

Чланак примљен 27. априла 2022.

Чланак прихваћен 30. маја 2022.

Оригинални научни чланак

Ана Гњатовић *

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Факултет уметности

НЕПОСТОЈЕЋА ПРОШЛОСТ ДАЛЕКЕ БУДУЋНОСТИ О КОМПОЗИЦИЈИ POST-EXCAVATION ACTIVITIES СВЕТЛАНЕ МАРАШ

Апстракт: У тексту је интерпретирана електроакустичка радиофонска композиција Светлане Мараш *Post-Excavation Activities* (2020). Композициони принцип који ауторка назива инверзијом конкретне музике, а који укључује рад са звуковима дигиталног порекла чија је сврха да личе на пронађене звучне артефакте, упоређен је са архивима имагинарног. Пратећи намеру Светлане Мараш да медиј представи као звучећи композициони слој, анализирано је које је звучне објекте у делу могуће репрезентацијски одредити и како они учествују у комуникативности музичког дела. Истакнут је значај радија као медија, али и контекст Електронског студија Радио Београда у коме су материјали за композицију настајали.

Кључне речи: Светлана Мараш, *Post-Excavation Activities*, експериментална радиофонија, електроакустичка музика, радио, звучни објекти, архив имагинарног

Радиофонско дело Светлане Мараш¹ *Post-Excavation Activities* премијерно је емитовано 30. маја 2020. године на Трећем програму Радио Београда. Композиција је, како ауторка наводи

* Контакт ауторке: ana.gnjatovic@art.pr.ac.rs.

¹ Светлана Мараш (1985), композиторка и звуковна уметница, годинама уназад активна је на сценама експерименталне музике код нас и у иностранству. Студирала је композицију у Београду у класи професора Зорана Ерића, мастер студије завршила је на Одсеку за медије Школе за уметност, дизајн и архитектуру Аалто универзитета у Финској, а усавршавала се на више курсева и радионица у Аустрији, Немачкој и САД. Рад Светлане Мараш обухвата поље нове музике и звуковне уметности и креће се од перформанса, преко интерактивних инсталација до електро-акустичних композиција и других форми звуковне уметности. Мараш је своје радове представљала у Мултимедијалном центру Гантнер (Буроњ), Оназис културном центру (Атина), Музеју савремене уметности (Београд), на Фестивалу савремене музике у Хадерсфилду, Излогу сувременог

у програмској ноти, „базирана на фиктивном сценарију рестаурације прастарих, изгубљених и поново нађених музичких снимака”. Наслов, слободно преведен као *Активности после ископавања*, упућује на аналитичке методе и технике које наступају након теренског истраживања у археологији. Дуготрајан и комплексан низ поступака (од обележавања, пажљивог чишћења и конзервације фрагилнијих артефаката, сортирања и класирања узорака, комплексних метода датовања... до бројних других специјализованих техника) води ка потпунијем и дубљем разумевању историјског и културолошког значаја пронађених артефаката.²

Процес сакупљања и обраде звучних материјала такође је био дуготрајан. Композиција је настајала од јуна 2019. до априла 2020. године, а поједини материјали коришћени у њој сакупљани су и раније, од фебруара 2019. године.³ Описујући свој композициони процес, Светлана Мараш спомиње личну неформалну и донекле неорганизовану базу звучних материјала која се освежава током рада на сваком новом пројекту.⁴ Материјале, најчешће *мале звукове*, јасно дефинисане краткотрајне звучне објекте⁵, ауторка преноси из једне композиције у другу и реконтекстуализује их. У случају *Post-Excavation Activities*, ауторка инсистира да је већина звукова коришћених у композицији заправо „чисто дигиталног порекла, иако је њихова сврха да личе, квалитетом и карактером, на теренске снимке, озвучене објекте и друге конкретне звукове. У том смислу, композициони метод постаје инверзија *musique concrete*, кроз покушај рекреирања света правих, органских звукова коришћем артифицијелних, дигиталних.”⁶ Ако би се на овом месту наставило поређење рада Светлане Мараш са археолошким радом, поступци би одговарали онима којима се бави псеудоархеологија, негативно конотирана, дисциплина која интерпретира прошлост одбацујући научне методе и искривљујући налазе у складу са жељеним наративом. Поступци фабрикације и тенденциозне контекстуализације артефаката, упућују, међутим, на специфичне уметничке концепте и структуре – *архиве имагинарног*.⁷

звуча у Загребу, ЦТМ фестивалу у Берлину... Међу значајним композицијама Светлане Мараш истичу се електроакустичка и радиофонска дела *Poetica Micro Mix* (2011), *Canzone Distorte* (2013), *Језик* (2016), *Радијски концерт бр. 1* и *Радијски концерт бр. 2*, *Post-Excavation Activities*, затим *It's About Spy Stations* (2009) за глас, гитару, компјутерску тастатуру, бас кларинет, објекте и живу електронику, *Dirty Thoughts* (2015) за ансамбл и живу електронику, *Chamber Music* за хармонику са електроником и виолончело (2020) (биографски подаци преузети са портала <http://www.serbiancomposers.org/kompozitori/svetlanamaras/>) (приступљено 27. априла 2022).

² https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation_analysis (приступљено 14. априла 2022).

³ Из ауторкине програмске ноте о композицији, доступне на ауторкином профилу на онлајн музичкој платформи [Bandcamp](https://svetlanamaras.bandcamp.com/album/post-excavation-activities), на коме се уједно може наћи и композиција у својој интегралној верзији: <https://svetlanamaras.bandcamp.com/album/post-excavation-activities> (приступљено 14. априла 2022).

⁴ Према онлајн разговору А. Ђатовић и С. Мараш вођеном посредством Zoom платформе 25.3.2022.

⁵ Композиција *Post-Excavation activities* награђена је Наградом „Стеван Мокрањац“ за 2020. годину, о чему ће касније у тексту бити више речено. Како је наведено у Образложењу одлуке Жирија за доделу Награде, композициони поступак Светлане Мараш „досад се увек базирао на коришћењу звукова кратког и одређеног трајања, који су притом јасно дефинисани, великог гестуалног потенцијала и снажне физичке присутности.” Текст Образложења доступан је на: <https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras.pdf> (приступљено 23. априла 2022).

⁶ Програмска нота о композицији, нав. дело

⁷ Термин *архив имагинарног* прилагођен је превод терминологије из енглеског језика, *imaginary archive*. У литератури се ређе срећу и термини *fictional archive* и *experimental archive*.

У свом есеју *Импулс за архивирањем*,⁸ Хал Фостер дефинише уметност архива као жанр који „чини историјске информације, често оне изгубљене или затурене, физички присутним”, што одговара и изворном опису *Post-Excavation Activities*. Било да се однос према артефактима као грађи дешава у пројектима који укључују прави архивски материјал, или је архив уметнику само концепт којим се помаже, идеја архива остаје атрактивна у савременој уметности. Однос према конструисању архива као према перформативној пракси, испитивање тензија ефемерног и трајног, настајућег и сачуваног, постепено трансформише архив од репозиторијума докумената уметности до уметничког медија. Архиве имагинарног уметник осмишљава *од нуле*, производећи не само конструкцију, функцију и наратив архива, већ и сваки појединачни документ који у њему треба да се нађе. Произведени документи/уметнички објекти нису сами свој циљ и не носе нужно собом контекстуална обележја, већ се фабрикују као сиров материјал који свој идентитет добија у језику и структури архива који (их) производи.

Оно што архив имагинарног пружа наспрам архива реалног, историјског, јесте могућност замишљања (лагања, креације) која је садржана у самој његовој суштини. Чињеница да уметнички израз није условљен фактографијом, допушта му да се физички оствари кроз било које средство и било који (на)чин који уметнику делује као одговарајући. Истовремено доводи архив – тј. наратив/текст који се изводи, и документ – уметнички објекат/доказ текста, у веома специфичне семиотичке односе. Кроз наративни рам архива уметник нам *говори* значење архивске грађе, тумачи је као да је пронађена, док та иста грађа заправо настаје као уметничка интерпретација наратива који нам уметник саопштава.. „Композиција је настала веома сталоженим уклапањем материјала, кроз годину и више дана, и ту мислим на уклапање већих одељака који су композицији дали наративни карактер. Измишљени сценарио дела произашао је донекле из звучних карактеристика изворног материјала (...).”⁹ У последњој трећини истраживачког процеса,¹⁰ наметнула се узајамна циклична игра материјала који хране концепт који рађа материјале.

Светлана Мараш гради наратив свог дела као „личну контемплацију на тему које би ове имагинарне технологије звучне репродукције могле бити, и још пре, које су, генерално гледано, музичке специфичности медија који сматрамо застарелим (можда чак и давно заборављеним). Ови имагинарни (музички) проналасци су централна идеја око које је настала композиција. Звучни речник дела грађен је елаборацијом ове идеје, као и идеје да медијум, као физичка датост, може бити представљен музиком, као један од многих постојећих композиционих слојева, са могућношћу да буде приказан коришћењем конвенционалних музичких алата.”¹¹

⁸ Hal Foster, „An Archival Impulse”, *October*, Vol. 110, 2004, 3–22.

⁹ Одломак је преузет из интервјуа који је са Светланом Мараш водио др Милан Милојковић, музиколог. *Razgovor s povodom*, веб страна Удружења композитора Србије: <https://composers.rs/?p=7583> (приступљено 27. априла 2022).

¹⁰ Онлајн разговор А. Гњатовић и С. Мараш, нав. дело

¹¹ Програмска нота о композицији, нав. дело

Своје стваралаштво ауторка повезује са наслеђем ране конкретне музике, историјске праксе композиционог рада „са звуковима који конкретно постоје и који се могу сматрати комплетним и дефинисаним звучним објектима”.¹² Истраживање појавности и карактеристика звучних објеката присутно је и значајно у композиционој, али и теоријској пракси Светлане Мараш. У својој мастер тези „Отеловљена композиција. Третман и значење физичког објекта у експерименталној музици и звуковној уметности“¹³ испитује однос западноевропске и северноамеричке уметничке музике према ванмузичким објектима, отеловљење музике и проблеме аутономије немужичког објекта у музичком делу. До свог методског поступка *инверзије конкретне музике у Post-Excavation Activities*, она прелази кружни пут од звуковног, музичког односа према физичком објекту, до постепеног ослобађања звука свог материјалног извора. Објекти настављају да опстају само кроз своју аудитивну димензију, вештачки генерисани, неорганични, али музички обликовани и контекстуално позиционирани тако да у себи носе представу, сенку *неког* материјалног тела које окупира *неки* физички простор.

Композиција се састоји из десет кратких ставова (најкраћи од њих трајања је свега 61 секунду, а најдужи 6 минута и 29 секунди). Укупно трајање је 29 минута и 25 секунди. „Наслови неких од појединачних ставова упућују на конкретне референце, пружајући слушаоцу материјал за доживљавање приповедања које прожима цело дело.”¹⁴ Ставове композиције донекле је могуће класификовати на основу *главних, најевокативнијих* звучних објеката које садрже и према принципима организације музичког тока. Не постоји, ипак, ниједан став у композицији у коме је присутан само један извор звука, нити у коме је на снази један искључиви градивни поступак. Тако магнетофонска трака не звучи само кроз ставове чији називи на њу директно упућују (*Tape 1, Tape 2*), већ је присутна кроз целу композицију, као звучни артефакт или као позивање на карактеристику медија, на пример кроз повећану компресију спектра звука.

¹² Сам термин *звучни објекти* (*les objets sonores*), Пјер Шефер (Pierre Schaeffer), зачетник правца конкретне музике, први користи описујући звучне материјале, тј. одређене и јединствене звучне сегменте који се композиционо-технолошким поступком (снимањем) изолују из оригиналног контекста и третирају као пронађени објекти, „фрагменти звука који конкретно постоје. Даљом манипулацијом, трансформацијом и музичком реконтекстуализацијом, *звучни објекти* постају *музичким објектима*”. Наведено према: Biljana Srećković, *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 45–50.

¹³ Теоријска студија *Embodied Composition. Treatment and meaning of physical object in experimental music and sound art*, део је мастер рада одбрањеног 2008. године на Одсеку за медије Школе за уметност и дизајн Аалто универзитета у Финској (School of Art and Design, Aalto University, Espoo, Finland).

¹⁴ Програмска нота о композицији, нав. дело

Став	Трајање	Доминантни звучни објекат	Организација тока
1 – Opening	03:44	EMS Synthi 100	музичка ¹⁵ (тонска, са репетитивношћу)
2 – Voice recording (re-construction)	01:14	глас	музичка (тонска, са репетитивношћу)
3 – Tape fragment 1	01:15	магнетофонска трака	звуковна (конкретни звукови)
4 – Episode 1	03:02	EMS Synthi 100	музичка
5 – Main	06:29	глас	музичка + звуковна
6 – Episode 2	01:01	EMS Synthi 100	музичка (тонска, са репетитивношћу)
7 – Incomplete	06:01	глас	конкретна
8 – Noise	01:58	EMS Synthi 100	музичка + звуковна
9 – Tape fragment 2	02:56	магнетофонска трака	звуковна (конкретни звукови)
10 – Episode 3 (Ending)	01:45	EMS Synthi 100	музичка (тонска, са репетитивношћу)

И без залажења у комплексности и супротстављености теоријских погледа различитих аутора на репрезентацијски капацитет и карактер музике као уметности, јасно је да је у случају *Post-excavation activities* рад са звучним објектима и артефактима више игра призивања него приказивања. Који су то делови материјалног света звука које ауторка евоцира? Колико је заправо артефаката препознатљиво у звуку и код слушаоца изазива макар и делимично јасне асоцијације на извор звука, његово порекло и физичку појавност? У мноштву ситних звукова који граде еко-систем дела, издвајају се три типа звука чији се аспекти (у неједнакој мери и неретко у зачудним односима) могу репрезентацијски одредити:

1) звуци EMS Synthi 100

2) звуци магнетофонске траке

3) људски гласови

¹⁵ Биљана Лековић у свом *Онтолошком 'кључу' за проблематизовање звуковне уметности* прави поделу на перформативну звуковну уметност, праксу извођења звука као временске уметности, без комуникације са реалним простором (чему би одговарала *музичка* организација тока из горње табеле) и на презентацијску звуковну уметности, праксу третирања звука као уметности у времену и у комуникацији са реалним простором поставке звука (чему би одговарала *звуковна* организација тока). Уз ове две категорије присутан је и њихов амалгам, перформативно-презентацијска уметност. Према: Biljana Leković, *Sound Art/Zvukovna umetnost: Muzikološka perspektiva – teorije*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2019, 105–106.

1) „Препознатљиви звук EMS Synthi 100 коришћен је као кохезивни елемент кроз различите одсеке композиције, како би поставио емоционалну позадину дела...“¹⁶ Током ангажмана Светлане Мараш у Електронском студију Радио Београда, рестауриран је и стављен у активну употребу аналогно/дигитални хибридни синтетизер EMS Synthi 100,¹⁷ оригинално склопљен и прилагођен управо за потребе београдског Радија 1971. године.¹⁸ Овај редак и комплексан уређај специфичног звука, постао је чворишна тачка у раду обновљеног студија, који постаје „место активног истраживања и продукције електронске музике“¹⁹ кроз радионице, композиторске резиденције, низ гостовања и концерата иностраних и домаћих уметника. Континуирани рад композиторке са електронским инструментом, осим што је послужио као извор звучних материјала, резултирао је, између осталог, њеним остварењима *Радијски концерт број 1* и *Радијски концерт број 2*, у коме „употреба EMS Synthi 100 (*Синтија*) у комбинацији са компјутерским сетапом и са луповима магнетофонских трака“²⁰ осликава звучни пејзаж сродан свету *Post-Excavation Activities*.

Звук *Синтија* као везивно и емотивно ткиво симболички позиционира стваралачку праксу ауторке у односу на наслеђе београдског Електронског студија. Он отвара *Post-Excavation Activities* и присутан је као носећи звучни слој у свим епизодама, као и у 8. ставу (*Noise/Бука*). Тиме чак пет од десет ставова композиције, укључујући њено отварање и завршетак, проговара језиком *Синтија*. Ово су, уједно, најмелодичнији ставови композиције (мада мелодијска компонента традиционално схваћена као активност односа тонова различитих висина нема важних конотација у овом остварењу).

Све епизоде карактерише репетитивност – помало искривљено или неправилно луповање (looping). *Синти* не даје велику могућност временске организације тока, па је један од начина грађења дужег музичког времена од конфигурисаног фрагмента, његово

¹⁶ Програмска нота о композицији, нав. дело

¹⁷ Светлана Мараш била је резидентни композитор и уметнички директор Електронског студија Радио Београда од 2016. године до септембра 2021. године, када је преузела позицију професора креативних музичких технологија и Електронског студија Високе школе за музику Универзитета за примењене науке и уметности (FHNW) у Базелу. Заједнички напори редакције Трећег програма радио Београда у овом периоду резултирали су ревитализацијом и модернизацијом студија кроз репарацију *Синтија* и Штудеровог (Studer) магнетофона, и набавку друге специјализоване опреме. Након више од деценије неактивности, званично концертно отварање обновљеног Студија одиграло се у марту 2018. године. На концерту, на ком је централну улогу одиграо Synthi 100, уживо су изведене композиције Светлане Мараш и Пола Пињона (Paul Pignon), импровизација Николе Ратија (Nicola Ratti) и пуштена је пројекција експерименталног филма *Yeah* (1972) Слободана Шијана, за који је музику компоновао Пол Пињон.

¹⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/EMS_Synthi_100 (приступљено 27. априла 2022)

¹⁹ *Razgovor s povodom*, нав. дело

²⁰ „У *Радијском концерту број 2* примењује се експресивност комплексних микропроцеса коју омогућава компјутерска технологија у домену аналогног. Свој приступ звуку у последњих неколико композиција, Светлана Мараш карактерише као инверзију конкретне музике. Наиме, применом процеса инспирисаних претежно грануларном синтезом и микрокомпозиционим техникама базираним на извору звука, било аналогном или дигиталном, постиже се приближавање квалитету конкретног звука. Осим у погледу звучности, овај рад на нивоу естетске одређености, свесно и активно комуницира са звуком прошлости и ране електронске музике.“ Из најаве емисије *Електронски студио* (РБЗ) посвећене *Радијском концерту бр. 2* Светлане Мараш: <https://www.rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radio-beograd-3/4422043/elektronski-studio--svetlana-maras-radijski-koncert-broj-2.html> (приступљено 27. априла 2022).

понављање кроз рад envelope shaper-а (генератора овојнице).²¹ Овај динамички процесор (налик компресору, али на који не утиче ниво сигнала који до њега долази) дозвољава независно истицање или смањење различитих сегмената овојнице звука. Озвучавање техничке карактеристике и ограничења самог медија, сведочи да у служби репрезентацијског аспекта звука у овом случају нису само *Синтијеви* звукови, већ и његови уређаји и његови процеси. Репетитивност, од самог почетка, делује као ритуал. Доприноси имерзивности дела, увлачећи слушаоца у ритам и циклус далеких и дубоких слојева постојања.

Opening/Отварање исцртава не сасвим периодичан луп фигуре EMS Synthi 100 којом доминира дугачак тон ge^2 . Овом, главном слоју, постепено се придружују артефакти нејасног порекла, који својом већом реверберацијом постепено граде задњи, мање информативан план. Како став одмиче, простор се постепено повећава и продубљује, ехо ситних објеката све дубље резонује и постепено симболички *отвара прошлост*. У *Епизоди 1*, звук Синтија удаљенији је него на почетку. Хучање његових екстремно успорених тонова (помало злослутно и помало носталгично истовремено), репетира се и реверберира у истој равни са другим звучним артефактима, градећи звучни простор става. Повремено, поједини артефакти избијају у први план, ближе слушаоцу. *Епизода 2*, најраспеванији и *најнежнији* став циклуса, једина је целина у којој не постоји стална активност веома кратких звукова. Звук нешто вишег регистра *Синтија* праћен је само дубоким звуковима дигиталних таласа (или ветрова?) и веома високим, дискретним стакластим глисандима. *Епизода 3 (завршетак)*, делује као обрнута слика првог става. Једно *ре* бојажљиво се јавља у простору којим одјекују артефакти непознате прошлости. Како се артефакти проређују, *ре* добија свој високи дистортирани одговор, цео звучни предео прелази у виши регистар, а *Синти* остаје последњи звук у композицији.

2) Иако је звук *Синтија* препознатљив као *звук старог синтетизера*, поимање његове специфичности у односу на звукове других сродних инструмената доступно је малом броју слушалаца. С друге стране, звук магнетофонске траке и артефаката њеног коришћења део су велике аудитивне културе XX века. Тиме је његова репрезентацијска моћ већа, а историјска одредница једина која се са сигурношћу може повући приликом покушаја контемплирања времена које композиција реконструише.

Ставови *Tape fragment 1, 2 /Фрагмент траке 1, 2* базирани су управо на конкретним звуковима премотавања и завијања магнетофонске траке, лупкања керна, карактеристичног шуштања и пуцкетања и других артефаката овог медија... У *Фрагменту траке 2* ово је даље комбиновано са звуком садржаја који је наснимљен на траци и чија велика изобличења настају као резултат (озвучених) манипулација траком; овакво комбиновање делује попут приближавања и удаљавања камере,²² поигравања простором у коме трака звучи и

²¹ Онлајн разговор А. Гњатовић и С. Мараш, нав. дело

²² Термин *cinema for the ear (cinéma pour l'oreille* или *биоскоп за ухо*), који ауторка користи, повезује технике стварања акузматичког дела са филмским техникама и обраћа се тумачењу звучног рада језиком филма. Овај назив, који је установио француско-канадски композитор Франсис Домон (Francis Dhomont), користи се за

простором који на траци звучи. Ово је само један од примера како се кроз композицију смењују замишљене перспективе слушања, у овом случају:

- звук студија, тј. звук физичке манипулације тракама и уређајима (звук постављања траке на магнетофон, лупкање керна, други спољашњи звукови)
- површински звук траке (звук шуштања или пуцкетања и завијања траке саме, насупрот звуку њеног садржаја), звук синтетизера, звук старе технологије
- унутрашњи звук траке (звук онога што је на траци), звучни артефакти удаљених култура, гласова.

У *монтажи* композиције поједини звукови/одломци су органски *зашивени*, материјали аналогног и дигиталног порекла везивани су у јединствене глатке површине. На другим спојевима, међутим, намерно се јављају мала искривљења, прескоци; њихово неравно везивање делује као резултат коришћења старе технологије (попут магнетофонске траке). Кроз ставове дела (посебно оне дуже, развијеније, попут *Главног* или *Недовршеног*), промена тачке из које се *посматра* звук производи ефекат дезоријентације слушаоца (један нагли, *несавршени* рез одиграва се у 5. ставу, на 5:54, приликом наглог изласка из *звучног предела* и уласка у траку). Ово је још један од начина прозвучавања медија којим се композиторка бави.

Конкретизација звука као да доприноси повећаној апстракцији организације музичког тока. У *Фрагментима*, ритмичка и ритмичко-формална средства (дејство метра, репетиција, реприза, контрасти и варијације већих структура), ни познати начини устројства музичке фактуре – не делују на слушаоца. (Ово је мање изражено у *Фрагментима 1*, у коме је број и тип коришћених материјала сведенији, а сам став веома кратак.) Комади се слушају као дела звуковне уметности, без очекивања које музички ток у времену изазива. Занимљиво је да став *Бука*, упркос на прво слушање нагомиланим материјалима разнородног порекла и контекста (поступци и артефакти присутни у осталим ставовима заједнички граде *буку*), нешто другачије музички комуницира. Комуникативност му обезбеђује појава хармонског тонског материјала (са *Синтија*) у 30. секунди, те његова трансформација/варијација и коначно, одумирање.

3) Други став циклуса реконструише архаично певање мушких гласова у комплексном ритмичком и просторном (панорамском) контрапункту са дубоким перкусивним звуковима и високим шумовима који се повремено приближавају, искорачују у предњи план. Фрагментирани одломци песме, контурама фразе са ретко ухватљивим модалним лествичним кретањем и сталним ритмом смена са перкусивним звуковима, упућују на древни ритуал. Анонимност гласова и певања постигнута је наглим сечењем и обрадом кратких фрагмената чија су искривљења највећа на спорим атацима и искрзаним крајевима

„жанр електроакустичке музике која користи конкретне звукове, који сугеришу програмски аспект дела. Слушалац се води на путовање кроз различите звучне пејзаже (*soundscapes*) који дочаравају слушне слике, креирајући синематично искуство за ухо.” Роб Мекеј (Rob Maskay), цитирано према: <https://nickcopefilm.com/2013/10/04/cinema-for-the-ear/> (приступљено 23. априла 2022).

фраза, тако да су само вокали разумљиви. При крају става, мушки гласови одлазе у дубину, испод опсега људског гласа и само на основу познатих контура материјала може се претпоставити вокално порекло извора.

Став *Main/Главни* има најразвијенији драматуршки лук, а представља *надреални звучни предео*²³ у коме се проналазе звукови очигледно дигиталног порекла и звукови који делују као да су биофоног и геофоног порекла. Од 2:12 у први план, изблиза, избијају гласови који говоре непрепознатљивим и непостојећим језиком, језиком који сецирањем морфема и дигиталним ишчашењима фонема, ауторка отуђује од људског. Звучна слика се усложњава, док *говорници* заузимају више позиција у звучном амбијенту. Злослутни звучни предео им се као претња приближава и расте око њих. Од 3:36 љуски глас потпуно ишчезава, стапа се са материјалом обрађен тако да се разазнају само дистортирани обриси говора, да би се у наредном минуто одиграо кулминациони део става у коме говор замењују крици неидентификованог порекла, налик животињским. На крају става остаје само шуштање траке.

Став *Incomplete/Недовршено* почиње нељудски дубоким успоравањем дистортираним, зрнстим звуком хора чија се боја током екстремно спорих понављања појединачних тонова постепено морфује и претвара у сасвим неодредив повремено прекидан дрон.

Поред мелодијског (тонског) карактера епизода поверених *Синтију*, употреба гласа доприноси комуникативности композиције. Глас хуманизује дубинске слојеве прошлости по којима слушаоци трагају. Иако очигледан, овај поступак није баналан, јер ауторка, емотивним дистанцирањем и анонимизацијом гласа избегава скретање у патетику (*избегавање песме*, 2. став) и документаристику/дидактику (*избегавање приче*, 4. став). Може се уочити још један вид емотивног дистанцирања од гласа – када год се јави, чак и у тренуцима када је упитно да ли је глас људски, неоспорно је да је глас *мушки*. Уз тенденцију да се идеја древности повезује са идејом патријархата, ово је уједно и дистанцирање (можда несвесно) од могућих (на перцепцију слушног искуства веома делотворних) асоцијација на глас мајке, првобитну везу са вокалним у људском уму.²⁴

Без обзира на замишљену перспективу слушања, сви звукови делују на неки начин архаично, али њихову археолошку старост немогуће је са прецизношћу (или уопште) одредити, па се звучни доживљај освешћује као *ванвремени*. Светлана Мараш истражује у овом делу и концепт историчности (историцизма, *historicity*), који упућује на променљивост значења звучних објеката и поступака у различитим временским епохама: „У

²³ Енглески композитор Тревор Вишарт (Trevor Wishart) објашњава да су три међузависна фактора од значаја за разумевање виртуелног акустичког простора електроакустичног дела – звучног пејзажа: акустичка својства перципираног звучног окружења, диспозиција звучних објеката у њему и препознавање појединачних објеката. Предлаже поделу на три типа звучних пејзажа – стварни, имагинарни и надреални. Надреални звучни пејзаж је логички неприватљива еколошка целина која садржи (препознатљиве) објекте разноврсног порекла у немогућим односима. Према: Trevor Wishart, *On Sonic Art*, London, Harwood Academic Publishers, 1998, 139–159.

²⁴ „У почетку, у мраку материце, беше глас, Мајчин глас. За тек рођено дете, мајка је пре ольфакторни и вокални континуум него слика. Њен глас обитава у свим тачкама у простору, док њена форма улази у визуелно поље и напушта га. Можемо замислити како глас Мајке тка око детета мрежу повезница коју је изазовно звати *пупчана мрежа*.” Michel Chion, *The Voice in Cinema*, New York, Columbia University Press, 1999, 61.

концептуализацији дела обратила сам се пољу археологије због његових широких смислених веза са светом артефаката. Поред тога, дубоко копање испод површинских слојева земље у очекивању открића (звучног) објекта који је симболички важан због своје историчности, а не само тренутне функционалности, била је интересантна полазишна тачка.”²⁵

Фрикција између линеарног времена контекста звучних објеката и цикличног времена темпоралности њиховог *музичког* постојања све време је присутна у *Активностима након ископавања*. Линеарно време, које пролази, једнодимензионално и једносмерно, од прошлости ка будућности, време је археолошког/архивског референтног света Светлане Мараш. Циклично време чије се различите тачке спајају у бесконачним низовима кругова, циклуса који се понављају (попут смене дана и ноћи, годишњих доба, периодичних откуцаја срца, дисања, циклуса сна...) време је музичких процеса, репетиција, покрета, дисања фразе, цикличне форме композиције. Светлана Мараш свој фиктивни сценарио поетично описује као оживљавање непостојеће прошлости из перспективе јако далеке, дистопијске, пост-апокалиптичне будућности.²⁶ Може се на овом месту затворити један мали круг и повући паралела са Шеферовим концептом конкретног музичког искуства које је „засновано на раду са звучним објектима који нису одређени бројевима, секундама, већ ”деловима времена истргнутим из космоса”.²⁷ Пажљивим трагањем и копањем до дубина замишљене праисторије звука, Светлана Мараш допире до космоса малих звукова, детаљно креираних, бираних и обрађиваних. Њене објекте време некада патинира, некада их заобилази, а некада претвара у нејасна сећања. Неки од њих остају довољно евокативни да слушаоца увуку дубоко у сцене филма за ухо у којима се сусрећу различита времена и перспективе звука.

* * *

Композиција Светлане Мараш *Post-Excavation Activities* награђена је наградом Удружења композитора Србије, „Стеван Мокрањац”, за 2020. годину. Ово престижно признање за најуспешније остварење српског аутора премијерно изведено у претходној календарској години, по други пут је додељено делу које припада жанру радиофоније.²⁸ „Додела награде једном радиофонском остварењу које почива на темељима електро-акустичке и (можда још више) електронске музике, за мене је пре свега сигнал присутности овакве – савремене музике, у свакодневном, а не само концертном контексту, а то је контекст који радио у великој мери омогућава.”²⁹

Прецизнија жанровска одредница композиције, према подели Марије Ћирић, сврстала би је у област експерименталне радиофоније, и то у њену „најапстрактнију подврсту”,

²⁵ Програмска нота о композицији, нав. дело

²⁶ Онлајн разговор А. Гњатовић и С. Мараш, нав. дело

²⁷ Biljana Srećković, *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 49.

²⁸ Од инаугурације Мокрањчеве награде 1994. године, једино радиофонско остварење које је њоме овенчано је *Велики камен*, радиофонска poema Иване Стефановић, премијерно емитована 2017. године.

²⁹ *Razgovor s povodom*, нав. дело

„најсубјективнији вид изражавања звуком/музиком. Веза конкретне/електронске/електроакустичке музике и радиофоније овде је најочигледнија (...).”³⁰ Композиторски рад Светлане Мараш превасходно се остварује у пољу електро-акустичке музике, а од 2016. године и почетка њеног ангажмана у Електронском студију Радио Београда, њено стваралаштво дубоко је везано за радио као место стварања и као специфичан медиј. Сама ауторка описује радио као *место заиграности*³¹ *звуком, простор слободе креације, лабораторију звука.*³² Лабораторијске *Активностима после ископавања* остају у архиви Електронског студија, као једна од вредних композиција које настављају традицију неговања експерименталне радиофонијске форме на Радио Београду.³³

„Оно што београдски Електронски студио чини посебним јесте што је део Радио Београда. Ово је већ довољно да га окарактеришете као јединствен примерак те врсте у свету, јер осим што радијска инфраструктура пружа огромне могућности презентације садржаја, исто тако утиче и на саму продукцију и оно што у студију настаје. Зато што је институционализовано место истраживања и продукције електронске музике, Електронски студио Радио Београда такође производи садржај који је стручно одабран и који је у дијалогу са наслеђем електро-акустичке музике произведене у њему. Све се то рефлектује у музици која излази одатле...”³⁴

Цитирана дела

Chion, Michel: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Ђирић, Марија: „Игра и музикалност као претпоставке радиофоније”, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015.

Foster, Hal: „An Archival Impulse”, *October*, Vol. 110, 2004, 3 –22.

Leković, Biljana: *Sound Art/Zvukovna umetnost: Muzikološka perspektiva – teorije*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2019.

Srećković, Biljana: *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Београд: Факултет музичке уметности, 2011.

Wishart, Trevor: *On Sonic Art*. London: Harwood Academic Publishers, 1998.

³⁰ Марија Ђирић, „Игра и музикалност као претпоставке радиофоније”, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 101–114.

³¹ „Разумевање театра звука као уметности музике, односно, означавање/премештање на позицију сродне дисциплине, музике, јесте *ludus per se*. То нас – поново – упућује на експерименталну форму као игру исказивања ауторовог микро или макрокосмоса.” Марија Ђирић, исто

³² Онлајн разговор А. Гњатовић и С. Мараш, нав. дело

³³ Упркос успонима и падовима нивоа активности Електронског студија Трећег програма Радио Београда, основаног 1972. године, из његове праксе и његове традиције, током година су настала бројна значајна експериментална ауторска остварења (попут дела Владана Радовановића, Иване Стефановић, Арсенија Јовановића и других). За неговање и промоцију радиофонских форми посебно је заслужан и серијал *Радионица звука* Драмског програма Радио Београда (започет 1985. године). Као подстицај ауторима најмлађе генерације за истраживање радијске уметности (драмске и музичке), од 2006. године установљена је и студентска награда „Неда Демоло”, признање за креативни допринос радио изразу.

³⁴ *Razgovor s povodom*, нав. дело

Остали интернет извори

Милан Милојковић, „Razgovor s povodom”, интервју са Светланом Мараш. Интернет страна Удружења композитора Србије <https://composers.rs/?p=7583> (приступљено 27. априла 2022)

„Образложење одлуке жирија за доделу Награде „Stevan Mokranjac” за 2020. godinu”, https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras_.pdf (приступљено 23. априла 2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation_analysis (приступљено 14. априла 2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/EMS_Synthi_100 (приступљено 27. априла 2022)