
НОВА ДЕЛА

Чланак примљен 16. септембра 2021.

Чланак прихваћен 4. новембра 2021.

Оригинални научни чланак

Биљана Лековић*

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музикологију

ПОСТХУМАНИ 'ПРЕОБРАЖАЈ' У/НА МРЕЖИ АНА ГЊАТОВИЋ: АРАХНИН САН ЗА КЛАВИР И ЕЛЕКТРОНИКУ

Апстракт: Предмет овог рада је композиција *Арахнин сан* за клавир и електронику Ане Гњатовић. Ово дело премијерно је изведено 2019. године, на иницијативу пијанисткиње Наташе Пенезић, којој је композиција и посвећена. У тексту ћу настојати да сагледам пут и процес настанка овог остварења, разматрајући најпре изванмузичке 'импульсе' који су инспирисали ауторку, а на темељу идеје звуковне реализације паукове мреже (у електронском медију). Поред самог феномена мреже, основног мотива који разрађује, ауторка је имала и друге подстицаје (такође везане за појам мреже и свега онога што се за њега везује): од старогрчког мита о ткаљи Арахни, преко приповетке „Преображај” Франца Кафке, до текста „Задовољство у тексту” Ролана Барта. Све ове 'нити' чине основу за музичку/звуконну реализацију, утемељену на интеракцији и међудејству између електронског парта и клавирских ефеката и акција пијанисткиње.

Кључне речи: паукова мрежа, клавир, електроника, мит о Арахни, Кафка, *Преображај*, постхумано

Jednom sam ja, Čuang Ce, sanjao da sam leptir. Lepršajući naokolo, srećan i veseo, radio sam šta mi se prohte. Ne bejah svestan da sam Čuang Ce. Odjednom, probudih se, i gle, ponovo bejah Čuang Ce. Sada ne znam jesam li čovek koji je sanjao da je leptir, ili leptir koji sanja da je čovek? Između čoveka i leptira mora postojati razlika! To je ono što se naziva preobražaj stvari.¹

* Контакт ауторке: biljana_sreckovic@yahoo.com.

¹ Čuang Ce, *Leptirov san*, Београд, самостално издање D. Пажина, 2001, 49.

Остварење *Арахнин сан* за клавир и електронику Ана Гњатовић² компоновала је 2019. године, подстакнута пројектом и иницијативом пијанисткиње Наташе Пенезић да концертно представи дела инспирисана инсектима и птицама.³ Полазећи од ове идеје, композиторка одлучује да један безвучан, али пак визуелно (па и тактилно) упечатљив и

² Ана Гњатовић (1984) дипломирала је на Одсеку за композицију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2008. године у класи редовног професора Милана Михајловића. На истом одсеку завршила је докторске академске студије, у класи професора емеритуса Срђана Хофмана, са делом *Phonations/Фонације* за женски глас и електронику (2016). Похађала је бројне мајсторске радионице композиције и импровизације, усавшавајући се код композитора и педагога као што су Жорж Апергис (Georges Aperghis), Хаја Черновин (Haya Chernovin), Брајан Фернихау (Brian Ferneyhough), Беат Фурер (Beat Furrer), Луј Андрисен (Louis Andriessen), Георг Фридрих Хас (Georg Friedrich Haas) и други. Њена дела извођена су широм Европе, у САД, Израелу, Јапану, те на програмима фестивала као што су: Међународна трибина композитора, КоМА, Међународни фестивал „Чембало – жива уметност”, Међународни фестивал харфе, Belgrade SAXperience, Wratlavia cantans (Пољска), Culturescapes (Швајцарска), Festival de Wallonie (Белгија), Espresso (Црна Гора), Међународни музички фестивал Анкара (Турска), Muslab (Мексико), Matera Intermedia (Италија), Међународни фестивал савремене музике Темишвар (Румунија). Била је стипендисткиња Фестивала младих уметника у Бајројту (Немачка, 2003), ISA Летње академије Праг – Беч – Будимпешта (Рајхенау, Аустрија, 2003; њена композиција *Canvas* награђена је II наградом), Matrix 12 – Matrix on Tour (Варшава, Пољска, 2012). У програму сарадње европских музичких фестивала MusMA – Music Masters on Air, представљала је БЕМУС фестивал композицијом *Balance – lost* за камерни хор (сезона 2013). Ова композиција уврштена је на програм Међународног такмичења за хорске диригенте *Towards Polyphony* у Вроцлаву 2015. године, као једна од задатих композиција. Добитница је награде Фонда „Јосип Славенски” ФМУ у Београду, за композицију *Мој плишани оклоп* за камерни оркестар (2010), III награде на *pre-art* такмичењу за младе композиторе Југоистичне Европе за композицију *Phillyody. Quiescence* (Швајцарска, 2013) за камерни ансамбл, а била је и финалисткиња четвртог Међународног бијенала савремене музике у Копру (Словенија, 2014) са композицијом *Silent Strokes and Indoor Clouds*. На Конкурсу Музичке продукције Радио-телевизије Србије за композиторе, 2016. године, њено остварење *The Game of Life* за симфонијски оркестар одабрано је за премијерно извођење и снимање. Од 2011. године запослена је као наставник у звању доцента, а од 2017. ванредног професора за ужу теоријско-уметничку област Анализа музичког дела на Факултету уметности Приштина-Звечан Универзитета у Приштини, а ангажована је и на програму докторских студија Вишемедијске уметности Центра за интердисциплинарне студије Универзитета уметности у Београду. Бави се организацијом концерата савремене музике и оснивач је и вишегодишњи организатор (2004–2013) Фестивала КоМА – Концерти Младих Аутора, који се одржава сваке године у Београду. Поред поменутих, међу њеним делима и пројектима издвајају се: *Music for the Missing Butterflies* за оркестар и видео (2021), *Ное ружокрадице* за камерни ансамбл и електронику (2021), *Acting Out No. 1* за извођача који виче (2020), *Ружокрадице* за клавир и електронику (2018), *Phonation Mix 2 – Mémoires* за женски глас и електронику (2018), *У паровима, са кастањетима* за виолончело (2018), *Phonation 2 – mémoires* (акузматичка верзија, 2017), *A Weill Ago* електроакустични кабаре (2017), *The Garden, the Blinker, the Sax* за саксофон и гудачки оркестар (2017), *Orthostasis/Excitotoxicity* за хармонику и виолу; харфу и виолу (2016), *Бунар жеља* за барокни квинтет (2016), *22 Ways* за клавир (2015), *Auscultation: Tin cry* за хармонику соло (2013), *Orthostasis/Excitotoxicity* за камерни ансамбл (2013), *Good luck and a good fire!* аудио/видео инсталација (2013), *Гормондина бележница* за клавир (2013), *Успутне белешке* за харфу (2012), *Extended Lullabies* пет цепних звучних комада за ЦД (2012), *Гормондина бележница* за чембало соло (2010), *Dialogue. Quasi una serenata* (музички перформанс за двоје, 2008), *Instant Mississippi* за флауту, кларинет и виоллину (2004). Извор: <http://www.serbiancomposers.org/kompozitori/ana-gnjatovic-1984/> (приступљено 19. августа 2021). Видети више: www.anagnjatovic.com; <https://www.facebook.com/anagnjatovic>.

³ Реч је о концерту одржаном 23. новембра 2019. године у оквиру БУНТ 7.0 фестивала, а управо под називом „Инсекти и птице”. Поред композиције *Арахнин сан* која је премијерно изведена, а са посветом пијанисткињи, представљена су и дела: Јасмине Митрушић (циклус *Инсектаријум*), Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen) (*Каталог птица*, 2. свеска), Џонатана Харвија (Jonathan Harvey) (*Tombeau de Messian*), Џоане Бејли (Joanna Bailie) (*Artificial Environment*). Исти програм представљен је и у Новом Саду, крајем 2019. године. Снимак са концерта погледати овде: https://www.youtube.com/watch?v=KpGSYG_C-Yg (приступљено 26. августа 2021. године). Управо ћу овај снимак користити као релевантан материјал за анализу дела, будући да партитурни запис није реализован.

изузетно препознатљив феномен, као што је нежна и истовремено моћна паукова мрежа,⁴ симулира у аудитивном контексту, те да га 'озвучи' и 'озвукови', претварајући га (или *преображавајући* га) у ново 'агрегатно стање'. Другим речима, она настоји да испита *могућност немогуће*⁵ у свету звукова/слушања користећи мрежу као референтну парадигму. Мада је повод за настанак дела била конкретна сарадња и концерт, а његова реализација подстакнута је и условљена међусобном интеракцијом између композиторке и пијанисткиње (о чему ће касније бити речи), ово остварење доноси континуитет у сфери ауторкиних звуковних 'огледа', а нарочито размишљања о микрозвуковима којима се преиспитују границе људске перцепције:

Арахнин сан је наставак мог истраживања звукова иза (иза музике, иза очекиваног, иза освешћеног), малих звукова, скривених, који неопажено живе са нама и природно граде укупност акустичке екологије простора, извођења или музичког дела. Њиховом аугментацијом и постављањем у први план трудим се да разиграм слушаочеву звучну перцепцију. Инсекти и паукови су мала бића која праве мале звукове, слушано из перспективе човека. Међутим, занимао ме је звук паука из перспективе бића ухваћеног у његову мрежу.⁶

Размишљање о (електронским) звуковима као 'нитима' од којих се испреда *мрежа* подразумевало је не само звуковна/звучна истраживања вођена идејом представе и простирања ове паукове творевине, већ и трагања у наративним, митолошким, литерарним, теоријским изворима, која би звуковни/звучни резултат 'обавила' додатним (значањским) слојевима. У том смислу, утисак је да ауторка приступа креативном раду и као интердисциплинарном истраживању⁷ које се не своди само на испитивање материјалности

⁴ Позивам се на разговор који сам водила са Аном Ђатовић 15. марта 2021. године. Овом приликом, захваљујем композиторки на издвојеном времену и стрпљењу, а најпре на драгоценим информацијама и објашњењима у вези са овом композицијом и њеним настанком. Такође, неизмерно сам јој захвална на коментарима које ми је упутила након читања радне верзије овог текста.

⁵ Реферирам на синтагму Саломе Фогелин (Salomé Voegelin) која, на темељу идеја Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), разрађује став о потенцијалној перцепцији непознатих феномена. Међу њих она сврстава нечујне звукове (тј. звукове које људи не могу да чују самостално и без 'посредника'), како би истакла да управо и овакви звукови треба да буду предмет перцептивне анализе, будући да имају значајно место у слушалачком свету. Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds* (revised edition), New York/London, Bloomsbury Academic, 2021, 158.

⁶ Ана Ђатовић, *Коментар дела 1*, рукопис. 'Ситни', 'микро' звукови, које људи тешко опажају, предмет су и актуелног уметничког истраживања композиторке. Она фасцинацију инсектима и пауковима и њиховим звучним светом представља у пројекту *My garden without me/Моја башта без мене*. Реч је о архиву радова, тј. различитих уметничких виђења биофонског света малих и ситних врста које насељавају једну ситнолистну липу, односно врста које су изумрле или које су угрожене. Овај постантропоцентрични или постхумани мотив могуће је препознати и у делу *Арахнин сан*, о чему ће касније бити речи. Више о пројекту види на: <http://www.treebarkrecipes.com/about.html> (приступљено 19. августа 2021). Такође, послушати и део емисије у којем је композиторка говорила о пројекту који се бави „звукovima које не примећујемо, којима се не посвећујемо”: <http://87.237.203.129/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/4390098/.html> (приступљено 19. августа 2021. године).

⁷ У опису дела ауторка је и навела да је до модела паукове мреже дошла „након краћег истраживања... (надајући се да концепт концерта неће бити нарушен чињеницом да паукови, заправо, нису инсекти)”. Ана Ђатовић, *Коментар дела 1*, рукопис.

звука, иако је овај принцип у фокусу композиције *Арахнин сан*. Због тога, (моја) прича о овом делу почиње 'изван' звука, у сферама којима звук примарно не припада, али које ће, потом, доспети у 'унутрашњост' и *преобразити* се у сам звук. Те сфере заправо сагледавам као линије које се спајају, пресецају, *превијају*, додирују у деликатном свету звука Ана Гњатовић.

*Давиш се у нечему, а не можеш да одолиш...*⁸

Феномен паукове мреже, његова бизарност и зазорност, али и „лепа и свиленакаста” текстура,⁹ најпре је фасцинарао композиторку, те је навео на размишљање о успостављању својеврсног звуковног/звучног пандана. Поред многих специфичности, занимљиво је истаћи на који начин је свет ових бескичмењака и сензорно обликован: ножице паукова (њих осам) прекривене су бодљикама, односно длачицама које делују као тактилни органи – управо преко њих могуће је примање хемијских дражи и регистровање вибрација ваздуха; такође, паукови имају и лириоморфне органе за које се претпоставља да такође имају функцију органа чула слуха.¹⁰ Дакле, иако немају уши, тј. органе чула слуха, паукови препознају звучне сензације,¹¹ па је идеја композиторке да продре у тај нечујан, али не у потпуности за звук изолован свет, нарочито инспиративна.¹² Ипак, оно што у вези са пауковима пре свега интригира (и у овом случају, покреће на стварање и размишљање) јесте чињеница да поједине врсте имају органе (шест жлезда) за испредање нити.¹³ Од нити, као што је познато, настаје мултифункционална еластична мрежа која може имати различите облике и улоге, а најважнија је она која је чини предаторским механизмом за хватање плена. Упркос чињеници да је њихова мрежа савршен систем за преживљавање, она је увек

⁸ Ана Гњатовић. *Разговор* (15. март 2021. године).

⁹ *Разговор* (15. март 2021. године). Вlakна паукове мреже се иначе сврставају у „биоматеријал изузетних механичких својстава која се остварују комбинацијом чврстоће, жилавости, снаге и еластичности...”. Према: Светлана В. Дмитровић, „Нови наноструктурни композитни материјали на бази паукове мреже: добијање, структурна, морфолошка, луминесцентна и магнетна својства материјала”, докторска дисертација, рукопис, Универзитет у Нишу, Природно-математички факултет, 2019, 6.
https://www.pmf.ni.ac.rs/download/doktorati/dokumenta/disertacije/2019/Dis_UNI_Svetlana_V_Dmitrovic_2019.pdf (приступљено 19. августа 2021. године).

¹⁰ Brigita Petrov, *Osnovi zoologije*, skripta, 2012, 25,
https://bioloji.bio.bg.ac.rs/files/biblioteka/1godina/skripte/zoologija_beskicmenjaka/Skripta.pdf (приступљено 19. августа 2021. године).

¹¹ Новија истраживања су показала да поједине врсте паукова реагују на звукове, тј. звучне таласе одређених, нижих фреквенција, а не само на вибрације. <https://www.sciencemag.org/news/2016/10/video-even-without-ears-jumping-spiders-can-hear-you> (приступљено 19. августа 2021. године). Такође, биоакустичка испитивања указују и на то да „сваки живи организам производи акустички отисак”, па чак и онај микроскопски, попут вируса. Види више: Bernie Krause, *Wild Soundscapes: Discovering the Voice of the Natural World*, New Haven/London, Yale University Press, 2016, 54.

¹² Са друге стране, већина паукова има осам очију (мада их неки уопште ни немају), упркос којима имају слаб вид. Rudy Jacqué, Ansie Dippenaar-Schoeman, *Spider Families of the World*, Tervuren, The Royal Museum for Central Africa, 2006, 14.

¹³ Нити су заправо протеин који се учвршћује у контакт са ваздухом, а могу бити тање, дебље, суве или лепљиве. Marjan Kompenov, „Taksonomija i zoogeografija paukova (Arachnida, Araneae) Republike Makedonije”, докторска дисертација, rukopis, Univerzitet u Novom Sadu, PMF, Departman za biologiju i ekologiju, 17.
<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/37495/Disertacija.pdf> (приступљено 19. августа 2021. године).

изложена ризику од уништавања, а поред самих паукова, највећу опасност за мрежу представљају људи.¹⁴ Иако то ауторка експлицитно не наводи, озвучување мреже бисмо, стога, могли да ишчитамо и из визуре постантропоцентричних размишљања о свету у чијем фокусу више није само човек, односно о свету у којем људи развијају и имају свест да живот „делимо са мноштвеним другима, овде и сада”.¹⁵ Са друге стране, савремени човек се, управо недовољно усмерен на горенаведену чињеницу, и сам налази у *мрежи* која опомиње и 'притиска', а чини се да је проналажење 'излаза' једно од круцијалних питања данашњице. Иако је још увек тешко наслутити ко је ухваћен у мрежу коју гради Ана Гњатовић, *Арахнин сан* представља управо и место за размишљање како о звуку по себи, тако и о звуку постављеном у биосферу, тј. о односу између звука, природе, животиња и човека у постхуманом добу.

Бојажљив 'упад' у сферу зоологије (свесна недостатка компетенција), направила сам не како бих објаснила композиторкину, али и сопствену фасцинираност пауковима и њиховим способностима, већ како бих указала и на потенцијал за уметничку проблематизацију и транспозицију њихових особености у пољу звука, чиме ћу се бавити у наставку. Пре тога, указаћу на друге, ванмузичке 'нити' које звуче у *мрежи* дела *Арахнин сан* и које у заједничкој интеракцији обликују ово дело.

*Neka odsad, za kaznu, večno visiš i večno tkaš i neka tako bude i sa tvojim potomstvom*¹⁶

Назив дела, односно реферирање на мит и митолошку личност Арахне, у спрези је и са етимологијом речи „паук” на грчком језику. Наиме, овај појам потиче од речи „арахне” (гр. ἄραχνη)¹⁷ која означава паука или паукову мрежу, а одавде је изведен и назив групе пауколиких животиња, тј. групе зглавкара којој паукови и припадају (поред рецимо шкорпија, крпеља и гриња) – *арахниде*.¹⁸ Поменута способност одређених паукова да испредају мрежу добила је митолошку транспозицију и трансформацију, а старогрчки мит о Арахни,¹⁹ чувеној ткаљи изузетног умећа која је „ткала тканине прозрачне као ваздух од нити налик на облаке”,²⁰ такође је један од референтних модела инспирације

¹⁴ Кроз историју је познато да су нити које производи паук људи употребљавали у различите сврхе. Рецимо, још су стари Римљани паучину користили у процесу зацељивања рана, док су народи попут Аборигина нити користили за пецање и набавку хране. Са напретком технологије и индустрије, влакна паукове мреже користе се и као модел за производњу нових материјала. Према: Christina Allmeling, Christine Radtke, and Peter M. Vogt, “Technical and Biomedical Uses of Nature’s Strongest Fiber: Spider Silk”, у: Wolfgang Nentwig (ed.), *Spider Ecophysiology*, Heidelberg, Springer, 475.

¹⁵ Rozi Brajdoti, *Posthumano*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016, 229.

¹⁶ Mit o Arahne, prema Ovidijevim *Metamorfозama*. Nikolaj A. Kun, *Legende i mitovi Stare Grčke*, Beograd, Admiral Books, 2011, 33.

¹⁷ Robert Steven, Paul Beekes, Lucien van Beek, *Etymological Dictionary of Greek*, vol. 1, Leiden/Boston, Brill, 2010, 123.

¹⁸ Арахнофобија је страх од паукова.

¹⁹ Мит на који се ауторка позива представљен је у Шестом певању Овидијевих *Метаморфоза*.

²⁰ Nikolaj A. Kun, op. cit., 33. Овај мит утицао је и на стваралачке идеје других уметника. Неки од примера су слике Дијега Веласкеза (Diego Velasquez) и Питера Пола Рубенса (Peter Paul Rubens), или песма *Арахне* Вилијама Емпсона (William Empson). Песма за децу *The Spider and the Fly* Мери Ховит (Mary Howitt) још један

композиторке.²¹ Митолошки наратив је следећи: Арахне, уверена у сопствену надмоћ као ткаље, изазива и саму богињу Атenu на такмичење у ткању.²² Иако ће показати да је њен рад „врхунац савршенства”, који „по лепоти није изостајао иза Атениног”, због приказа богова са акцентом на њихове слабости и недела,²³ Арахне добија казну. Богиња Атена ће уништити њен рад, а несрећна Арахне ће се обесити. Међутим, уследиће помиловање (или освета и други вид усуда): Атена ће јој скинути омчу са врата, али ће је ипак оставити да вечно виси и вечно тка, тако да више неће моћи да јој се супротстави: „Атена попрска Арахну соком чаробне траве и њено тело се одмах скупи, густа коса јој опаде с главе и девојка се претвори у паука”.²⁴ Арахне је, дакле, изгубила људски лик, те доживела свој физички преображај у циљу моралног преображаја, а њено (недолично) понашање које одступа од норми и које доводи до 'разчовечења' постаје метафора, симбол, поука, али и парадигма и модел за нове облике нарације (баш као и сам мит утемељен на идеји трансформације, варијације или актуелизације устаљеног, архетипског наратива).²⁵ Наспрам концепта стварања *ex nihilo*, стоји, дакле, и мотив преображаја и трансформисања постојећег. Важно је рећи да преображај у овом случају не подразумева само субверзију примарног модела, већ и успостављање сличности између првобитног образаца и резултата метаморфозе, те не означава тотални прекид, већ и континуитет.²⁶ Управо се на овом месту граде нове везе, а континуитет се у ауторкином креативном 'испредању значењских нити' даље успоставља: природни феномен и мит сада добијају и литерарну надградњу у виду новог наратива о сваколиком преображају који поново наводи на размишљање о преиспитивању антропоцентричних оквира.

*Da li je on životinja, kada muzika tako deluje na njega?*²⁷

Тамо где се мит завршио, како Ана Гњатовић објашњава, почиње приповетка „Преображај” (*Die Verwandlung*, 1915) Франца Кафке (Franz Kafka) о трговачком путнику Грегору Самси који се једног јутра „prenuo iz nemirnih snova” као огромна буба, а „njegove mnoge požice,

је од примера који је ауторка такође користила као сегмент електронског парта, да би га потом, због самог резултата и наивног призвука, уклонила. *Разговор* (15. март 2021. године).

²¹ Поред мита, Ана Гњатовић била је подстакнута и текстом “Tracing Arachne’s Web: Mythic Methods and Femin(ine)ist Fictions” ауторке Кристин Мејпл Блумберг (Kristin M. Mapel Bloomberg), објављеним у истоименој књизи у издању University Press of Florida, 2001, 1–15. Уз то, инспирисао ју је и текст: “Weaving and Writing: Sensorship in Arachne”, <https://web.colby.edu/ovid-censorship/censorship-in-ovids-myths/weaving-and-writing-censorship-in-arachne/> (приступљено 20. августа 2021. године).

²² Код Овидија, реч је о Минерви.

²³ Упечатљив пример је Зевсова (Јупитерова) отмица Европе и Прозерпине. Према: “Weaving and Writing: Sensorship in Arachne”.

²⁴ *Ibid.*, 34.

²⁵ Види више: Laurence Coupe, *Myth*, London/New York: Routledge, 2009. Упор. и: Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning*, London/New York: Routledge, 2005, 17.

²⁶ Ову идеју је изложила књижевница Олга Токарчук (Olga Tokarczuk), управо позивајући се на Овидијеве *Метаморфозе*. Olga Tokarczuk, „Transfugijum”, *Bizarne priče*, prevela Milica Markić, Beograd, Službeni glasnik, 2020, 92.

²⁷ Franc, Kafka, *Preobražaj*, preveo Branimir Živojinović, Beograd, Narodna knjiga, 1978, 69.

јадно танушне и поређењу са осталим телом, беспомоћно су му трепериле пред очима”.²⁸ Ову телесну одлику, коју Кафкин јунак дели са пауком (иако он постаје инсект, што паук није), композиторка сагледава као модел за успостављање звучне метафоре, па у вези са тим бира, заједно са пијанисткињом Наташом Пенезић, одређене сегменте Кафикиног текста као звучно-нарративни слој дела. Реч је о следећим сегментима (који могу да послуже као 'граничници' према којима бисмо могли да именујемо троделни облик композиције):

„Da se podigne, bile su mu potrebne ruke i šake; međutim, on je mesto toga imao mnogo nožica”;²⁹

„Sad kada je trebalo prići jelu Gregorove nožice zaigraše”;³⁰

„Ubrzo je otkrio da više uopšte ne može da se miče. Nije se tome čudio; pre se moglo reći da mu se činilo neprirodno što se dotle zaista mogao kretati pomoću ovih tankih nožica.”³¹

Овај избор реченица вођен је размишљањем о звуку, звучној репрезентацији и музичкој контекстуализацији одабраног текста, обједињеног бизарним мотивом ножица (које, у сабласном Кафкином виђењу, припадају инсекту чији идентитет и свест одговарају човеку, до те мере да он чак и реагује на звук/музику).³² Међутим, селектован текст даље свакако наново покреће теме које су иза 'површине' звука, а које се надовезују на претходно објашњене 'нити' креативно-поетичког надахнућа. Имајући у виду наведене сегменте Кафкиног текста, али и значењске слојеве приповетке у целини, ауторкин избор ове приче је веома домишљат, будући да Кафкина нарација заиста може да буде сагледана из аспекта актуелизације архетипских идеја (мит), те њиховог модернистичког/савременог читања. У овом контексту, *де(ре)територијализација* која је задесила Арахне,³³ задесиће и Кафкиног јунака а на темељу модернистичке запитаности над статусом и улогом човека у свету/друштву. Забринутост за човеково стање у актуелном тренутку, коју прати симболична прича о претварању у не-људско,³⁴ управо у композицији *Арахнин сан* добија нови вид 'разрешења': „Најгора ствар у томе што смо претворени у неку врсту бескичмењака (аракнида, инсекта, бубе) је изгледа то што се сећамо да смо некада били људи и што смо

²⁸ Franc, Kafka, op. cit., 7.

²⁹ Ibid., 11. Ана Гњатовић и Наташа Пенезић користе сопствени, нешто другачији превод: „Биле су му потребне руке да се на њих ослони, а имао је само мноштво ножица”. Извор: преписка са ауторком.

³⁰ Ibid., 36. Превод који је коришћен у композицији: „Ножице су му трепериле док је ишао према храни”. Извор: преписка са композиторком.

³¹ Ibid., 78. Превод који је коришћен у композицији: „брзо је схватио да се уопште не може померати. Није га то чудило, било му је чудније и необичније што се тим танким ножицама икада могао кретати” (извор: преписка са композиторком).

³² Из Predgovora чији је аутор Ранко Сладојевић. У: Franc Kafka, *Preobražaj. Osuda. Pismo oци*, prevod Zlatko Gorjan i Zlatko Matetić, Sarajevo, Svjetlost, 1992, 12.

³³ Овде реферирам на Делеза и Гатарија (Gilles Deleuze, Félix Guattari) који у Кафкином *Преображају* постајање животињом тумаче као пример детериторијализације човека. Жил Делез и Феликс Гатари, *Кафка*, Сремски Карловци/Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998, 25, 44, 63. Најшире речено, детериторијализација подразумева кретање које проузрокује промену, ослобађање од фиксираних односа, те излагање новим видовима организације. Види: Јелена М. Степанов, „Делезов и Гатаријев концепт ризома кроз архитектуру, уметност и дизајн”, *Култура*, бр. 150/2016, 303–318, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2016/0023-51641650303S.pdf> (приступљено 5. септембра 2021. године).

³⁴ Жил Делез и Феликс Гатари, op. cit., 13.

само донекле свесни да то више нисмо.”³⁵ Док код Кафке преображај човека у животињу може да представља излаз и „линију бекства”,³⁶ ова ауторкина ауторефлексивна критика, носталичног призвука, указује на другачији, песимистичан исход: „Како број нити расте, расте и nelaгода, док мрежа не почне да се обавија и гуши, као у кошмару.”³⁷ Баш као што нас сан сам по себи оставља у дилеми јер је на граници реалности, у нескладу између оностраног и оностраног,³⁸ тако нас и *Арахнин сан* наводи да се запитамо ко се налази на рубу опасности, кога ће паучина намамити, ко је прекорачио (моралне) границе преобразивши се у 'бескичмењака'³⁹: изгледа да је то човек? Музичко повезивање свих ових нити свакако ће донети могуће одговоре, али и покренути нова питања. Но, пре тога, важно је напоменути још један извор композиторкине инспирације.

Реч је о сегменту текста „Задовољство у тексту” Ролана Барта (Roland Barthes). Одломак који следи, за тренутак нас наново враћа на почетак: до паукове мреже која метафоричким дејством доноси 'кључ' за стварање, читање и разумевање текста/музичког текста као процеса који ипак доводи до ослобађања (онога ко пише, чита, компонује, слуша):

Текст значи *Ткање*; али, док смо досад ово ткање увек узимали за неки производ, готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује непрестаним плетењем; изгубљен у том ткању – тој текстури – субјект се ослобађа у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мржње. Ако бисмо волели неологизме, могли бисмо теорију текста да дефинишемо као *хифологију* (*hyphos*, то је ткање и паукова мрежа).⁴⁰

Као што сам напоменула и образложила, Ана Ђатовић не бира ванмузичка упоришта за размишљање насумично, већ врло промишљено и вешто, проналазећи за све моделе заједничку нит/нити. На тај начин, она изграђује постојан поетички оквир, који ће комплетан облик добити у звуковној/звучној реализацији. Иако наизглед Кафкин текст заузима хегемону позицију, будући да се он користи и као звуковни и драматуршки

³⁵Према: https://www.anagnjatovic.com/arachnes-dream.html?fbclid=IwAR1UHvZQIe_15njoOZCXN9-HdPm0EbDxqrAdMZUwyiYqO2R-qG8ltw52_3M (приступљено 26. августа 2021. године).

³⁶ Жил Делез и Феликс Гатари, *op. cit.*, 65.

³⁷ Према: https://www.anagnjatovic.com/arachnes-dream.html?fbclid=IwAR1UHvZQIe_15njoOZCXN9-HdPm0EbDxqrAdMZUwyiYqO2R-qG8ltw52_3M (приступљено 26. августа 2021. године).

³⁸ На ово размишљање подстакла ме је кратка Борхесова (Jorge Luis Borges) прича „Dreamtigers”, у којој писац описује сопствену страст за тигровима, манифестовану у његовим сновима. Наиме, он сања тигрове, али никада онакве за којима је заиста жудео. Снови ипак нису место неограничене моћи, место досезања савршенства, већ, напротив, предео немоћи, могло би се закључити из Борхесове приче. Horhe Luis Borthes, *Kratke priče*, превела Krinka Vidaković Petrov, Београд, Izdavačka radna organizacija, 1979, 105.

³⁹ Овде термин наводим са полуновацима јер га користим и у фигуративном значењу као појам који се односи на подводљиве људе, полтроне, људе без карактера (према: *Речник српског језика*, Нови Сад, Матица српска, 2007, 79).

⁴⁰ Ролан Барт, „Задовољство у тексту”, *Задовољство у тексту, чему претходе Варијације о писму*, превео Јовица Аћин, Београд, Службени гласник, 2010, 142.

материјал, сви елементи, они који су привидно 'иза' звука и сам звук, имају значајну улогу и делују у непобитном садејству.

*Желела сам да електронским звуком поступно исплетем наукову мрежу која је нежна и свиленкаста, истовремено помало непријатна.*⁴¹

Већ сам нагласила да се почетна тачка са које се композиторка отиснула у реализацију дела односила на креирање и звучно материјализовање паукове мреже као модела, односно на дочаравање ефеката овог природног феномена звуком. Визура из које она акустички конкретизује овај феномен није са дистанце, извана, већ управо супротно: Ану Гњатовић занима како мрежа звучи изнутра, „из перспективе некога ко је ухваћен у мрежу”,⁴² некога ко грчевито покушава да се избави и преживи. Пред слушаоцима се, дакле, одвија чин настајања и постајања *мреже*; *мрежа* звучи пред нама, она делује, 'обавија' нитима које „тихо, високо и дуго вибрирају”, наводећи нас да се замислимо над симболиком ауторкиних речи и звуковних решења.⁴³ Иако је мрежа и „упорно, вечно ткање нечега финог, комплексног али предвидљивог (и предвидљиво предаторског)”⁴⁴ најистакнутији мотив који композиторка обрађује, она издваја још два елемента као подједнако значајна: „ножице (удови, произвођачи малих звукова) које беже, али и ножице које слушају”; „вибрација која се постепено шири и преноси мрежом, постепено гутајући све остале звукове, зато што је сваки други звук храни и увећава.”⁴⁵

Имајући ово у виду, можемо одредити три линије које у симултаном кретању формирају путању развоја дела. Најпре, прву чини електронски парт, а целокупно трајање композиције, истоветно је трајању електронске деонице (сва 10 минута). Електронски сегмент, који је делимично унапред снимљен (а композиторка га је презентовала уживо), чини, дакле, звучну константу, на коју се 'лепе' други елементи, те на тај начин симболизује и заступа мрежу и оно што се у њој догађа. Уједно, *тејн* одломак, као слој који је у 'темељу' дела, упечатљивом звучном наратијом предочава драматургију целе композиције, према речима ауторке.⁴⁶ Ово вибрирајуће електронско 'плетиво' реализовано је према контрастном принципу: с једне стране, заступљен је материјал утемељен на дугозвучећим аликвотима (обликованим различитим ефектима) који се презентују у континуитету, а очигледно са намером да се успостави аналогија са нитима у мрежи. Ауторка овај поступак објашњава следећим речима: „Паукова мрежа почиње да се гради од једног тона и његовог аликвотног садржаја, да би се у сваком новом минуту јављао следећи, нижи, тон хроматске лествице и његов аликвотни садржај наслојавао на већ постојеће звукове.”⁴⁷ На овај начин,

⁴¹ Према: https://www.anagnjatovic.com/arachnes-dream.html?fbclid=IwAR1UHvZQIe_15njoOZCXN9-HdPm0EbdXqrAdMZUwyiYqO2R-qG8ltw52_3M (приступљено 26. августа 2021. године).

⁴² Из преписке са композиторком.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ана Гњатовић, *Коментар дела 1, рукопис*.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

комбинацијама аликвота у лаганом и 'систематичном' низу, од високих фреквенција које попут шкрипања изазивају готово непријатан ефекат при слушању, до оних ниских које нас воде у 'дубину', уз постепено интензивирање и опадање динамичке тензије, ауторка је изградила тајновиту, па скоро и сабласну атмосферу.⁴⁸

На ове 'нити' сачињене од дугозвучећих електронских звукова 'лепе' се, с једне стране, 'микро', у одређеним моментима репетитивни звучни сигнали, у виду звука гребуцкања, учесталог лупкања, куцкања тј. 'ситнији' и краћи звучни модели који репрезентују ножице, 'упад' у мрежу и копрцање у њој; односно, са друге стране, звукови, такође краћег трајања, али масивнији и динамички израженији, повремено у мелодијском кружном хроматском покрету – јер, из мреже нема излаза. Ови ефекти, дакле, чине други слој електронског парта, а реализовани су од семплова звукова забележених унутар клавира, јер „унутрашњост клавира, његове укрштене жице на неки начин асоцирају на паукову мрежу, а свирање унутар клавира (по жицама) на ткање”.⁴⁹ У озвученом клавиру снимљене су импровизације Наташе Пенезић остварене применом различитих техника свирања (јагодицама, ноктима, отвореном шаком, добовањем прстима), односно коришћењем дрвета, жица, чивија као извора звука. Применом оваквих поступака сам клавири/звук клавира постаје место двоструког преображаја: стандарди клавијског звука који се добија помоћу клавијатуре су прекорачени у/на самом инструменту, а онда и електронском модификацијом када, постају 'замаскирани' и акузматички третирани. При снимању ових, конкретних звукова, који су постали предмет даље обраде и дистрибуције путем MIDI инструмента (који Ђатовићева сама прави за ову прилику) композиторка је применила специфичну технику снимања из близине,⁵⁰ остварујући непосредан контакт на релацији микрофон – унутрашњост клавира.⁵¹ Управо захваљујући микрофону, оно што је унутрашње, преобразиће се у спољашње, оно што је 'онострано' постаје 'овострано', оно што је ситно – биће увећано, а *могућност немогућег* ће постати могућа. Јер, „порозне површине микрофона су водичи у други свет, у којем су смерови обрнути а нормативне позиције и односи доведени у питање”.⁵²

Друга нит дела резултат је ангажованости и интеракције коју ауторка остварује са пијанисткињом Наташом Пенезић, чији је удео за осмишљавање и реализацију овог

⁴⁸ Приликом премијерног извођења дела, у сали АКУД „Иво Лола Рибар”, овоме су допринели и занимљиви светлосни ефекти. Наиме, у замраченој сали, зраци обојеног светла пробијали су до извођачица.

⁴⁹ Ана Ђатовић, *Коментар дела I, рукопис*.

⁵⁰ Ана Ђатовић, *Разговор* (15. март 2021. године). Она то чини имајући у виду технику као што је „augmented sound/audio reality”. Аугментована реалност (augmented reality, AR) има за циљ повећање чулне перцепције стварног света, помоћу компјутерски генерисаних, виртуелних стимулуса и информација. Аугментована реалност је заправо варијанта виртуелне реалности (virtual reality, VR), а подразумева комбиновање реалних и виртуелних објеката у реалном окружењу, у реалном времену и заснива се на интерактивности. Аналогно овоме, *аугментована звучна/аудио реалност* односи се на комбиновање реалних и виртуелних аудитивних објеката у реалном окружењу. У оба случаја, идеја је да се унапреди реалност (перцепција реалности), а не да се потпуно замени. Hannes Gamper, “Enabling Technologies for Audio Augmented Reality Systems, Aalto University”, Doctoral dissertation, 2014, 27. <https://core.ac.uk/download/pdf/80711759.pdf> (приступљено 30. августа 2021. године).

⁵¹ Ана Ђатовић, *Разговор* (15. март 2021. године).

⁵² Salomé Voegelin, op. cit., 112.

остварења од изузетног значаја. Након договора да композицију заједно припреме и изводе на начин *live* електронике,⁵³ уследио је 'партнерски' креативни рад који је подразумевао заједничко активно ослушкивање, селекцију, превођење текста, као и тестирање и испробавање звучности клавира.⁵⁴ На тај начин, дошло је до укрштања компетенција извођачице и композиторке, будући да и Ана Гњатовић наступа/импровизује на сцени, па је креативни и перформативни 'отисак' у самој композицији резултат заједничке партиципације и дијалога. Са друге стране, улога интерпретаторке је знатно проширена у односу на стандарде – њено деловање резултат је експериментисања унутар клавира, на клавијатури, 'око' клавира – она говори (тј. изговара сегменте из одабраног Кафкиног дела), па њен глас чини још један звучни слој композиције. Конвенционално извођење на клавиру, које подразумева махом статичност тела извођача у односу на инструмент, такође је предмет 'преображаја' – у овом делу пијанисткиња је значајно телесно ангажована, тј. њено тело је у већем делу композиције у акцији и покрету (од седећег положаја до устајања и повијања над унутрашњошћу клавира).

Управо је телесно-перформативни аспект један од упечатљивих елемената композиције *Арахнин сан*, што ауторка прецизно објашњава:

Одлучила сам да се пијанисткиња приликом извођења не креће на начин на који је очекивано (на лево и на десно од центра клавијатуре), по површини инструмента. Линија кретања коју она овде прати је у дубину инструмента, тј. ка унутра и ка споља (у клавир и из њега), притом увек телом заузимајући простор испред четврте октаве. Наташа је на тој путањи одредила осам делова клавира који производе различите звукове (то су: дирка, поклопац, врх поклопаца, дрвени рам, метални рам, чивије, саро *d'astro*, жица). Да би се све ове тачке клавира додирнуле потребно је устајати и надносити се над инструмент. Како темпо и напетост у композицији расту, тако и крупни физички гестови пијанисткиње постају све наглашенији. Театарски аспект композиције, дакле, свакако није случајан, али је замишљен да буде природна последица тачног извођења нотног текста, а не додати елемент.

Овде се, дакле, не ради о асимилацији театарских елемената, јер они у овом случају и нису резултат утицаја који долазе из света изван звука/музике; напротив, театарско-перформативни параметар као телесни ангажман, иманентан је самом нотном тексту, из њега 'израста' и равноправан је са осталим градивним материјалима дела. Поред драматуршког ефекта, овакав потенцијал нотног текста допринео је и специфичној визуелизацији интерпретаторке која је, надвијајући се над клавијатуром/клавиром, у циркуларном континуираном кретању, уз постепено убрзање до тренутка кулминације, и сама дочарала/симулирала репетитивне покрете ткања, али истовремено и упада у (сопствену) *мрежу*. На тај начин, њено дематеријализовано и преображено пијанистичко 'тело' (као и глас који га заступа) постаје 'продужетак' инструмента, баш као што је то и сама електроника (такође, можемо говорити и о продужетку електронског медија акустичким).

⁵³ Ана Гњатовић, *Коментар дела 1, рукопис*.

⁵⁴ Ана Гњатовић, *Разговор* (15. март 2021. године).

Тело, клавир и електроника чине заједницу у којој се преиспитују и трансформишу устаљене музичке конвенције, те децентрирају уобичајене позиције композитора и извођача. У том контексту, извођење и дело, *процес* и *продукт* (како би Николас Кук [Nicholas Cook] истакао)⁵⁵ представљају амалгам чији су саставни елементи у комплементарним релацијама. Слушаоци, стога, имају прилику да директно чулно и когнитивно искусе сам процес настајања и *постајања делом као извођењем* и *извођењем као делом*, а у складу са трансформацијом савремене идеје слушања: слушање не подразумева само праћење репродукције, већ „непосреднији и тренутнији додир са догађајем”.⁵⁶

Баш као и у случају Кафкиног јунака, који постаје хибрид комбиновањем особина инсекта и човека, *Арахнин сан* доноси спој акустичког звука, тонова, шума, ефеката које ствара човек/жена (на/у/око клавира) и електронског звука ког посредством човека/жене ствара машина (а на основу конкретног звука). Међутим, међудејство и симбиоза ове две звуковне линије, њихова интеракција, конвергенција, допуњавање, наслојавање, управо укидају примарне границе, па је на моменте и тешко разлучити шта је семпл, а шта звук који проистиче из акција на инструменту и око њега. Наиме, ову аудитивну 'варку' препознајемо већ након електронског увода: како сам већ објаснила, на самом почетку, на фону дугозвучећег аликвотног низа који симболизује мрежу, следе микроелектронски звукови, тј. звуковно-семантички *мотив ножица* које се батргају у мрежи. Тај исти мотив производи се за клавиром, уз ефекат лупкања у унутрашњости инструмента (сса 1.07 минут), а за њим пијанисткиња изговара прву реченицу одабраног текста (сса 1.13): „биле су му потребне руке [да се на њих ослони],⁵⁷ а имао је само мноштво ножица.” Иако апсолутна разумљивост текста није примарни параметар којим се ауторка водила (можда и недостижан, због техничких разлога, тј. употребе микрофона), његово значење ипак јасно препознајемо. Међутим, сам текст се не третира као нарација коју треба омузикалити, већ као ефекат који обликује целокупну атмосферу и драматургију дела.

После овог сегмента, следи део који је изграђен по моделу претходног, уз постепено, минимално подизање тензије (од сса 1.20): док електронске нити 'вибрирају' у континуитету, пратећи модел низања аликвота наниже, помаљају се 'ножице', сада најпре у виду гребуцања и лупкања у унутрашњости клавира (сса 1.40), а 'одјеке' ових ефеката чујемо у електронском парту (иако је аудитивна 'варка' и даље на снази, те није испрва очигледно одакле долази звук). 'Борба' у мрежи се захуктава и постаје интензивнија, па су на снази и ангажованији физички покрети пијанисткиње: она залази још дубље у

⁵⁵ Реферирам на Кукову критику музиколошког дискурса (најпре оног који је настајао у периоду пре новомузиколошких ревизија) који дело поставља као примарну категорију кроз коју се мисли о музици/мисли музика, док је извођење виђено као „репродукција” и „додатак”. Он, са друге стране, тврди да је музика истовремено и *процес* (извођење, извођачка пракса) и *продукт* (оно што је 'фиксирано'). Такође, то подразумева и другачије сагледавање партитуре: она није заокружен текст, већ сценарио за извођење и тумачење. У вези са тим, значајно је поменути да је Ана Ђатовић радила са Наташом Пенезић на основу скице, а не заокружене партитуре, која је била отисна тачка. Види више: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (приступљено 1. септембра 2021. године).

⁵⁶ Mišel Šion, *Audovizija: Zvuk i slika na filmu*, Beograd, Klio, 2007, 94.

⁵⁷ Овај сегмент је при извођењу изостављен.

унутрашњост клавира, надвија се над њим, користећи све већи капацитет сопственог тела (сса 3.00). Уз то, број ефеката, тј. начина добијања звука за клавиром се усложњава, а напетост расте док пијанисткиња изговара други сегмент текста: „ножице су му трепериле док је ишао према храни” (сса 4.08). Како се текст понавља, на фону електронског звука чија јачина расте, тако његово значење заузима позадинску позицију, а *звучање* текста постаје приметно и примарно.

Коначно, готово на средини дела, пијанисткиња после 'унутрашњости' осваја спољашњост инструмента, те (привремено) заузима клавијатуру (сса 4.20). Ипак, третман клавира остаје неконвенционалан и сведен на звуковна сенчења амбијента помоћу ефекта тремола (који прати висине електронског парта), као и на остале поступак који су резултат интеракције између *тела које говори* у циркуларној акцији и акустичког (озвученог) инструмента. У исто време, MIDI уређај, као да преузима ингеренције клавира, доноси мелодијско кретање на фону 'пратње', а у склопу припреме кулминације дела (која почиње око 7. минута), која би, у драматуршко-метафоричком смислу представљала моменат коначног нападања плена и покушаја, са друге стране, избављења. Звуковну симулацију финалне 'борбе' у мрежи, дакле, могуће је објаснити и као 'симулацију' стандардне музичке слике 'мелодија и пратња'. Наиме, кружни хроматски мотив од три тона наниже (сса 4.50), тј. „микрофраза”⁵⁸ која се понавља, потом 'раставља' и поново 'саставља' (а тумачим је као средство за дочаравање кретања плена, његовог срљања у 'дубину'), праћена је низом тупих електронских 'ударца', попут оних акордских, који предочавају немилосрдне насртаје на плен (сса 5.10).

Пут ка кулминацији дела, од овог момента, постаје још краћи, праћен све узбурканијим, убрзанијим и гласнијим понављањем другог текстуалног одломка, интензивирањем кружног кретања пијанисткиње и динамике свих звуковних слојева. Уз то, док се 'ударци' у електронском парту све интензивније испољавају (јер мрежа гуши), јавља се нови семпл – хроматска микрофраза наниже од четири тона у циркуларном излагању (сса 7.04) (поновни покушај плена да изађе из мреже за коју се још јаче лепи). Следи 'тријумф' мреже ког сигнализира продоран и трзајући звук који јечи попут гонга (сса 8.17), а да је 'плен' коначно савладан потврђује и пијанисткиња чије тело остаје надвијено над клавиром. Док овај звук одзвања и *мрежа* вибрира, звуковна ситуација се драстично мења – наједном, електронски материјал поново суптилно звучи, а на њега се наслојава трећи сегмент текста, сада у знатно развојнијем облику (сса 8.48): „брзо је схватио да се уопште не може померати. Није га то чудило, било му је чудније и необичније што се тим танким ножицама икада могао кретати.” Иако су сада звукови све тиши и сведенији, те лагано нестају, пијанисткиња остаје у стању телесне напетости, у погнутом положају над унутрашњошћу инструмента. Борба је готова...

⁵⁸ Овај термин користи ауторка када говори о овом сегменту.

* * *

Уколико електронски парт разумемо као означитеља за појам мреже (како га ауторка и поставља), онда би се могло рећи да аналогни звук који доноси пијанисткиња, односно који настаје на/у/око клавира, заступа појам жртве коју мрежа привлачи. То би, даље, могло да значи да клавир, као стари 'медиј' употпуњен технологијом, репрезентује савременог човека, на супрот којег је изграђен моћан свет мреже/природе, у овом случају посредоване технологијом. Поставља се питање, да ли је онда *Арахнин сан* звуковна алегорија борбе између човека и природе или човека и технологије (или оба)? Или, можда, човека са самим собом? Да ли је сан заправо интензивирајући приказ реалности коју данас живимо, изграђене на сталној потреби успостављања баланса између ова три центра и преиспитивања идеје о људима као супериорној врсти? Или је пак реч о опомену и критичкој ревизији људског? Да ли су, на крају, људи постали угрожена врста? Потврдни одговори на сва питања, ипак, не морају да донесу забринутост. Напротив, подсећају нас и опомињу да је *преображај* увек и изнова могућ.

Цитирана дела

- Allmeling, Christina, Christine Radtke и Peter M. Vogt: "Technical and Biomedical Uses of Nature's Strongest Fiber: Spider Silk", у: Wolfgang Nentwig (ур.), *Spider Ecophysiology*. Heidelberg: Springer, 2013, 475–490.
- Барт, Ролан: „Задовољство у тексту”, у: *Задовољство у тексту, чему претходе Варијације о писму*. Превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2010, 99–144.
- Borhes, Horhe Luis: „Dreamtigers”, у: *Kratke priče*. Prevela Krinka Vidaković Petrov. Beograd: Izdavačka radna organizacija, 1979, 105.
- Brajdoti, Rozi: *Posthumano*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016.
- Coupe, Laurence: *Myth*. London/New York: Routledge, 2009.
- Се, Џуанг: *Leptirov san*. Beograd: samostalno izdanje D. Pajina, 2001.
- Cook, Nisholas: „Between Process and Product: Music and/as Performance”, *A Journal of the Society for Music Theory*, Volume 7, Number 2, April, 2001, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (приступљено 19. августа 2021. године).
- Дмитровић, Светлана В.: „Нови наноструктурни композитни материјали на бази паукове мреже: добијање, структурна, морфолошка, луминесцентна и магнетна својства материјала”, докторска дисертација, рукопис, Универзитет у Нишу, Природно-математички факултет, 2019. https://www.pmf.ni.ac.rs/download/doktorati/dokumenta/disertacije/2019/Dis_UNI_Svetlana_V_Dmitrovic_2019.pdf (приступљено 19. августа 2021. године).

- Делез, Жил и Феликс Гатари: *Кафка*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Gamper, Hannes: „Enabling Technologies for Audio Augmented Reality Systems, Aalto University”, Doctoral dissertation, 2014.
<https://core.ac.uk/download/pdf/80711759.pdf> (приступљено 30. августа 2021. године).
- Jacqué, Rudy и Ansie Dippenaar-Schoeman: *Spider Families of the World*. Tervuren: The Royal Museum for Central Africa, 2006.
- Kafka, Franc: *Preobražaj*. Preveo Branimir Živojinović. Beograd: Narodna knjiga, 1978.
- Kafka, Franc: *Preobražaj. Osuda. Pismo ocu*. Prevod Zlatko Gorjan i Zlatko Matetić. Sarajevo: Svjetlost, 1992.
- Kommenov, Marjan: „Taksonomija i zoogeografija paukova (Arachnida, Araneae) Republike Makedonije”, doktorska disertacija, rukopis, Univerzitet u Novom Sadu, PMF, Departman za biologiju i ekologiju. <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/37495/Disertacija.pdf> (приступљено 19. августа 2021. године).
- Krause, Bernie: *Wild Soundscapes: Discovering the Voice of the Natural World*. New Haven/London: Yale University Press, 2016.
- Kun, Nikolaj A.: *Legende i mitovi Stare Grčke*. Beograd: Admiral Books, 2011.
- Lévi-Strauss, Claude: *Myth and Meaning*. London/New York: Routledge, 2005.
- Mapel Bloomberg, Kristin M.: *Tracing Arachne's Web: Myth and Feminist Fictions*. Orlando: University Press of Florida, 2001.
- Petrov, Brigita: *Osnovi zoologije*, skripta. 2012,
https://biolozi.bio.bg.ac.rs/files/biblioteka/1godina/skripte/zoologija_beskiemenjaka/Skripta.pdf (приступљено 19. августа 2021. године).
- Степанов, Јелена М.: „Делезов и Гатаријев концепт ризома кроз архитектуру, уметност и дизајн”, *Култура*, 150, 2016, 303–318, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2016/0023-51641650303S.pdf> (приступљено 5. септембра 2021. године).
- Steven, Robert, Paul Beekes и Lucien van Beek: *Etymological Dictionary of Greek*. Vol. 1, Leiden/Boston: Brill, 2010.
- Šion, Mišel: *Audovizija: Zvuk i slika na filmu*. Beograd: Klio, 2007.
- Tokarčuk, Olga: „Transfugijum”, у: *Bizarne priče*. Prevela Milica Markić. Beograd: Službeni glasnik, 2020, 86–105.
- Voegelin, Salomé: *Sonic Possible Worlds* (revised edition). New York/London: Bloomsbury Academic, 2021.