corps”, *Quel corps?*, 2, 1975, 2–5)

¹⁶ Nenad Mišćević, *Marksizam i post–strukturalistička kretanja: Althusser, Deleuze, Foucault*, Rijeka, Biblioteka „Prometej”, 1975, 138.

¹⁷ Ibid., 141.

¹⁸ Ibid., 142.

затворене структуре језика. Јер, према Делезовом схватању говор у којем се отелотворује жудња, не може бити затворени систем. У томе се делимично слаже са Фројдом, јер је и Фројд био уочио да се потиснути нагони увек појављују путем језика.¹⁹ (А и Барт је говорио о задовољству/наслади у тексту, док је истовремено подржавао идеју Фердинанда де Сосира о ‘празном’ језику.)

Жудња (тело) говора и говор тела сусрећу се у записивању. А записивање је, каже Мишчевић тумачећи Делеза, урезивање знака у тело. То је тетовирање, мучење које оставља ожилке, дисциплиновање, обрезивање, миропомазање, урезивање података или утисака у памћење, афеката (преко психе) у тело. Тело је, дакле, простор записивања, регистровања, производње јер је материја угибању – налик језику који је машина за произвођење реченица.²⁰ Ослободити ту производњу, међутим, заједнички је циљ Марксу, Ничеу и Фројду, и њиховим истомишљеницима, па чак и делезовској антипсихијатријској струји. Исто тако, то је циљ и појединих уметника. Кети Берберијан, на пример, или Лучана Берија када пише *Секвенцу III* за женски глас (иако вероватно несвесни циљ, изазван уметничким авангардним контекстом).

Али, ако се пређе са те проблематике и усредреди пажња на један исти проблем који је интригантан поменути психоаналитичарима и филозофима, од Фројда до Делеза и Гатарија, од психоанализе до уметности, до Кети Берберијан и Берија, а то је жеља, онда се може уочити да је према тумачењу психоаналитичара и филозофа, жеља ситуирана у несвесном, на телу, у говорном језику.

Ако је тачно да је жеља, како ју је тумачио Лакан – жеља Другог из којег извире нама неразумљива жеља, када не знамо шта Други хоће од нас, када нам поставља питање *Che vuoi?* суочавајући нас са безданом наше сопствене жеље,²¹ односно са питањем да ли ми знамо или не знамо шта желимо, а да, притом, не смемо изневерити своју жељу, устукнути пред њом; или ако је жеља – жеља оно што жели Други, ако је жеља постојећа само ако се Други доживљава као тај који жели; или ако је жеља – жеља за изгубљеним објектом изворног уживања у пољу Имагинарног, па се онда појављује као жеља која је код неког другог који нам је наводно узео објекат жеље; или ако је жеља испољена у социјалном пољу, шта је онда чувена Лаканова реч *jouissance* – која би се уз много опрезности могла превести као *ужитак* – у свим тим и другим појавностима жеље? Ужитак, *jouissance*, понављају сви научници из хуманистичких наука, није задовољство, задовољење потребе. Док је, такође према Лакановом мишљењу, жеља однос са Другим, *jouissance* је, као што је већ толико пута поновљено, однос са *објектом мало а*. Сходно томе, *jouissance* је двоструко позивање на језик и на тело. Биће које говори, које је у Симболичком поретку, одсечено је од уживања тела, од непосредног приступа стварности, управо због тога што говори. Али, говорећи, биће ужива у смислу, зато што део тог уживања прелази у речи и у начин говора. *Jouissance* се, дакле, цепа између уживања ‘изван тела’ и уживања Другог.

¹⁹ Ibid., 144.

²⁰ Ibid., 144–145.

²¹ Jacques Lacan, „Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudien”, *Colloques philosophiques internationaux: La dialectique*, 19 au 23 septembre 1960. <http://www.michne-torah.com/medias/files/subversion-du-sujet-et-dialectique-du-desir.pdf> (последњи приступ 12. 7. 2021)

За причу о Бериовој *Секвенци III* за женски глас, потребно је истаћи Фројдов закључак да жеља, када је потиснута, у појединим случајевима постаје узрок болести. Такође је потребно истаћи Лаканов увид да се ефекат смисла у говору, а тиме и ужитак, постиже ефектом скока једног означитеља у други, чиме се формира означитељски ланац који производи властиту истину, али исто тако и вишак значења.

Дакле, треба сада на примеру *Секвенце III*, проверити применљивост у музикологији Фројдовог увида и, пре свега, Лакановог увида који се тичу жеље – жеље у несвесном као делу психе који се у одређеним случајевима манифестује и на површини тела као узрок болести и жеље, као онога што је уласком у Символички поредак располућено на оно заувек изгубљено и на оно што је структурисано као језик, али језик који се креће од означитеља до означитеља, од метафоре до метафоре, од искривљења до искривљења, чије значење је недокучиво јер стално ишчезава и испарава.

На изванредан начин, *Секвенца III* за женски глас, написана за Кети Берберијан, поред других, бројних симптоматичних примера послератне музике радикалног модернизма, наставља ону линију третмана гласа коју носи Шенбергова (А. Schoenberg) опера *Erwartung*. Зато, као што је већ истакнуто, многи аутори у гласу из Бериове *Секвенце III* чују глас лудог тела,²² други уочавају родну проблематику и технологију моћи дисциплиновања тела, односно идеологију приватног (буржоаске поделе на женски приватни и мушки јавни простор) у интимном, камерном карактеру и Шенберговог и Бериовог дела,²³ док многи уочавају Бериов покушај да дезинтегрише и реинтегрише синтаксу језика претварајући је у звук, неопходан за досезање ‘објективне физичке стварности’.²⁴

Досезање/разумевање ‘објективне стварности’, будући да је таква стварност заправо вишеструко замагљена (фантазмима, језиком, идеологијама, итд.) било је, из различитих разлога, циљ многих научника и уметника током XIX и XX века. Довољно је поменути Манево (É. Manet) заговарање стварности саме слике, Мондријанову потрагу за узвишеном стварношћу, металексички заумни језик Виктора (Велимира) Хлебњикова (В. Хлебников) или Алексеја Кручониха (А. Е. Кручёных), Маљевичево (К. С. Малевич) одбијање да се сликом репрезентују било које идеологије,²⁵ можда потребу Ханслика (Е. Hanslick) и Шкловског (В. Б. Шкловский) да и свет анализе уметности, у ионако омеђеном свету аутономије уметности и ларпурлартизма, затворе у оквиру самог уметничког дела штитећи и дело и дискурзивно тумачење дела од уплива других дискурса и идеологија које се тим дискурсима преносе, итд.

Психоанализа (и) 60-их година XX века, када је Берио писао своју композицију, такође се, на свој начин, бавила проблемом стварности иза стварности – Реалног, а Реално према Лакановом мишљењу, као што се сада већ у многим научним дисциплинама помиње, није реалност, није предочива стварност, већ оно што се не да симболизовати – како су то и сами уметници наслутили – артикулисати језиком, што ће

²² John Potter, op. cit., 129; István Anhalt, op. cit.

²³ James McCalla, „Music and Literature II: Vocal Chamber Music”, in: *Twentieth-Century Chamber Music*, London – New York, Routledge, 2003, 77.

²⁴ Marinela Ramazzotti, „Luciano Berio’s Sequenza III: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique”, *Ex-Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, 2010, XV/1, 81–96.

²⁵ Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva; Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Beograd, Geopoetika, 1998, 171 и даље.

увек остати несазнатљиво, скривено. Према Лакановом мишљењу стварност коју видимо пред собом увек је, како су уочили и уметници модернизма, структурисана. Та стварност је структурисана оним што Лакан назива речју фантазам, при чему фантазам служи да нас заштити – а ту заштитну функцију уметници као да нису, пре Лакана, могли ни да наслуте – од непосредног сусрета са ужасним, трауматичним Реалним које је уписано у саму срж људске сексуалности. Сама сексуалност, међутим, представља много дубље и теже питање од различитих сексуалних пракси и навика. Јер, у подручју сексуалности постоји нешто што је конститутивно несвесно, што зато мора накнадно бити потиснуто. И зато остаје питање: шта је то што у пољу сексуалности прво јесте, а потом мора бити потиснуто? Тај онтолошки конститутивни недостатак/негативитет доводи до закључка да се сексуалност структурира око темељног недостатка, баш као што је то случај и са свешћу/знањем које се структурира на исти начин, због чега Лакан тврди да несвесно знање заправо није несвесно, него је реч о знању које себе не зна зато што изворно недостаје, зато што недостаје у Реалном.²⁶ Али, осим тог недостатка, постоји и нешто што је вишак, и што утиче на поимање спољашње, предочиве стварности. Наиме, када је Фројд био утврдио да тело није организам, већ скуп ерогених зона, те да се несвесно жеље појављује на површини тела и у језику, Лакан је уочио, допуњујући Фројдова запажања лингвистичким увидима Фердинанда де Сосира, и обрнуто – Сосирова запажања Фројдовим увидима – да језик као скуп означитеља не упућује само једне означитеље на друге, стварајући тако означитељски ланац, независан од спољашње стварности. Запазио је да тај наводно аутономни, независни од стварности означитељски ланац непрестано производи неочекиване учинке смисла, како каже Аленка Зупанчић, значења, вишак значења (осим оног ништа/недостатка/негативитета око којег се конституише). Запазио је, при томе, да је тај вишак значења носилац одређених количина афекта или ужитка (да се ужитак, као што је поменуто, цепа између уживања 'изван тела' – у речима, и уживања Другог као извора који, попут бумеранга, враћа жељу натраг), те да су преко тог вишка значења као ужитка, означитељи, како је касније реинтерпретирао и Делез, везани за спољашњу стварност.²⁷ Учинке означитеља никада није могуће вратити назад на сам означитељ, због чега се субјект појављује као творевина непотпуног, неконзистентног, непрецизног језика, омашки речи и сл.²⁸

Бериова *Секвенца III* за женски глас, са композиторском намером да, након једне деценије експериментисања са електронским медијем производње звука и музике, напише композицију у којој ће људски, женски глас третирати као машину/инструмент способан за прои зводњу новог звука, може се читати из поља саме музичке анализе, али и помоћу назначених идеја потеклих из психоаналитичке теорије. Из традиционалног музиколошког дискурса најпре се може приметити да Бериову *Секвенцу III* за женски глас није лако жанровски дефинисати с обзиром на то да је реч о композицији за глас без икакве инструменталне пратње, са ефектима израза лица и покрета тела, односно театралних елемената које сам глас изазива, односно изазивају их захтеви које гласу

²⁶ Alenka Zupančič, „Seksualno i ontologija”, *Filozofija i društvo*, XXV (1), 2014, 187–188, 191.

²⁷ Alenka Zupančič, „ABC freudovske revolucije”, *Problemi*, Vol. 43, No. 7/8, 2005, 67–89. (Alenka Zupančič, „ABC freudovske revolucije”, prev. Maja Solar i Ivan Radenković, *Stvar, časopis za teorijske prakse*, 2, 2011, 134)

²⁸ *Ibid.*, 135.

упућује композитор. Лучано Берио захтева од певачице или глумице да се спонтано користи покретом или мимиком, али тако да покрет буде раван говореном језику или певању, да не надилази оно што је уписано у запис композиције као начин извођења музике. Дакле, реч је о споју покрета (говора тела као говора несвесног) и говора и певања, о некој врсти већег искорака вокалне музике ка перформансу, а употребљен је израз „већи искорак” будући да је извођење (и) вокалне музике увек-већ перформативно. Текст *Секвенце III*, настао на Бериову молбу Маркусу Кутеру (M. Kutter) да му напише „пар речи за жену да пева”, такође није био до тада уобичајен за неки вокални музички жанр. Кутер је текст написао на енглеском језику, и то тако да текст почиње укључивањем управо Бериових речи, речи које је изговорио мушкарац:

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes. ²⁹

Ових девет ‘фраза’ Берио је ‘декомпоновао’ – поделио је речи, делове речи и слоге. Тако, на пример, почетак текста у композицији заправо гласи:

to so us for be /
sing to me /
tome to /
uth be few so /
e e a /
to so be words i [...] ³⁰

Извођење тако фрагментираних делова речи и испремештаних слогова, самогласника и сугласника углавном не творе фразе које носе значење, мада се поједине фразе изворног текста током извођења лагано, у знацима помалају. Текст, дакле, не може бити изведен у изворном облику, иако су сви његови елементи на броју, иако текст не ‘нестаје’. Али, остаје питање колико је значење текста само по себи уопште важно, осим као оквирни, ‘претходећи’ опис подлоге-идеје *Секвенце III*, као општи оријентир уметници која може сама да осмисли свој свет *Секвенце III*, на основу сопствене жеље, поготову узимајући у обзир чињеницу да у композицији Берио сугерише да глас треба да пева, током осам минута колико траје композиција, дакле, смењујући у врло кратким временским интервалима карактерно дијаметралне експресије: *tense muttering, urgent,*

²⁹ Дај ми / пар речи / за жену / да пева / истину / допуштајући нам / да безбрижно / изградимо кућу / пре но што падне ноћ.

³⁰ Иако се може чинити лингвистички немогућим покушај да се преводе слогови речи, овде ће то бити ипак, на известан начин, учињено, мада не као превод са енглеског језика, него као, колико је то могуће, аналогно фрагментирање текста који је написан на српском језику:

да па нас за пр
пева ми
зами ми
ина пр пар па
е е а

*distant and dreamy, very tense, nervous laughter, impassive, giddy, nervous, wistful, bewildered, ecstatic, whimpering, faintly, tender, apprehensive, languorous, witty, noble, joyful, frantic, subsiding, whining, gasping, increasingly desperate, echoing, serene, extremely intense, calm, anxious, very excited and frantic, relieved, fading?*³¹ У партитури постоје такође упутства, знакови *hm (hand/s on mouth)*, када треба ставити шаке преко уста како би се добио звук ућуткивања, пригушивања, занемелости, или звук треперења гласа помоћу шаке као подстицаја резонанце, као и знак *hd (hand down)* за спуштање руку с усана, ознаке за кашљање, ударање језиком о непце (*mouth clicks*), пуцкетање прстима и др. Дакле, реч је о једном језику који није језик лудог тела, како то олако тврде Потер, Анхалт и други аутори или можда понеки слушаоци, већ о широком спектру звукова, певању, језику без значења, језику покрета (говору тела), заправо, може се тврдити – трагању за језиком несвесног, језиком жеље, користећи се извориштима која нису ‘лажна’, посредована идеологијом, попут говорног језика и његових наизглед лако разумљивих значења. С једне стране, неартикулисаност текста усмерава пажњу на ужитак или поштовање виртуозитета које пружа сам глас, мада није реч о традиционалном ужитку у лепом певању (*bel canto, bell'arte del canto*) или традиционалном виртуозитету сопрана или контра-тенора и сл., а с друге стране, та неартикулисаност сведочи о (чињеничној, како су утврдили научници) неконзистентности језика, упућује на неку врсту омашки у говору – дакле, свега онога што је Фројд помињао као помаљање несвесног, жеље из поља несвесног.

Жеља се у *Секвенци III*, у смислу Фројдовога схватања нагона живота, либида, *ероса*, који је увек испреплетан са нагоном ка смрти, *танатосом*, појављује као глас. Фројд је сматрао да несвесно говори, испољава се у језику (чији је преносилац, медиј – глас) и лечи разговором са психоаналитичарем, али је потом утврдио да то није сасвим тачно. Како Младен Долар истиче, Фројд је, као што је већ поменуто, установио да се ерос и танатос, упркос томе што се преплићу, не испољавају на исти начин. Танатос не следи логику означавања, он је, премда свеприсутан, ипак, за разлику од ероса, невидљив, нем, нечујан, *stumm*.³² Ерос је, међутим, чујан и визуелан. У студији *Die Traumdeutung (Тумачење снови)*, написаној 1900. године, Фројд је означио сан као *Wunscherfüllung* – испуњење жеље, при чему се у сну задовољење жеље остварује сликовним језиком симбола, метафора, метонимија, оним што, како каже Долар, пркоси означавању, али истовремено остварује свој циљ.³³ Психоаналитичар одгонета значење сна, али је, заправо, „бесмисао” сна – и то најчешће без звука, већ само у сликама, управо начин на који се жеља у сну показује, односно остварује.

Ако се ерос, међутим, уместо језиком сна, испољава препричавањем сна или непосредно користи говором, гласом, гласом који пева или било којим другим звуком као преносиоцем, шта тај нагон звуком преноси, какав је његов језик? То може бити

³¹ Напето мрмљајући, хитајући, одсутно и сањарећи, веома напето, нервозно се смејући, равнодушно, вртоглаво, нервозно, сетно, збуњено, екстатично, јечећи, бојажљиво, нежно, са зебњом, изнемогло, духовито, племенито, радосно, избезумљено, стишавајући, цвилећи, уздишући, све очајније, понављајући као ехо, спокојно, изузетно напето, мирно, тескобно, врло узбуњено и избезумљено, с олакшањем, утишавајући до ишчезнућа.

³² Mladen Dolar, *O glasu*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003. (Mladen Dolar, *Glas i ništa više*, prev. Iva Nenić, Beograd, Fedon, 2012, 177)

³³ *Ibid.*, 99.

колико је могућно конзистентни говорни језик, неконзистентан језик, језик омашки, 'прејезик' кашљања, штуцања, тепања, крика или 'постјезик' певања или може бити само један звук, један клик, као што то објашњава Младен Долар, описујући случај једне Фројдове пацијенткиње.³⁴ У Бериовој композицији реч је о читавом спектру звукова које производи женско тело, а највише глас – реч је о прејезику, говору, певању, постјезику, говору тела. Али, шта је глас? С једне стране, он је носилац значења. Потенцијалног значења текста који је, међутим, у *Секвенци III* намерно растргнут, изломљен и тиме лишен свих техника изградње наратива којима може убедити слушаоца у неку истину коју може да искаже или неку стварност коју може да конституише. То је дестабилизујући језик усмерен радије на звучање, него на значење. Ако је у *Секвенци III* реч о намерном, феминином језику мушког композитора (аналогно фемининој, ако се тако може назвати, прози или поезији авангардних књижевника попут Малармеа [S. Mallarmé], Џојса [J. Joyce], Камингза [E. E. Cummings] и многих других, усредсређених том тактиком на преиспитивање, довођење у питање утврђеног Симболичког поретка) – или ипак о мимикрији како би се прикрило оно што се не да изрећи – или о женској сексуалности артикулисаној телесношћу и језиком, онда се, у првом случају због тога користи управо женско тело, и женски глас, да би се изразило оно што је немогуће изрећи. Женско тело је погодно јер су, између осталог, женска сексуалност и женски језик, вековима били обликовани мушким захтевима, мушком интерпретацијом предочивог света, означитељском праксом којом су се служили мушкарци. Због тога је историја потискивања женског језика доминантна истраживачка тема феминизма. Женски говор о сопственом телу, чак сопственим телом о телу, пре свега вековима није имао ни своје место у поретку пожељних друштвених дискурса. Женском телу језик није сматран иманентним, јер је, као што је помињано, дуго времена тело схватано као оно што је подређено уму, тако да право говора жене, виђене као објекта, пре свега као тела, никада није било привилеговано. Заправо, женски говор је, како тврди Лин Хеџинијен (L. Hejiniian):

[...] сматран тривијалним, другоразредним, јер је био стављен у оригинални, а не у јавни свет (слободних мушкараца), већ у приватну и домаћу сферу (одржавану од стране жена и слугу). Због тога је сматран одвратним јер је домаћа сфера царство тела – домаћег бића где се тело храни, облачи и чисти, где рађа, врши нужду и повремено се повлачи у свет највеће привације и тајности, свет спавања и снова. И коначно, због тога што жене поседују знање о стварима ове сфере, наш говор је сматран застрашујућим.³⁵

Управо због тога Јулија Кристева сматра да су се књижевници попут Џојса или Малармеа, који су се усредсређивали на материјалност језика, пре свега на његове звукове и ритмове, уместо на његову комуникациону функцију, користили језиком ослобођеним значења, односно језиком којим се ремете значења, ослобађају нова значења и омогућавају нови начини разумевања. Као психоаналитичарка, Кристева је, за контекст овог дела рада, уочила нешто врло битно: она је увидела да су писци, користећи се књижевним језиком на поменути начин, подсвесно опет преживаљавали

³⁴ Ibid., 40, 44, 178.

³⁵ Lin Hedžinien, „Ko govori“, prev. Maja Solar, *ProFemina*, 46/50, 2007–2008, 174. Такође у: Ivana Maksić: http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_19/o%20poeziji/1.%20Ivana%20Maksic.html (последњи приступ 17. 7. 2021.)

сједињеност са мајком. Пошто је такав језик „инцестуозан” – будући да враћа писца на задовољство (жељу и *jouissance*, рекао би Лакан) пре спознаје речи и тиме на идентификацију са мајком каква постоји, Лакановим речником, као целовитост, као фаза Имагинарног пре Символичког – такав језик је истовремено одбијање идентификације са оцем и логиком очевог дискурса, односно конвенционалног симболичког поретка а тиме и патријархалног света. То је, Лакановим терминима речено, језик трагања за изгубљеним *објектом мало а* који одређује целокупни човеков живот. Уместо изгубљеног *објекта мало а* живот, међутим, нуди само фетише попут Бога, Нације, Робе, Владара и других, који, ипак, никада не могу успоставити првобитну целовитост, надоместити оно што је изгубљено преласком из Имагинарног у језик као Символичко. Кристева такође сматра да су књижевна дела поменутих писаца таква да су у њима „ритмови тела и несвесног успели да се пробију кроз строге рационалне одбране конвенционалног друштвеног значења”, те да је језик ових уметника близак говору детета у фази учења језика, детета које се служи крицима, певањем, гестовима, играма речи, или смехом, дакле, свиме што, попут сна, „пркоси означавању, али истовремено остварује свој циљ”.³⁶ Аналогија књижевних поступака поменутих уметника са начином на који је Берио третирао текст у *Секвенци III* чини се сасвим очитом.

С друге стране, значење се, односно његово помаљање, у композицији *Секвенца III* при слушању гласа може потпуно занемарити како би се уживало у естетској димензији гласа. У Бериовој *Секвенци III* глас носи нешто – фрагментиран текст што је у потенцијалу значење, али је заправо то значење, супротно од функције говора у гласу, потиснуто у корист гласа. Што се тиче естетске димензије, тај глас носи виртуозитет као норматив естетског, али и нешто више од виртуозитета. То није виртуозитет колоратура, врло високих или врло дубоких тонова или великих, прекомерних или умањених, интервала, звучна снага и сл. То је виртуозитет који би се можда могао описати као виртуозитет широког спектра звукова, за које ипак нису прецизно дата упутства за извођење, упркос великом броју тих упутстава. Тај вишак који је „прикачен” уз виртуозитет извођења широког спектра звукова и за које је немогуће дати прецизно упутство, делимично има аналогну позицију – или се макар тако чини – какву има глас у случајевима када је сасвим очито медиј, преносник означитеља, и који тада омогућава исказивање, али се истовремено утапа у означитељу, „нестаје истог часа са настанком значења”.³⁷ Глас је, зато, нешто што и иначе, не доприноси значењу, односно стварању смисла, он је слепа мрља стварања смисла, отпадак од смисла,³⁸ нешто што лингвистика не проучава. С друге стране, сам означитељ нема материјалност, он мора да користи глас, да заправо ућуткује, потискује глас, да би потом, упућујући на други означитељ, а овај на следећи, следећи на следећи, итд., изградио стварност коју познајемо као „предочиву” стварност (за разлику од „узвишене стварности”, „објективне стварности”, Реалног, и сл.). У вези с тим што је глас отпадак од значења или смисла, Долар наводи три елемента која се у гласу опиру значењу: то су акценат, интонација и боја. Акценат језика (енглеског језика) у Бериовој композицији не може постојати и пружати отпор

³⁶ Mladen Dolar, op. cit., 2012, 99.

³⁷ Ibid., 24.

³⁸ Ibid., 26.

значењу текста, његовим означитељима, тако да се само опирање значењу текста, осим композиторове интервенције разлагања речи и слогова, ослања на оно о чему Долар пише као о индивидуалној „интонацији” свачијег гласа,³⁹ док би се у говору о музици писало о композиторовим ознакама за артикулацију, темпо или карактер извођења музике, и, наравно, на боју, индивидуалност гласа. Глас је попут отиска прста, може се одмах препознати и идентификовати, препун је споредних ефеката, подсећа на ове чињенице Младен Долар.⁴⁰ Управо је зато Лучано Берио писао *Секвенцу III* пре свих за Кети Берберијан која је остала као некакав симбол ове композиције, иако ту композицију могу певати и друге уметнице. Индивидуалност, боја/структура/густина гласа управо је онај вишак који је „прикачен” за виртуозитет ове композиције и тај вишак попут вишка који производе означитељи, ствара уживање/(не)допадање које упућује на „стварност људскости” насупрот учинцима механички, електронски реализованог гласа.

У том смислу, Бериов интуитивни покушај да допре до „објективне стварности”, што је значајна тенденција уметности радикалног модернизма, односно естетског режима уметности током 20. века, извео је Берија на пут проналаска музиком испољавања језика жеље иако је, вероватно, ако се има на уму уметнички контекст времена у којем је Берио стварао, композиторова интенција била она која је поменута – досезање „објективне стварности”. Да није тако, Берио не би наручивао текст за своју композицију. Управо званичним поручивањем текста, а потом разарањем текстуалног предлошка, композитор је поновио још од Маљевича познат гест брисања идеологија које означитељи носе или од Малармеа познат гест брисања патријархалног Символичког поретка. Показало се, међутим, да је стварност за којом је Берио трагао иза речи, заправо оно поље о којем су говорили Фројд, а после Лакан и други психоаналитичари, које је докучиво у својим елементима, недокучиво у својој целовитости – поље несвесног у којем почива жеља. Дакле, иако глас у Бериовој композицији потискује и цепа означитеље пружајући тако отпор предочивој стварности, понирући (несвесно) у дубине несвесног где се налази жеља, тај глас, уз потискивање значења нуди нешто своје – виртуозитет, који, међутим, није само виртуозитет. Нарочито то није само традиционални виртуозитет, онај који је већ присвојен од стварности и који би, да га је Берио користио, изгубио своју специфичност, у овом случају могућност чулне предочивости језика несвесног, јер би био традиционално сведен на очекивани естетски ужитак затворен границама традиционалне уметности. Реч је о новој врсти виртуозитета, али која, попут оног старог виртуозитета, производи и некакав вишак. Управо тај вишак, међутим, вишак новог виртуозитета који је нови ужитак, који не остаје у гласу већ се прелива изван њега, поново изручује извођача или слушаоца ‘предочивој стварности’, чувајући га тако од ужасног, трауматичног Реалног.

³⁹ Ibid., 32.

⁴⁰ Ibid., 34.

Цитирана дела

- Anhalt, István: „Luciano Berio’s Sequenza III”, *Canada Music Book*, 7, Autumn-Winter 1973.
- Dolar, Mladen: *Glas i ništa više*, prev. Iva Nenić. Beograd: Fedon, 2012. (Dolar, Mladen: *O glasu*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003)
- Zupančič, Alenka: „ABC freudovske revolucije”, *Problemi*, Vol. 43, No. 7/8, 2005, 67–89. (Zupančič, Alenka: „ABC freudovske revolucije”, prev. Maja Solar i Ivan Radenković, *Stvar, časopis za teorijske prakse*, 2, 2011, 131–143)
- Zupančič, Alenka: „Seksualno i ontologija”, *Filozofija i društvo*, XXV (1), 2014, 183–192.
- Lacan, Jacques: „Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudien“, *Colloques philosophiques internationaux: La dialectique, 19 au 23 septembre 1960*. <http://www.michne-torah.com/medias/files/subversion-du-sujet-et-dialectique-du-desir.pdf>
- Lacan, Žak: *Spisi (izbor)*. Prev. Danica Mijović, Filip Filipović, Radoman Kordić. Beograd: Prosveta, 1983. (Lacan, Jacques: *Écrits*, Paris: Seuil, 1966; Lacan, Jacques: *Écrits, The First Complete Edition in English*. Transl. by Bruce Fink, in collab. with Héloïse Fink and Russell Grigg. London – New York: W. W. Norton)
- Mijušković, Slobodan: *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva; Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*. Beograd: Geopoetika, 1998.
- Miščević, Nenad: *Marksizam i post-strukturalistička kretanja: Althusser, Deleuze, Foucault*. Rijeka: Biblioteka „Prometej”, 1975.
- McCalla, James: „Music and Literature II: Vocal Chamber Music”, in: *Twentieth-Century Chamber Music*. London – New York: Routledge, 2003.
- Platon: *Timaj*. Prev. Marjanca Pakiž. Beograd: Mladost, 1981.
- Potter, John: *Vocal Authority; Singing Style and Ideology*, Cambridge – New York etc: Cambridge University Press, 1998.
- Ramazzotti, Marinela: „Luciano Berio’s Sequenza III: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique”, *Ex-Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, XV/1, 2010, 81–96.
- Fuko, Mišel: *Istorija ludila u doba klasicizma*. Prev. Jelena Stakić. Beograd: Nolit, 1980. (Foucault, Michel: *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris: Gallimard, 1961)
- Fuko, Mišel: „Odnosi moći prelaze u unutrašnjost tela”, razgovor sa L. Finas, u: *Moć/Znanje. Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*. Prev. Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2012, 163–172. (Foucault, Michel: „Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur du corps“, entretien avec L. Finas, *La Quinzaine littéraire*, 4, 1977, 4–6)
- Hedžinien, Lin: „Ko govori“, prev. Maja Solar, *ProFemina*, 46/50, 2007–2008. Према: Maksić Ivana: „Žensko pismo u poeziji E. E Kamingza“, http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_19/o%20poeziji/1.%20Ivana%20Maksic.html
- Šakota-Mimica, Jasna: „Dodir duše i tela”, *Filozofija i društvo*, 1/XXVI, 2005, 123–156.

Резиме

Као што је познато, Лучано Берио (Luciano Berio) написао је 1965. године композицију *Sequenza III per voce femminile*, инспирисан певањем Кети Берберијан (Catherine Anahid 'Cathy' Berberian). Композиција је настала у време интензивних, авангардних истраживања инструменталног и вокалног звука у Европи и трагања за тзв. стварности иза стварности. *Секвенца III* музички је запис који певачица треба да изводи певањем, импровизованом мимиком и покретима руку, као и разним до тада неуобичајеним звуцима који се брзо, изненада смењују (кашљањем, шапутањем, цоктањем језиком, смехом, уздасима, узвицима, итд), без инструменталне пратње. Значење текста композиције тешко се може наслутити због тога што је текст разложен на испремештане слоге и фонеме. Све поменуте одлике ове композиције навеле су поједине музикологе да тврде како овакво музичко дело личи на певање и говор неке луде жене. А заправо, психоаналитичка и феминистичка истраживања помогла су да се утврди да је овакв вокални виртуозитет, који се разликује од оперског певања утврђеног конвенцијама, или певања популарне или народне музике, заправо начин да се истражи људско несвесно онако како су сликари истражујући медиј сликарства изучавали језик слике и развијали визуелно мишљење, а тиме уједно и преиспитивали стварност која им је предочавана. Тако је и Лучано Берио, служећи се женским гласом као медијем који производи звуке типичне, како су приметили феминистички аутори, за домен куће, кућне атмосфере, оног што је приватно, скривено од јавности, интимно, опсцено, интуитивно покушао да допре до стварности која није утврђена конвенцијама било којег традиционалног певања, тј. конвенцијама патријархално, идеолошки предоченог света. Он се послужио фемининим гласом, који можда јесте први медиј који уводи новорођено људско биће у свет, као и неарткулисаним текстом којим је (попут Маљевича у области сликарства који је *Црним квадратом* избегао подражавања било којег призора и тиме било које идеологије), поништио свет познатог певања и тиме изражавања осећања стварности вековима утврђиваним конвенцијама (пре свега патријархалног) друштва. Тако је, истражујући границе гласовног медија Берио успео да скоро досегне звук „стварности иза стварности“, звук несвесног у којем, према психоаналитичким теоријама, обитава, између осталог и људска жеља која се, према Фројдовом (S. Freud) мишљењу чује, оглашава, за разлику од нагона смрти који је нечујан. Да ли се може онда рећи да је било које експериментално певање које нам није блиско, чије нам конвенције нису познате – звук људске жеље? Наравно да не, јер жеља има своје начине оглашавања, судећи према досадашњим психоаналитичким дометима истраживања. Бериова композиција уклапа се у феминистичка психоаналитичка мишљења (на пример, Јулије Кристеве), истраживања повезаности феномена гласа и жеље којом се бави Младен Долар, истраживања људског несвесног којим се, између осталог, бавио Фројд или Лакановог (J. Lacan) истраживања *jouissance* – трансгресивне врсте задовољства која од људи чини никад довршене субјекте ('расцепљене' субјекте, одвојене од Имагинарног, заштићене од Реалног).