

VILNIAUS UNIVERSITETAS

FILOLOGIJOS FAKULETAS

LITERATŪROS, KULTŪROS IR VERTIMO TYRIMŲ INSTITUTAS

A. J. GREIMO SEMIOTIKOS IR LITERATŪROS TEORIJOS CENTRAS

Greta Statkauskaitė

Ekstremalioji elektroninė muzika ir jusliškumas: estetiinė *triukšmo sienos* patirtis

Magistro baigiamasis darbas

Semiotikos studijų programa

Darbo vadovė doc. dr. A. Mendelytė

Vilnius, 2023

ANOTACIJA

Tyrimo objektas – triukšmo menininkų The Rita (JAV), Merzbow (JP) ir Vomir (FR) pasirodymų vaizdo įrašai bei klausytojų recenzijos. Darbo tikslas – iširti, kaip klausytojas įreikšmina triukšmo sienos klausymosi patirtį. Tyrimo metu remtasi Philipo Taggo semiotiniu muzikos analizės metodu, analizės rezultatai interpretuoti remiantis Immanuelio Kanto estetikos idėjomis ir Algirdo Juliaus Greimo estezės samprata.

Tyrimo rezultatai atskleidė, kad analizuoti atlikėjai pasižymi išskirtinėmis kūrybinėmis ir patirties kūrimo savybėmis. Semiozės procese labai svarbūs tampa paramuzikiniai veiksniai, kurie semiotiškai yra susiję su konkrečiu muzikos diskursu, tačiau struktūriškai nėra tam diskursui būdingi. Recenzijose dominuojantys kūniškosios patirties aprašymai per metaforines analogijas nurodo į estetiškes triukšmo sienos implikacijas. Čia išryškėja estetiškes patirties specifiškumas – juslinė patirtis yra nulemiama kognityvinės metapatirties sluoksnio, įreikšminančio ir apibendrinančio triukšmo sienos patirtį.

TURINYS

ĮVADAS	4
1. TEORINĖ TRIUKŠMO SIENOS APŽVALGA	6
1.1. Triukšmo muzikos konceptualizacija.....	6
1.2. Teorija ir metodas	9
2. TRIUKŠMO SIENOS KLAUSYTOJŲ PATIRTIES ANALIZĖ	19
2.1. The Rita pasirodymo analizė	20
2.1.1. Intersubjektyvumas.....	20
2.1.2. Interobjektyvumas	32
2.2. Merzbow pasirodymo analizė	40
2.2.1. Intersubjektyvumas.....	40
2.2.2. Interobjektyvumas	50
2.3. Vomir pasirodymo analizė	55
2.3.1. Intersubjektyvumas.....	55
2.3.2. Interobjektyvumas	70
3. ANALIZĖS REZULTATŲ PALYGINIMAS IR TEORINĖ INTERPRETACIJA ...	74
IŠVADOS	79
LITERATŪROS SĄRAŠAS	80
SUMMARY	81

ĮVADAS

Tyrimo naujumas, aktualumas

Triukšmo aktualizavimas muzikiniame diskurse pastebimas jau nuo XX a. pradžios. Maždaug nuo to meto pradėti kelti klausimai apie muzikos esatį, svarstymai apie muzikinio garso prigimtį, bandymai išplėsti tradicinės muzikos paradigmą pojūčius sužadinančių triukšmų naudojimui, galiausiai atvedantys iki dabartinių triukšmo muzikos tyrinėjimų. Pastebėtina, kad triukšmo muzikos reiškinys dažniausiai nagrinėjamas filosofijos kontekste. Taikant filosofinę prieigą, gali būti atskleidžiamos įdomios ir netikėtos triukšmo savybės, tačiau dažniausiai išsirenkami konkretūs aspektai, tampantys tam tikrų filosofinių idėjų iliustracija, todėl tokiomis monografijomis pasakoma daugiau apie pačias filosofines idėjas, o ne triukšmo muziką. Dar rečiau aptinkama tyrimų, analizuojančių individualią klausytojo patirtį ir jos vaidmenį triukšmo muzikos reikšmėje. Dėl to galima teigti, kad teorinės prieigos tendencingai mistifikuoja triukšmo patirtį ir daro ją dar sudėtingiau suvokiamą, o subkultūrų analizės nejučia tampa romantizuotomis, akademinį darbą paverčiant estetiniu. Itin mažai dėmesio skiriama ekstremaliam, statiškumu pasižyminčiam triukšmo muzikos požanriui – *triukšmo sienai*. Trūksta tyrimų, kuriais būtų dėsningai tiriama klausytojo patirtis ir kokią reikšmę triukšmo siena įgyja iš klausytojo perspektyvos. Pabrėždami triukšmo sienos radikalumą, estetinį statiškumą kaip garsą be progreso, šį požanrį apibūdinti bando patys atlikėjai, tačiau klausytojų patirtis lieka neištirta.

Šio **tyrimo objektas** – triukšmo menininkų The Rita (JAV), Merzbow (JP) ir Vomir (FR) pasirodymų vaizdo įrašai bei klausytojų recenzijos.

Triukšmo sienos klausytojų patirties tyrimas skatina kelti šiuos **probleminius klausimus**: kaip triukšmo sienos požanrio atžvilgiu kuriama reikšmė? Kokie aspektai prisideda prie triukšmo sienos patirties įreikšminimo (semiozės, signifikacijos)? Ar galima klausytojo patirtį suvokti kaip estetinę? Jeigu taip, kokia yra tos estetiškos patirties specifika?

Tyrimo tikslas – iširti, kaip klausytojas įreikšmina triukšmo sienos klausymosi patirtį. Šiam tikslui pasiekti keliami **tyrimo uždaviniai**:

1. Apibrėžti triukšmo muzikos sampratą, išskirti skirtingas šios disciplinos kryptis ir aptarti joms būdingus bruožus, aktualizuojant triukšmo muzikos požanrio triukšmo sienos autentišką pobūdį.
2. Išanalizuoti triukšmo sieną reprezentuojančių kūrėjų pasirodymų vaizdo įrašus ir juos papildančias klausytojų recenzijas, atskleidžiant prie triukšmo sienos patirties įreikšminimo prisidedančius aspektus.
3. Remiantis analizės rezultatais, parodyti triukšmo sienos patirties ryšį su estetikos samprata.
4. Atskleisti specifinį estetinės triukšmo sienos patirties pobūdį.

Pirmoje darbo dalyje aprašomos triukšmo muzikos ištakos ir žanro raida, nurodomi triukšmo sienos požanriui būdingi aspektai, pristatomas tyrime taikomas Philipo Taggo semiotinis muzikos analizės metodas, taip pat paaiškinama Immanuelio Kanto filosofinė estetikos samprata ir ją papildančios Algirdo Juliaus Greimo estetinės pagavos idėjos. Antroje darbo dalyje analizuojama triukšmo sienos klausytojų patirtis, rekonstruojama iš gyvų pasirodymų vaizdo įrašų ir klausytojų recenzijų. Trečioje darbo dalyje analizės rezultatai lyginami tarpusavyje ir siejami su teorinėje dalyje pristatytomis sąvokomis.

1. TEORINĖ TRIUKŠMO SIENOS APŽVALGA

1.1. Triukšmo muzikos konceptualizacija

XX a. pradžioje kultūra patyrė virsmą, kylantį iš siekio atskleisti meną kaip konvencionalų fenomeną. Ypač reikšmingi pokyčiai fiksuoti muzikos lauke: pradėti kelti iki tol dar neaktualizuoti klausimai apie muzikos esatį, svarstyti ir kvestionuoti muzikai būdingi bruožai, bandyta suprasti, ar iš tiesų egzistuoja riba, skirianti tai, ką laikome muzika ir tai, kas ji nebėra. Šiems klausimams nemažai įtakos turėjo 1913 m. pasirodęs italų futuristo Luigi'o Russolo manifestas „Triukšmų menas“, kuriame kompozitorius skelbė, kad „muzikinio garso kokybinė tembrų įvairovė yra pernelyg ribota [...], o švarus garsas, iš prigimties paprastas ir monotoniškas, jau nebekelia jokių jausmų.“¹ Russolo siekė parodyti, kad pramonės revoliucija suteikė galimybę moderniam žmogui suvokti ir kūryboje inkorporuoti sudėtingesnius garsus. Jo pastangos padėjo pristatyti triukšmą kaip muzikos estetikos fenomeną ir išplėsti garso suvokimą meno kontekste.

Apibūdinimas, kas laikoma triukšmu muzikiniame diskurse, laikui bėgant keitėsi. Vokiečių kompozitoriaus Ludwigo van Beethoveno kompozicija „Didžioji fuga“ (1825 m.) jo tuometinei auditorijai skambėjo labiau kaip triukšmas nei įprastas klasikinės muzikos kūrinys. Kompozitorius net buvo raginamas šią kompozicinę dalį pašalinti iš kūrinio ir pakeisti ją kita, plačiau klausytojų publikai paprasčiau suprantama, dalimi.² Amerikiečių modernizmo atstovo Johno Cage'o kompozicija „4'33“ (1952 m.) , kurioje auditorija keturias su puse minutės sėdi „tyloje“ taip pat davė pagrindą tolimesniam triukšmo muzikos vystymuisi. Šis atsitiktinių garsų kūrinys, klausytojų publikai su nekantrumu laukiant, kada kompozitorius pradės groti įprastu, konvenciniu būdu, puikiai atskleidė įtampą tarp tvarkingo muzikinio garso ir jam priešingo nepageidaujamo triukšmo. 1955 m. Cage'as pristatė naują eksperimentinės muzikos apibrėžimą – tai „eksperimentinis veiksmas, kurio rezultatų neįmanoma numatyti“³. Cage'o vizijoje ateities muzika prodiusuojama elektroninių instrumentų, įgalinančių visų klausa aptinkamų garsų panaudojimą muzikiniams tikslams, pagalba. Šitoks požiūrio taškas artimas ir Luigi'ui Russolo, maniusiam, kad išplėsti muzikinių garsų sritį yra būtina klausytojo

¹ Pakarklytė, A. (2007). Triukšmo menas: XX a. muzikos transformacija. *Lietuvos muzikologija*, p. 69-87.

² Watson, B. (2012). Noise as Permanent Revolution or, Why Culture is a Sow Which Devours its Own Farrow. *Noise & Capitalism*, p. 105-120.

³ Peleckis, M. (2011). Eksperimentinės muzikos ištakos ir subkultūra : nuo tylos iki triukšmo, nuo klasikos iki šokių aikštelių. *Kultūros barai*, 23-27.

jautrumo pakartotiniam sužaditimui. Russolo pastebėjo, kad tuometiniai kompozitoriai tendencingai pabrėžė disonansus, o nusigręždami nuo grynojo garso, beveik priartėdavo prie to, kas laikoma triukšmu. Futuristo nuomone, tai atspindėjo poreikį sulieti triukšmus su muzikiniais garsais ir pakeisti muzikinius garsus triukšmais.

Siekdamas ištakas pankroko muzikoje, triukšmo muzikos iškilimas siejamas su britų industrinės muzikos srove, amerikietišku eksperimentiniu roku, laisvuju džiazu, europietiška konkrečia muzika. Iš pradžių terminas „triukšmo muzika“ buvo naudojamas kaip bendrinė, skėtinė sąvoka, galėjusi apibūdinti platų atlikėjų diapazoną nuo eksperimentinės akademinės iki ekstremaliosios roko muzikos. Tai buvo gan laisvas terminas, kuriuo dažniausiai apibūdinta triukšminga pogrindžio muzika, per daug marginali, kad būtų naudojama komercinėje prekyboje ir pripažinta atskira srove. Nuo pat šios sąvokos atsiradimo pradžios, triukšmo muzika tapo interesų konflikto objektu. Dalis triukšmo menininkų (pvz., Masonna, Jojo Hiroshige) siekė radikalaus kraštutinumo ir absoliutaus atsišliejimo nuo tapatinimo su bet kokia muzikine praktika. Neretai triukšmo muzikos kūrėjai teigia, kad triukšmo muzika apskritai neturi jokių aiškiai apibrėžtų charakteristikų, išskyrus jos nesuderinamumą su bet kuria kita egzistuojančia muzikos forma.⁴ Tokia absoliučios opozicijos paraiška yra artima modernistų avangardo ir *antimeno* projektams, kuriais buvo mėginama (nors dažnai ir bergždžiai) naujai atsirandančias išraiškos formas atskirti nuo buvimo rūšiuojamoms į istorines kategorijas. Nepaisant kūrėjų ambicijos triukšmo muziką išlaikyti kaip nepriklausomą, reikšminėms kategorijoms atsparų reiškinį, triukšmo įtraukimas į populiariąją muziką buvo esminis jos kūrybiniam identitetui. Įrašinėjamas ir cirkuliuodamas muzikos įrašuose, triukšmas turėjo įtakos muzikos žanrų diskursui, kol galiausiai, net ir siejamas antagonistinio santykio su muzika, tapo reikšmingu muzikos žanru savaime.⁵ Kartais dar vadinama *antižanru*⁶, triukšmo muzika sukūrė naujas muzikinio garso patirtis, muzikalumo ir muzikinės praktikos apibrėžimus bei muzikinės kultūros pasirodymus.

Triukšmo muzikos teoretiko Paulo Hegarty teigimu, dauguma atžvilgių prasminga kalbėti apie triukšmo muziką nuo triukšmo įsigalėjimo japonų muzikoje⁷. Nors ir anksčiau būta su triukšmu susijusių muzikinių apraiškų, siūloma triukšmo muziką vertinti ne pagal jos grynumo parametrus ir ištakas, o atsižvelgti į kiekybės matmenį (t.y., kada ši specifinė muzika išpopuliarėjo ir įgavo paklausą) bei pačių kūrėjų savęs suvokimą, taigi, analizuojamas

⁴ Novak, D. (2013). *Japanoise*. Durham and London: Duke University Press, p. 118

⁵ Ten pat.

⁶ Ten pat, p. 119

⁷ Hegarty, P. (2007). *Noise/music: a history*. New York: Continuum, p. 133

laikotarpis nuo 90-ųjų. Toks vertinimas logiškas ir turint omenyje tai, kad būtent Japonijoje triukšmas įgyja naujas reikšmes. Lyginant su to meto eksperimentine muzika kitose šalyse, japonų triukšmo muzikoje atsiranda dar daugiau triukšmo, pasirodymams pasitelkiamas didesnis garso lygis, dar labiau išryškinami nemuzikiniai elementai, priešprieša su muzika ir prasme (pavyzdžiui, atsisakant melodijos ir konvencinės muzikinės struktūros), kokią ją suvokėme iki tol. Su didžiuliu japonų triukšmo muzikos augimu ir jos begalinėmis variacijomis, triukšmo muzika tapo „daugialypiu žanru, apibūdinamu per savo daugialypiškumą“.⁸ Nors toks muzikos žanro apibūdinimas ir nesuteikia mums daug informacijos apie šį žanrą, jis reikšmingai kvestionuoja pačią žanro sampratą, o tai ir paverčia triukšmo muziką žanru.⁹

Japonų triukšmo muzika padėjo pamatus ir ko gero ekstremaliausiam triukšmo muzikos požanriui – *triukšmo sienai*, sudarytai iš sluoksniuojamų, statinį garsą sukuriančių triukšmo sluoksnių. Amerikiečių triukšmo atlikėjas Samas McKinlay, geriau žinomas sceniniu vardu The Rita, triukšmo sieną apibrėžia kaip „klasikinės“ japonų triukšmo muzikos išgryninimą į „rafinuotesnį „traškesį“, kristalizuojantį [muzikos] iškraipymo tonines savybes lėtai judančioje minimalistinėje struktūroje“.¹⁰ Triukšmo sieną jis pirmiausiai nusako per jutiminį grįžtamąjį ryšį klausytojui – tai „euforiška negyvumo būseną, manipuliuojanti įvertinti ir rasti reikšmę skirtinguose triukšmo garsuose“.¹¹ Taigi, terminu „triukšmo siena“ apibrėžiamas ne tik šaižaus triukšmo išgryninimas, bet konkretus jausmas, klausantis šio garso. Įkūnyto klausymosi diskursas nukreipia į gyvus triukšmo muzikos pasirodymus.

Gyvas atlikimas yra gyvybiškai svarbus triukšmo muzikai, nes, suteikdamas esminį socialinį kontekstą, kuris negali būti apčiuopiamas vien klausantis triukšmo muzikos įrašų, jis pilnai įreikšmina šį muzikos žanrą. Gyvas atlikimas, kaip fizinis buvimas, įgalina publiką būti aktyviais klausytojais, o ne pasyviai girdinčiais subjektais.¹² Gyvų pasirodymų metu, triukšmo atlikėjai sukuria autentišką, intymią buvimo „čia ir dabar“ terpę, kurioje vyrauja sąmoningas pasikartojamumo ir nuspėjamumo aspektų vengimas. Šį pojūtį stiprina įvairių prietaisų, dažnai tų, kurių pirminė funkcija nėra muzikinė, panaudojimas. Elektriniai prietaisai, iš kurių konstruojami triukšmo signalo generatoriai, gali būti nenuspėjami tiek garsinio,

⁸ Hegarty, P. (2007). *Noise/music: a history*. New York: Continuum, p. 133

⁹ Ten pat.

¹⁰ Novak, D. (2013). *Japanoise*. Durham and London: Duke University Press, p. 57

¹¹ Ten pat.

¹² Klett, J. ir Gerber, A. (2014). The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*, 275–290.

nekontroliuojamo signalo pobūdžiu, tiek savo fiziniu (paties prietaiso, daikto) laikinumu, kurio ribomis dažnai manipuliuojama pasirodymų metu, į instrumentus nukreipiant agresyvią fizinę jėgą (pavyzdžiui, į prietaisus smūgiuojant ar juos mėtant). Stebėjimai ir interviu patvirtina, kad triukšmo muzikos pasirodymų ašis yra atlikėjų ir auditorijos sąveika, o ne tradicinė stebėsena, kurios metu žiūrovai laikosi tam tikro fizinio ar mentalinio atstumo nuo atlikėjo. Triukšmo muzika yra interaktyvi savo forma ir turiniu.¹³

Triukšmo muzika dažniausiai tiriama istoriniais (triukšmo muzikos raidos – Hegarty, 2004, 2006, 2007, 2015; Novak, 2013) ir filosofiniais aspektais (Pakarklytė, 2007; Roberts, 2013; Potts, 2014; Vanhanen, 2017; Hegarty, 2018; Safatle, 2020). Esminį pagrindą triukšmo muzikos tyrinėjimams padėjo išsami Davido Novako studija apie japonų triukšmo muzikos kultūrą ir Paulo Hegarty tęstiniai triukšmo muzikos tyrinėjimai. Naujausiuose tyrimuose (Vanhanen, 2017; Safatle, 2020) triukšmo muzika siejama su filosofine estetikos samprata. Janne Vanhanen (2017) straipsnyje apie triukšmo estetiką pristatomos triukšmo muzikos sąsajos su Immanuelio Kanto estetikos idėjomis, nurodant triukšmo muzikos patirties panašumą į Kanto aprašomą *dingumo* patyrimą. Remiantis ankstesniais tyrimais galima kelti hipotezę, kad triukšmo muzikoje didelę svarbą turi estetinė patirtis, todėl šiame darbe siekiama ne tik atskleisti triukšmo muzikos klausymosi patirtį kaip estetinę, bet, pasitelkiant semiotinį metodą, konkrečiai aprašyti, kokie triukšmo muzikos elementai prisideda prie reikšmės kūrimosi.

1.2. Teorija ir metodas

Šiame darbe remiamasi britų muzikologo, rašytojo, pedagogo, pelniusio Tarptautinio semiotikos instituto apdovanojimą už viso gyvenimo darbą, Philipo Taggo semiotiniu muzikos analizės modeliu. Nors šis modelis Taggo taikomas populiariajai muzikai, jo pagrindiniai principai pritaikytini ir triukšmo muzikai. Vis dėlto, siekiant geriau atskleisti triukšmo muzikos ir jos požanrio triukšmo sienos specifiškumą bei aktualizuoti autentišką klausytojo patirtį, Taggo metodologija praplečiama klasikinės vokiečių filosofijos pradininko Immanuelio Kanto estetikos idėjomis, papildytomis semiotiko, kalbininko, mitologo ir eseisto Algirdo Juliaus Greimo estetinės patirties aprašymais.

¹³ Klett, J. ir Gerber, A. (2014). The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*, 275–290.

Taggas muzikos semiotiką plačiaja reikšme apibrėžia kaip santykį tarp garsų, kuriuos laikome muzikiniais ir to, ką tie garsai reiškia jų produkuotojams bei klausytojams konkrečiuose sociokultūriniuose kontekstuose.¹⁴ Šiuo atžvilgiu, semiotinis požiūris į muziką turėtų padėti geriau suprasti bet kokios muzikos, kaip teksto, ir sociokultūrinio konteksto, kuriame tas tekstas yra sukurtas ir naudojamas, sąveiką. Kaip pažymi Taggas, problema slypi tame, kad daugumoje semiotinių muzikos studijų analizuojama tik tam tikro tipo muzika arba tik tam tikri jos reikšmės aspektai.¹⁵ Maždaug nuo 60-ųjų muzikai analizuoti taikytas semiotinis metodas daugiausiai rėmėsi lingvistine teorija, todėl buvo kritikuojamas semiomuzikologų už problemas, kurias kėlė su denotaciniais kalbos aspektais susijusių sąvokų naudojimas aiškinant muzikos reikšmę. Toks kalbinių prasmės sąvokų perkėlimas į muzikos lauką lėmė iš esmės tolygų požiūrį į muziką. 80-ųjų ir 90-ųjų mokslinėse, su semiomuzikologija susijusiose, publikacijose daugiausiai dėmesio skiriama vidinės muzikos struktūros teorizavimui ir daug mažiau atsižvelgiama į muzikos ir kitų išraiškos būdų tarpusavio ryšį bei muzikos paratekstines sąsajas (semantiką). Kone mažiausiai aktualizuojama pragmatika: muzikinės struktūros susiejimas su kūrėjo intencija, klausytojo atsakas ir jo vaidmuo semiozėje. Taggo manymu, dėmesio sutelkimas vien tik į naratyvinę formą neatneša daug naudos norint suprasti, kaip, ką ir kam komunikuoja muzika šiuolaikiniame pasaulyje.¹⁶ Čia teoretikas remiasi italų kalbininko, semiotiko, rašytojo Umberto Eco kritiniu požiūriu, kuriuo išsakomos pastabos minėtosioms semiotinėms tendencijoms. Anot Eco, sakyti, kad pragmatika yra viena iš semiotikos dimensijų, dar nereiškia, kad semiotinis objektas yra paneigiamas – tai reiškia, kad pragmatinis metodas yra susijęs su semiozės visuma.¹⁷ Remiantis šiuo požiūriu, muzikos kūrinio suvokimui įtakos turi ne tik jo struktūrinės savybės, bet ir jį supančios kontekstinės aplinkybės, veikiančios interpretatorių, todėl, siekiant atlikti visapusišką analizę, vertinga neatmesti nei vieno iš šių aspektų.

Be naratyvumo dominavimo XX a. pabaigos semiotinėse muzikos analizėse, Taggas fiksuoja dar keletą su tuo susijusių problemų. Viena iš jų yra koncentracijos sutelkimas į muzikinius kūrinius, kurių kompozicinės technikos laikytinos marginaliomis, t.y., analizuojamos daugiau išimties nei šiuolaikinei muzikai galiojančios bendros taisyklės. Nors

¹⁴ Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, p. 145

¹⁵ Ten pat.

¹⁶ Ten pat, p. 146

¹⁷ Umberto, E. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, p. 259

dėl triukšmo muzikos specifikos toks teiginys ne itin aktualus šio darbo kontekste, sutiktina su kitomis Taggo pastabomis:

- semiotinės muzikos analizės objektai dažniausiai priklauso ribotam euroklasikinės muzikos kanonui;
- analizuojama daugiausiai institucinė muzika, numatanti „absoliučios“¹⁸ muzikos estetiką;
- analizė dažniausiai grindžiama muzikine ženklavimo sistema – partitūromis.

Atsižvelgiant į šias pastabas galima teigti, kad būtų neprasminga analizuoti triukšmo muziką tradiciniais, su euroklasikine muzika susijusiais, metodais, nes skirtingai nei pastaroji, triukšmo muzika yra nesuderinama su klasikinės muzikos principais, šio darbo kontekste nėra institucinė ir yra fiksuojama bei platinama nerašytine forma. Be to, šiai muzikos nišai ir jos produkuojamoms reikšmėms suprasti yra itin svarbus klausytojo patirties įtraukimas į semiotinę analizę, todėl negali būti apsiribojama tik sintakse ir bendru teorizavimu. Turint omenyje triukšmo sienos specifišką pobūdį, lemiantį komplikuoatą santykį su klausytojo sąmone, daroma prielaida, kad triukšmo patirtis yra estetinė, vykstanti juslinėje, o ne kognityvinėje plotmėje. Estetikos teoriją reikšmingiausiai išplėtojo Immanuelis Kantas, grožį ir meną atsiejęs nuo racionalaus pažinimo.

1764 m. publikuotame veikle *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (angl. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*) Kantas nurodo, kad egzistuoja dviejų tipų malonūs jausmai – grožio (vok. *das schöne*) ir didingumo (vok. *das erhabene*)¹⁹. Grožio jausmu apibūdinamas malonus, džiuginantis ir šypsena keliantis pojūtis. Tuo tarpu didingumo jausmas kelia malonumą, patiriamą su siaubu. Šiame veikle Kantas išskiria trijų rūšių didingumo tipus: kilnųjį (angl. *the noble*), puikųjį (angl. *the magnificent*) ir bauginantį (angl. *the terrifying*). Kilniojo didingumo tipas siejamas su tyliu stebuklu, puikiojo didingumo jausmas persmelktas grožio, o bauginančio didingumo jausmą lydi baimė arba melancholija.

Vėlyvesniuose veikaluose, pavyzdžiui, 1790 m. publikuotame *Kritik der Urteilskraft* (liet. *Sprendimo galios kritika*), Kantas skiria didingumą į matematinį ir dinaminį²⁰. Filosofas

¹⁸ Absoliučioji muzika – pagrįsta tik jai būdingais dėsningumais, atsieta nuo bet kokių išorinių nemuzikinių ryšių ir asociacijų; nereprezentatyvi. Daugiausiai instrumentinė muzika, kurta romantizmo epochos laikotarpiu.

¹⁹ Kant, I. (2011). *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. New York: Cambridge University Press, p. 14

²⁰ Kant, I. (1987). *Critique of Judgment*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, p. lxix

atskiria groįi nuo didingumo pažymėdamas, kad groįis yra susijęs su objekto forma, turintis ribas, o didingumas egzistuojąs beformiame objekte, kurį reprezentuoja beribiškumas. Matematinei didingumo rūšiai priklauso matematinis, beribių erdvių, begalybės ir jušlėmis neaprėpiamų apimčių didingumas, o dinaminei – estetiniu vertinimu nedominuojanti galia, mūsų veiksams gyvenime įtaką darantis, tačiau nepavojingas nesuinteresuotam žiūrovui didingumas, kai objektas laikomas bauginančiu jo nebijant (pavyzdžiui, griaudintis griaustinis arba Dievo galia). Interpretuodamas Kantą iš semiotinės perspektyvos²¹, Thomas Weiskelis teigia, kad matematinis didingumas semiotiniais terminais gali būti apibrėžiamas kaip signifikantų (išraiškos plotmė) perteklius, monotoniška begalybė, naikinanti visas opozicijas ir skirtumus. Tuo tarpu dinaminis didingumas apibrėžiamas kaip signifikatų (turinio plotmė) perteklius, nulemiantis per daug apibrėžtą prasmę. Weiskelio teigimu, didingumas nusako patirtį, kurios metu individas teigia peržengiąs žmogaus ribas ir, nepriklausomai nuo pobūdžio, išskirtinis didingumo bruožas yra perkelti žmogų už jo žmogiškumo ir empirinio pasaulio, kuriame jis gyvena, ribų.²²

Struktūralistinė Weiskelio analizės kryptis atsiskleidžia jo bandyme apibrėžti didingumo sampratą, išskiriant dvi pagrindines jo formas – neigiamą (metaforinį) ir teigiamą (metoniminį)²³. Jo nuomone, bet kokia didingumo patirtis skyla į tris fazes. Pirmoje fazėje proto santykis su objektu yra apibrėžtas ir familiarus: objektas (arba signifikantas) nesudaro jokių neįprastų kliūčių suprasti, ką jis reiškia. Antroje fazėje šis apibrėžtas ryšys tarp signifikanto ir signifikato nutrūksta, ir protas susiduria su radikaliu objekto ir jo galimų reikšmių atotrūkiu. Taigi, antra didingumo patirties fazė yra neigimo, nebūties ir susvetimėjimo momentas, emociškai lydimas nuostabos, netikėtumo ir siaubo. Vis dėlto, akistata su prasmės pradimu yra tik laikinas momentas didingumo patirtyje. Disbalansas tarp objekto ir prasmės, atsirandantis antroje fazėje, ištaisomas trečiojoje individo susidūrimo su didingumu fazėje, priklausomoje nuo subjekto pasaulio prasmingumo sutrikdymo priežasčių. Jei reikšminis pertrūkis įvyksta dėl pertekliaus išraiškos plotmėje (t.y. natūraliame, empiriniame pasaulyje), patirties atomazga suteikia tam tikrą prieigą prie dvasinės sferos, viršijančios tai, ką galime suvokti savo pojūčiais. Dėl pertekliaus turinio plotmėje įvykstantį reikšminį protrūkį Weiskelis įvairiai vadina teigiamu, metoniminiu arba egoistiniu didingumo režimu. Dėl triukšmo muzikai būdingos neapibrėžtos formos šiame darbe pagrindinis dėmesys skiriamas Weiskelio

²¹ Weiskel, T. (1976). *The Romantic Sublime*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

²² Fischer, M. (1976-77). Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. *Blake/An Illustrated Quarterly*, t. 10, Nr. 3, p. 93- 95.

²³ Ten pat.

negatyviai (metaforinei) didingumo sampratai. Šią didingumo formą Weiskelis vadina negatyviu arba metaforiniu didingumu, aptinkamu Kanto *Sprendimo galios kritikoje*²⁴. Perrašydamas Kantą, Weiskelis teigia, kad empirinė vaizduotė antroje didingumo patirties fazėje susiduria su natūralia scena, kurios signifikacija arba reikšmė nesuvokiama, tačiau pats negebėjimas nurodo į proto ryšį su transcendentine, viršjausmine sfera.²⁵ Vaizduotės negebėjimas perprasti reikšmės, užleidžia vietą malonumui ir pagarbiai baimei, jaučiamai mąstant apie proto gebėjimą mąstyti idėjas, esančias už natūraliojo pasaulio ribų. Pavyzdžiui, bauginantis neaprėpiamo vandenyno neapibrėžtumas iš pradžių žlugdo empirinės vaizduotės pastangas suvokti ar reikšti, tačiau pamažu protas maloniai pripažįsta jo gebėjimą mąstyti apie visumos idėją, kurios net vandenynas negali reprezentuoti.

Apie sukrečiančią, kasdienybę pertraukiančią patirtį kalbėjo ir semiotikas Algirdas Julius Greimas. Savo paskutinėje knygoje *Apie netobulumą* (1987 m.) Greimas pristatė *estezės* sąvoką – tai juslinis prasmės suvokimo būdas, kai objekto išraiškos plotmės savitumas paveikia subjektą ir prasmę perteikia tiesiogiai, nedalyvaujant racionaliam mąstymui²⁶. Estezės apraiškoms būdingas subjekto nušalinimas ir kognityvinio santykio apvertimas: sugrįžęs į foriją²⁷, estetiškas subjektas pasiekia tašką, kuriame gali būti prilyginamas tiek objekto, tiek subjekto prototipinei konfigūracijai.²⁸ Estetiniame susitikime „siekiamas objektas-pasaulis yra „besaikis pasaulis, įsiveržiantis ir grąšinantis ištirpdyti savyje subjektą“²⁹, taigi tokio santykio tikslas yra absoliutus subjekto ir objekto susiliejimas (konjunkcija), numatantis subjekto išnykimą. Keli iš estetinę pagavą sudarančių elementų yra įrėminimas kasdienybe, laukimas, į lūžį panašus izotopijos³⁰ pertrūkis, subjekto sukretimas, ypatingas objekto santykis ir juslinis objekto-subjekto ryšys, išgyvenimo unikalumas bei būsimos konjunkcijos (susijungimo) viltis.³¹ Aprašomas lūžis yra kognityviai nesuvokiamas ir vėliau gali būti įvairiai interpretuojamas, Greimo žodžiais, „kažkas staiga atsitinka, neaišku net kas: nei gražu, nei gera, nei teisinga, bet visa tai kartu. Net ne tai, o kažkas *kita*.“³² Cituodamas Charlesą

²⁴ Kantas, I. (1991). *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis.

²⁵ Fischer, M. (1976-77). Thomas Weiskel, The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence. *Blake/An Illustrated Quarterly*, t. 10, Nr. 3, p. 93- 95.

²⁶ <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/estez%C4%97#> [žiūrėta 2023-05-25]

²⁷ Pasijų semiotikoje forija vadinamas patraukiantis judesys, subjekto santykis su objektu terpėje tarp traukios ir atostūmio.

²⁸ Greimas, A. J., Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions*. Paris: Seuil, p. 30

²⁹ Keršytė, N. (2009). A. J. Greimo semiotika teksto ir juslinės patirties analizės kryžkelėje. *Filosofija. Sociologija*, t. 20, Nr. 1, p. 44-54

³⁰ Izotopijos terminu Greimas apibūdina tolydų seminių kategorijų kartojimąsi pasakymo sintagmatinėje ašyje, sukuriantį diskurso prasmės tęstinumo ir vientisumo išpūdį.

³¹ Greimas, A. J. (2004). *Apie netobulumą*. Vilnius: Baltos lankos, p. 23

³² Ten pat, p. 68

Baudelaire'ą, Greimas priartėja prie kantiškosios grožio ir didingumo perskyros: konvencine prasme suvokiamas grožis čia pavadinamas „nepastebimu“, o pamatinė ir būdingoji grožio dalis ateinanti iš netikėtumo, nenuspėjamumo, netaisyklingumo ir viso, keliančio nuostabą.³³

Siekiant išsiaiškinti, ar iškelta hipotezė apie triukšmo sienos patirties pobūdį yra teisinga, t.y. sietina su didingumo ir estezės sąvokomis, klausytojo patirtis šiame darbe analizuojama remiantis Taggo semiotinės analizės metodologiniu pagrindu. Taggo siūloma metodologija įtraukia į analizę *paramuzikinius* parametrus, įtakojančius muzikinę patirtį ir padedančius geriau suprasti klausytojo patirties reikšminimo procesą. Paramuzikiniams parametrų analizuoti Taggas pasitelkia *intersubjektyvumo* ir *interobjektyvumo* sąvokas.

Elgsenos ir demografinis intersubjektyvumas gali būti stebimas etnografiškai. Jis apima *klausymosi režimo, klausymosi vietos (demografinės lokacijos), klausytojo veiklos ir kultūrinės lokacijos („scenos“)* faktorius.³⁴ Klausymosi režimas numato, ar analizuojama muzika groja fone, ar yra klausytojų auditorijos dėmesio centre. Klausymosi vieta nurodo, ar analizuojamos muzikos klausomasi automobilyje, namuose, viešose erdvėse, klubuose ir baruose, ar klausomasi per ausines ar kolonėles, gyvai ar įrašo. Klausytojo veiklos kriterijumi analizuojama, ar muzika skatina auditoriją aktyviai veikti, pavyzdžiui, dainuoti ar šokti, o gal atvirkščiai – ramina ir migdo. Taip pat atsižvelgiama, kokias emocijas iššaukia analizuojama muzika (pvz., juoką, ašaras). Kultūrinė lokacija, dar vadinama „scena“, yra visa demografinė, istorinė, geografinė, etninė, lingvistinė ir su įvairiais (aprangos stiliumi) susijusi informacija (pvz., ar šios muzikos klausomasi specifinės subkultūros atstovai, ar bankų vadovai, dėvintys kostiumus). Visi šie parametrai ir jų analizė gali suteikti svarbios informacijos apie tam tikrus muzikos reikšmės aspektus. Taggo teigimu, konkretus muzikos kūrinys (ar jo atlikimas, ištrauka), išprovokuojantis pakankamai panašų auditorijos atsaką jos aktyvumo, emocine ir konotacine prasmėmis, implikuoja, kad nagrinėjama muzika tam tikra prasme reiškia fizinio, socialinio, kultūrinio ir emocinio atsako visumą, su kuria yra siejama arba kurią ji sukelia.³⁵ Vis dėlto, svarbu atsižvelgti į tai, kad semiozė labai skirsis priklausomai nuo kultūrinio konteksto, ypač nuo to, kokia auditorija yra muzikinio pranešimo gavėja. Skirtingomis kultūrinėmis aplinkybėmis kuria skirtingas intersubjektyvumo tendencijas tai pačiai muzikai, todėl keliant muzikos reikšmės klausimus labai svarbu žinoti, apie kokią klausytojų auditoriją kokiomis istorinėmis ir kultūrinėmis aplinkybėmis yra kalbama. Toks

³³ Greimas, A. J. (2004). *Apie netobulumą*. Vilnius: Baltos lankos, p. 86

³⁴ Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, p. 199

³⁵ Ten pat, p. 199

demografinis tikslumas yra esminis tolimesniam Taggo siūlomam analitiniam įrankiui – *konotaciniam intersubjektyvumui*.

Konotacinis intersubjektyvumas apima bendrus, netiesiogiai su muzika susijusius pastebėjimus. Tokie pastebėjimai dažniausiai klausytojų nusakomi apibūdinimais kaip jie jautėsi, ką matė, įsivaizdavo ar su kuo asocijavę konkretų klausytą kūrinį/jo ištrauką. Šiuos kriterijus Taggas dar vadina *verbalinėmis-vizualinėmis asociacijomis*.³⁶ Tokią asociatyvią informaciją galima surinkti interviu ir pokalbių metu arba analizuojant atsiliepimus apie analizuojamą objektą recenzijose, tinklaraščių įrašuose ir kt.

Intersubjektyvumas atsiranda kai bent du individai patiria tą patį dalyką panašiu būdu.³⁷ Intersubjektyvumo kriterijus yra svarbus norint suprasti, kaip muzika yra priimama ir interpretuojama. Taikant intersubjektyvumo metodus muzikos komunikuojamai reikšmei suprasti, svarbiausia atsižvelgti į estetinę patirtį. Etnografinė stebėsena ir verbalinių-vizualinių asociacijų klasifikacija leidžia patvirtinti klausytojų intersubjektyvumą, įrodantį, kad muzikoje egzistuoja *kiti* aspektai nei tik muzika, o tai parodo, kad analizės objekte egzistuoja semantiniai laukai, susiję su muzikine struktūra.³⁸ Šie „kitais“ įvardyti aspektai Taggo vadinami *paramuzikiniu konotacijos lauku*. Paramuzikiniai elementai egzistuoja greta kaip neatskiriama muzikinės semios dalis realiame kultūriniame kontekste, o ne kaip išoriniai muzikos priedėliai, pavyzdžiui, jau prieš tai aptarti vietos, veiklos, nuotaikos faktoriai.

Intersubjektyviam metodui papildyti Taggas siūlo muzikinį analizės objektą ištirti *interobjektyviai*. *Interobjektyvumas* presuponuoja, kad objektai susideda iš struktūrinių elementų ir kad vienas objektas gali būti daugiau ar mažiau panašus į kitą, jei šiems objektams būdingi bendri struktūriniai elementai. Siedamas muzikos struktūrinius elementus su muzikos reikšme, Taggas pristato tris pagrindines sąvokas, taikomas interobjektyvumo analizėje: *muzikinį objektą*, *muzikinę struktūrą* ir muzikinę struktūrą, turinčią reikšmę – *muzemą* (angl. *museme*).

Muzikos objektas yra atpažįstamas muzikos kūrinys (daina, džinglas, garso takelis ir t.t.) girdima forma, t.y., analizės objektas. Tolimesnė interobjektyvumo analizė reikalauja garsinių santykių tarp analizės objekto ir dar bent vieno muzikinio objekto nustatymo. Interobjektyvumo analize bandoma patvirtinti, kad kažkas muzikiniame objekte A skamba kaip

³⁶ Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, p. 200

³⁷ Ten pat, p. 227

³⁸ Ten pat, p. 229

kažkas muzikiniame objekte B. Panašumo kriterijus gali būti nustatomas pagal skambesį, pasikartojančius ritminius motyvus, konkrečių instrumentų naudojimą, intensyvumo lygį, t.y., per muzikinės raiškos parametrus. Šie parametrai aprašomi garso konstravimo principais, nes bet kuris iš jų gali būti suvokiamas kaip muzikinė struktūra, nepaisant pastarosios semiotinio potencialo (pavyzdžiui, į laikmeną įrašytas garso įrašas gali turėti muzikinę struktūrą, tačiau semiotiškai būti „neaktyvus“, kaip ir išimtinai kompozitoriaus vaizduotėje gyvuojanti kompozicija). Vis tik svarbu atsižvelgti į šį semiotinį potencialą, nes muzikinė struktūra dar ne visą laiką turi prasmę: muzikinės idėjos yra nenaudingos, kol neatkuriamos ir nėra išgirstamos mintyse arba garsiai. Amerikiečių semiotiko, logiko, filosofo Charleso Sanderso Peirce'o semiozės³⁹ terminais – muzikinė struktūra visada turi potencialą tapti ženklu⁴⁰, o toks statusas suponuoja, kad struktūrinis objektas yra susijęs su *interpretante*⁴¹. Jei tokia struktūra neturi semiotinio potencialo, ji ir lieka tik struktūra, bet jei ji laikoma semiotikos objektu kartu su numatyta ar suvokiama prasme, ji tampa ženklu – struktūriniu muzikinės reikšmės elementu.⁴² Struktūrinis elementas, atitinkantis semiotinius kriterijus muzikoje, vadinamas muzema. Tai *morfemos*⁴³ atitikmuo muzikoje – mažiausias muzikinis vienetas, turintis tam tikrą reikšmę. Sudėtiniai vienu metu skambančių muzemų sluoksniai vadinami *muzemų rinkiniais* (angl. *museme stacks*) ir sudaro *sinkrizę*⁴⁴ (angl. *syncrasis*).⁴⁵ Šie dariniai svarbūs formuojant hipotezes apie analizės objekto struktūrinių elementų sąsajas su interpretantėmis.

Taggas pažymi, kad muzema neturi galutinio apibrėžimo.⁴⁶ Tam reikalingi platesni tyrimai, įrodantys, kad nepriklausomų muzikinių struktūrų konstrukcija (*poiesis*⁴⁷) ir recepcija (*aesthesis*⁴⁸) yra akivaizdžiai ir sistemiškai susijusios su kitais dalykais nei jos pačios toje pačioje muzikinėje kultūroje.

³⁹ Charleso Sanderso Peirce'o semiotikoje semiozė yra triguba ženklo, ženklinamo daikto ir protinio pažinimo jungtis. Į dalis neskaidomas ženklas nurodo į kitus ženklus, šie – dar į kitus ir t. t., o ženklus kuriantis subjektas pats yra ženklų grandinės dalis.

⁴⁰ Vienas kitą veikiančių elementų grandinė arba bet koks dalykas, veikiamas kažko, kas vadinama ženklo objektu, ir taip darantis poveikį interpretatoriui.

⁴¹ Ryšio tarp ženklo ir objekto suvokimas, o kartu ir viskas, ką perduoda ženklas – ženklo ir objekto, kurį jis nurodo, susiejimas ir apibendrinimas interpretuotojo sąmonėje.

⁴² Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, p. 231

⁴³ Mažiausias kalbos vienetas, turintis tam tikrą reikšmę.

⁴⁴ Keleto atskirų besitęsiančių garsų junginys, suvokiamas kaip bendra visuma.

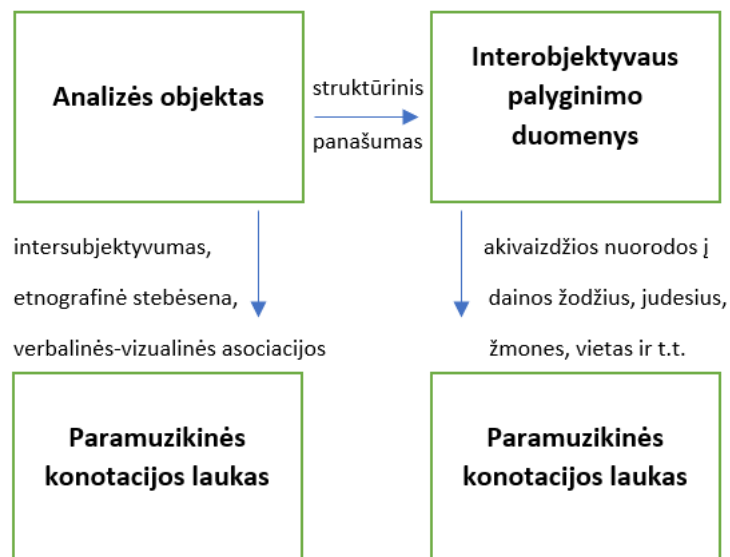
⁴⁵ Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, p. 235

⁴⁶ Ten pat, p. 237

⁴⁷ Iš senovės graikų k. – veikla, kurios metu žmogus sukuria tai, ko anksčiau nebuvo, pvz. kūrimas žodžiu, žodinė gamyba. Semiotiškai šis procesas susijęs su komunikacinės žinutės konstravimu ir perdavimu.

⁴⁸ Iš senovės graikų k. – susijęs su jautrumu, jusliniu suvokimu. Semiotiškai šis procesas susijęs su informacijos priėmimu ir interpretavimu.

Interobjektyvus metodas yra *intertekstualus*⁴⁹. Tai reiškia, kad kituose muzikos kūriniuose ieškoma struktūrinių elementų, skambančių panašiai į analizės objekto struktūrinius elementus. Muzikinio intertekstualumo įtvirtinimą Taggas vadina *interobjektyviu palyginimu*, o muzikinius elementus, primenančius analizės objekto struktūrinius elementus – *interobjektyvaus palyginimo duomenimis*. Pirmas interobjektyvaus palyginimo žingsnis yra surasti kūrinius, struktūriškai panašius į analizės objektą. Antrajame žingsnyje surinkti interobjektyvaus palyginimo duomenys yra susiejami su jų pačių paramuzikinės konotacijos lauku. Su interobjektyvaus palyginimo duomenimis susijęs paramuzikinės konotacijos laukas gali būti prilyginamas paramuzikinės konotacijos laukui, susijusiam su analizės objektu (žr. 1 Pav.).



1 Pav.: Metodinė schema, sudaryta pagal Taggo pateiktą lentelę (Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, p. 229).

Siekiant suprasti, kas triukšmo sienos požanryje triukšmo sienoje yra tipiška ir kaip kuriama reikšmė, tyrime taikomas Taggo semiotinis metodas, leidžiantis atsižvelgti ne tik į muzikinį tekstą, bet ir paramuzikinius faktorius. Triukšmo sienos sąsajos su išraiškos trūkumu leidžia susieti ją su Kanto didingumo samprata, nes pastaroji estetikos teorijoje labiausiai siejasi su triukšmo sienos patirčiai būdingu neaprepiamumu. Objekto nesuvokimas protu ir kėsinimasis į subjekto agentišumą, pertraukiantis kasdienybės izotopiją siejamas su Greimo

⁴⁹ Suponuojantis dialoginį santykį tarp teksto (šiuo atveju, muzikos kūrinio) ir kultūros, kurioje jis gimsta ir egzistuoja.

estezės samprata. Šios filosofinės interpretacijos paremiamos konkrečia semiotine analize, atliekamoje antrame darbo skyriuje.

2. TRIUKŠMO SIENOS KLAUSYTOJŲ PATIRTIES ANALIZĖ

Klausytojo patirties analizei pasirinkti 3 atlikėjai ir jų pasirodymų vaizdo įrašai bei pasirodymų recenzijos: amerikiečių triukšmo atlikėjo The Rita, japonų triukšmo atlikėjo Merzbow ir prancūzų triukšmo atlikėjo Vomir. Šie atlikėjai pasirinkti todėl, kad (1) visi atstovauja triukšmo muzikos požanrį triukšmo sieną arba jų kūryboje aptinkama triukšmo sienos elementų, (2) yra vieni žinomiausių triukšmo muzikos atlikėjų apskritai ir (3) jų įsirašymas į atitinkamas Amerikos, Azijos ir Europos triukšmo muzikos kultūrinės lokacijas („scenas“) gali padėti atskleisti kultūrinių aplinkybių indėlį klausytojo patirties įreikšminime. Analizei atrinkti pasirodymų įrašai, kuriuose atlikėjai koncertuoja savo kultūrinėse arba joms giminingose kultūrinėse lokacijose, taip pat svarbu, kad vaizdo įrašuose gerai matytųsi klausytojų publika bei pakankamai gerai girdėtusi ir kuo vientisesnis būtų pasirodymo metu generuojamas garso takelis – visi šie pasirinkimai sąlygojami pasirinkto tyrimo metodo. Neradus kriterijus atitinkančio įrašo, analizė papildyta kitais, pasirodymą rekonstruoti padedančiais įrašais.

Pirmasis analizės objektas yra The Rita (JAV) pasirodymo vaizdo įrašas iš 2020 m. kovo 5 d. Pitsberge, Pensilvanijoje vykusio koncerto⁵⁰, atlikėjo muzikinio albumo „Thousands of Dead Gods“ garso įrašas, kūrinio „Mary Kerridge“ garso įrašas ir septyni atsiliepimai apie atlikėjo gyvus pasirodymus. Antrasis analizės objektas yra Merzbow (JP) koncerto, vykusio 2013 m. liepos 6 d. Taipėjuje, Taivane vaizdo įrašas⁵¹, jį papildantis 2014 m. vykusio Merzbow koncerto Tokijuje vaizdo įrašas⁵² ir šeši atsiliepimai apie atlikėjo pasirodymus bei kūrybinius aspektus. Trečiasis analizės objektas yra vaizdo įrašas iš 2008 m. rugpjūčio 23 d. Tilburge, Nyderlanduose vykusio Vomir (FR) pasirodymo⁵³, jį papildantis 2018 m. Tokijuje, Japonijoje vykusio pasirodymo vaizdo įrašas⁵⁴ ir septyni atsiliepimai apie atlikėjo pasirodymus bei kūrybos poveikį.

⁵⁰ The Rita pasirodymo vaizdo įrašo nuoroda: <https://www.youtube.com/watch?v=gHFwn68Pc0Y> [žiūrėta 2023-05-25]

⁵¹ Merzbow pasirodymo vaizdo įrašo nuoroda: <https://www.youtube.com/watch?v=NP1UQ3hZXuA> [žiūrėta 2023-05-25]

⁵² Merzbow pasirodymo vaizdo įrašą papildančio įrašo nuoroda: https://youtu.be/fR_8gpJCT4I [žiūrėta 2023-05-25]

⁵³ Vomir pasirodymo vaizdo įrašo nuoroda: <https://www.youtube.com/watch?v=I3zeYV4oN2A> [žiūrėta 2023-05-25]

⁵⁴ Vomir pasirodymo vaizdo įrašą papildančio įrašo nuoroda: <https://youtu.be/oyODU7qBwfc> [žiūrėta 2023-05-25]

2.1. The Rita pasirodymo analizė

2.1.1. Intersubjektyvumas

Pasirodymo vaizdo įrašo analizė pradedama pasitelkiant Philipo Taggo analitinį įrankį – intersubjektyvumą. Toliau aprašomi Taggo pasiūlyti intersubjektyvumo dėmenys: klausymosi režimas, klausymosi vieta, klausytojo veikla ir kultūrinė lokacija.

Klausymosi režimas

Analizuojamame vaizdo įrašė muzika yra klausytojų auditorijos dėmesio centre. Publika susibūrusi puslankiu aplink triukšmo muzikos atlikėją The Rita (Sam Mckinlay) ir stebi (patiria) jo pasirodymą.

The Rita instrumentai išdėstyti ant stalo, prie kurio muzikantas dirba tarsi stalius: spaudinėja instrumentų mygtukus, reguliuodamas jų muzikinius parametrus, keičia savo poziciją stalo atžvilgiu, tai veidu atsisukdamas į publiką iš už stalo, tai apeidamas stalą iš kitos pusės ir pritūpęs, nugara nosisukęs nuo auditorijos, šlifudamas stalo paviršių kontaktiniais mikrofonais, glostydamas paviršių, lyg didžiuodamasis savo darbu. Publika yra sutelkusį dėmesį į atlikėją, kuris visą dėmesį yra sutelkęs į stalą ir ant jo išdėliotus savo instrumentus – regis, jis net nepakelia savo žvilgsnio aukščiau stalo ir nesistengia užmegzti tiesioginio kontakto su auditorija. Publika tarytum stebi darbo atlikimą, tačiau nei prie jo prisideda (padeda), nei trukdo. Tarpusavyje klausytojai taip pat nepalaiko akivaizdaus kontakto, išskyrus kelis atvejus, kurie bus aptarti šios analizės eigoje (žr. poskyrį *Klausytojo veikla*). Nors ir stovi kartu, jie veikia tarytum kiekvienas pats sau, į vienas kitą nežiūrėdami, nesistengdami inicijuoti bendrystės momentų, kaip, pavyzdžiui, būna roko muzikos koncertuose, kuriuose publika nevengia bendrauti tarpusavyje, vykdo sutartinių gestų mainus, specifiniu būdu kartu juda ir t.t. Vis dėlto, šis pasirodymas turi kitokių interaktyvumo bruožų. Iš vaizdo įrašo matome, kad visi klausytojai stovi, o tai reiškia, kad koncerte nėra žymėtų vietų, taigi, publika gali judėti laisvai. Dar daugiau – tradicinę koncertinę sceną/pakylą keičia salėje pastatytas stalas, aplink kurį telkiasi tiek klausytojai, tiek vaikšto atlikėjas. Taip panaikinama riba tarp auditorijos ir atlikėjo, atsisakoma tradicinių vaidmenų, silpnėja saugumo jausmas. Klausytojai, fizine prasme, gali nevaržomai priartėti prie atlikėjo tiek, kiek jiems norisi, tačiau tuo pat metu ir sustiprėja atsakomybė už savo veiksmus, nes pasirodymo klausomasi itin intymioje aplinkoje,

kurioje kiekvienas gali būti pastebėtas. Tokiu koncerto įforminimu bandoma pažymėti pasirodymo reikšmę skirtingai nuo tradicinės muzikos suvokimo.

Klausymosi vieta (demografinė lokacija)

Analizuojamo muzikinio pasirodymo klausomasi viešojoje erdvėje – „3577 Studios“, įkurtoje Pitsberge, Pensilvanijoje, Jungtinėse Amerikos Valstijose. Tai menininkų organizuojama studijos tipo erdvė, iš pažiūros primenanti galerijos ir muzikiniams renginiams pritaikyto lofto junginį. Šioje erdvėje įprastai vyksta koncertai, dažniausiai priklausantys alternatyviosios, eksperimentinės muzikos kategorijoms. Taigi, erdvė yra daugiau neformali. Analizuojamame vaizdo įrašė publika koncerto klausosi gyvai, per profesionalią koncertinę aparatūrą. Iš filmuojamo kampo vaizdo įrašė galime matyti tris kolonėles, visos jos stovi per nedidelį atstumą už atlikėjo, jo šonuose. Tokio tipo erdvėse neretai kolonėlės stovi atlikėjo priekyje, todėl galima daryti prielaidą, kad pasirinkimas priekyje statyti ne garso aparatūrą, o garso šaltinį, taip pat yra neatsitiktinis. Tokiu būdu atlikėjas girdi tą patį, ką ir klausytojai auditorijoje, jų patyrimas susilygina, o tai dar kartą patvirtina prieš tai aptartą ribos tarp „scenos“ ir publikos panaikinimą.

Per profesionalią koncertinę aparatūrą skambantis, gyvai girdimas ir vietoje generuojamas garsas yra žymiai didesnis ir intensyvesnis, nei muzikinis įrašas su muzikos pasiklausymo platformoms adaptuotu garso lygiu. Gyvai girdimą garsą sustiprina ir atlikėjo stebėjimas, kaip akivaizdi sąsaja tarp garso, kuris girdimas „čia ir dabar“ ir jo generavimo šaltinio. Analizuojamo pasirodymo vaizdo įrašė matyti, kad publika turi galimybę priartėti prie garso aparatūros tiek, kiek tai daryti norisi patiems, todėl išlieka pasirinkimas valdyti savo asmeninį patyrimą priklausomai nuo to, iš kurios vietos pasirenkama klausyti pasirodymo. Koncertinė erdvė ir jos dydis bei akustinės savybės lemia skirtingą garso pasiskirstymą, todėl klausytojai, stovintys prie pat garso aparatūros ir klausytojai, kurie yra nuo jos nutolę, gali patirti pasirodymą visiškai skirtingai ne tik dėl garso intensyvumo, bet ir dėl to, kaip garsas sklinda erdvėje (pavyzdžiui, skirtingose auditorijos dalyse gali būti labiau girdimi specifiniai dažniai arba garsas gali būti skirtingo aiškumo, o tai lemia skirtingą pasirodymo interpretaciją pagal subjektyvų girdimumą). Didesnis garsas suponuoja didesnę įspūdį, todėl pasirodymas gali atrodyti labiau įtraukiantis. Dažnai tai priklauso nuo koncertinėje erdvėje esančios aparatūros techninių galimybių.

Pasirodymo vyksmą užtikrina ne tik naudojama aparatūra, bet ir atlikėjo pasirinkti instrumentai. Analizuojamame vaizdo įrašė matome stalą ir keletą ant jo išdėstytų elektrinių prietaisų: mikšerinį pultą, kasečių grotuvą, kontaktinį mikrofoną ir kelis garso efektų pedalus, sujungtus į signalo grandinę. Gyvas kūrinio (/ -ių) atlikimas instrumentais įtraukia į pasirodymą nenuspėjamumo faktorių, kuris eliminuojamas klausantis kūrinį įrašų, taip pat gali būti įdomu stebėti, kaip tam tikri garsai yra išgaunami gyvo pasirodymo metu. The Rita naudojami instrumentai išdėstyti ant pakankamai neaukšto stalo, atlikėjui esančio maždaug iki juosmens, kuris įrašė atrodo apytuštis. Toks instrumentų kiekio (stokos) pasirinkimas byloja apie sąmoningą virtuoziško atmetimą. Matome, kad dėl stalo aukščio atlikėjas grodamas turi šiek tiek pasilenkti, o tai sudaro sąlygas jo kūnui labiau susikaustyti, automatiškumui pasireikšti. Kai kuriais momentais (pavyzdžiui, ties laiko žyma 5:28) galime matyti, kaip atlikėjas paleidžia garsą ir kuriam laikui net atsitraukia nuo stalo, stebi jį iš klausytojų publikai artimos perspektyvos arba visiškai pranyksta iš regimo lauko – tarytum garsas toliau nuo jo (ir jam) nebepriklauso, lyg būtų stebimas automobilis, važiuojantis be vairuotojo arba didinga mašinerijos galybė. Triukšmo atlikėjas, skirtingai nei kokio nors specifinio instrumento virtuosas, demonstruojantis savo grojimo galimybes, pasyviai leidžia garsui pasireikšti, beveik prilygdamas naudojamai elektrotechnikai ir įsirašydamas į instrumentų grandinę kaip joje esantis tarpininkas. Atlikėjo agentiškas pasirodo tais momentais, kai jis pakeičia kasetę grotuve ir perjungia prietaisų parametrus. Taigi, gyvas atlikimas kartu yra ir gyvas, ir mechaniškas.

Klausytojo veikla

Pasirodymo vaizdo įrašė stebimi keli klausytojų tipai: pasyviai stovintys, nežymiai linguojantys pagal muziką, aktyviai judantys (šokantys). Kai kurie iš jų kartais fiksuoja pasirodymo fragmentus mobiliaisiais telefonais. Vaizdo įrašė išskirtinai pastebimi keli asmenys (asmenų grupės): žalsvai apsirengęs vyras, stovintis priekyje ir savo linguojančiu kūnu atliepiantis girdimus garsus, jaunų žmonių trijulė, susikibusi už rankų ir linguojanti, šokanti pagal muziką, netoliese jų (priekyje) stovinti moteris, pasirodymo eigoje vis intensyviau reaguojanti į muziką kūniškai (rankų, galvos, viso kūno purtymas), taip pat iš kitos stovėjimo vietos į priekį perėjęs vyras. Pasirodymo vaizdo įrašė, aktyvumo prasme, tarp klausytojų dominuoja minėtasis žalsvos spalvos drabužius dėvintis vyras ir jaunimo grupelė priekyje (2 *Pav.*).



2 Pav.: klausytojų auditorija. Kairiau matome žalsvai apsirengusį vyrą, dešiniau – rankomis susikibusią jaunimo trijulę.

Šiame vaizdo įrašė vaizdo pateikimas nepriklauso nuo filmuojančiojo (operatoriaus) žvilgsnio, nes filmuojama statiškai, padėjus vaizdo kamerą ant stabilaus paviršiaus. Taip atsiribojama nuo filmuojančiojo intencijų ir vaizdinio naratyvo konstravimo, kamera veikia beveik autonomiškai. Aktyvųjų klausytojų tipą pastebime natūraliai, per jo sąveiką su pasyviuoju klausytojų tipu. Iš šio vaizdo įrašo komentarų sužinome, kad aktyvieji klausytojai yra renginių organizatoriai Henry Mallardas iš triukšmo muzikos projekto Mallard Theory ir atlikėjai iš triukšmo muzikos projekto Niku Daruma. Klett ir Gerber straipsnyje apie muzikos performatyvumą nurodo, kad daugelyje triukšmo muzikos pasirodymų didžiąją auditorijos dalį sudaro tie patys muzikantai arba tie, kurie siekia jais būti. Socialinėje triukšmo muzikos praktikoje jos dalyviai atlieka „synchronišką nuolat besiklausančio atlikėjo-vartotojo vaidmenį“⁵⁵. Tai reikšmingas faktas analizei, nes aktyviai besireiškiantys klausytojai potencialiai lengviau fiziškai save reiškia auditorijoje vien todėl, kad pažįsta šią muzikos sceną iš vidaus, yra jos dalimi, taigi, ir savaip supranta. Be to, potencialiai pažinodami vieni kitus, atlikėjai-vartotojai gali jaustis labiau atsipalaidavę ir saugesni familiarioje aplinkoje, o tai gali jiems padėti intensyviau įsijausti į patiriamą muziką ir laisviau judėti.

Nepaisant to, kad erdvė, kurioje vyksta koncertas, yra neformali ir joje tikriausiai galima vartoti pasirinktus (svaigiuosius ir ne tik) gėrimus, kas yra įprasta alternatyviosios muzikos koncertuose, šiame vaizdo įrašė, iš matomos auditorijos pusės, pastebėtas tik vienas asmuo su gėrimo skardine – visi kiti klausytojai stebi ir savaip išgyvena pasirodymą, dauguma laikydami rankas (ar vieną jų) savo drabužių kišenėse. Šis faktas taip pat yra svarbus norint suprasti, ką klausytojams reiškia klausomas triukšmas. Dėl prastesnės vaizdo įrašo kokybės nėra lengva

⁵⁵ Klett, J. ir Gerber, A. (2014). The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*, 275–290.

identifikuoti, kokias emocijas patiria publika, tačiau galima būtų teigti, kad žiūrovai, nepriklausomai nuo judėjimo tipo (užimamos pozicijos) yra nusiteikę rimtai, susikaupe. Visą pasirodymą trukusią rimtį pertraukia publikos aplovis koncertui pasibaigus – iš jų galime spręsti, kad pasirodymas sėkmingai pavyko.

Kultūrinė lokacija („scena“)

Iš pasirodymo vaizdo įrašo matyti, kad The Rita pasirodymas atliekamas sąlyginai nedidelei klausytojų publikai, tikriausiai vietiniams triukšmo muzikos entuziastams. Intymumas su auditorija, formuojančia klausytojų bendruomenę, yra raktas į triukšmo muzikos sėkmę.⁵⁶ Šio žanro klausytojų publika pasižymi išskirtiniu lojalumu: triukšmo muzikos koncertuose dažniausiai pastebimi tie patys žmonės, kuriuos galėjai išvysti koncertuose prieš keletą metų ir, tikėtina, kad tie patys žmonės figūruos ir koncertuose ateityje. Pasirodymai, kuriuos atlikėjas rengia dvidešimčiai familiarių žmonių iš triukšmo muzikos bendruomenės, dažniausiai vyksta nedidelėse, neformaliose erdvėse, o tai leidžia atlikėjui lengviau užmegzti santykį su klausytojais ir panaikinti simbolines ribas tarp pasirodančiojo ir publikos. Skirtingai nuo nedidelių, baruose vykstančių koncertų, triukšmo muzikos pasirodymo stebėjimas yra pagrindinė veikla, kuria užsiima klausytojai, ir nors jai gali akomponuoti gėrimų vartojimas ar bendravimas su koncerte sutiktais pažįstamaisiais, tai nutinka rečiau jau vien dėl kitokio garsumo lygio, kuris neleidžia traktuoti triukšmo pasirodymo kaip fono.

Kadangi koncertas iš analizuojamo vaizdo įrašo vyksta menininkų studijos erdvėje, tikėtina, kad pasirodymą galėjo aplankyti ir vietiniai ar reziduojantys menininkai, leidžiantys šioje erdvėje laiką. Kaip ir pasirodantis atlikėjas, pasirodymo vaizdo įrašė užfiksuoti asmenys yra baltieji anglakalbiai amerikiečiai. Iš klausytojų dėvimos aprangos galima spręsti apie jų interesus ir priklausymą subkultūrinėms grupėms: dominuoja kasdienė, sportinio arba militaristinio stiliaus (taktinė) apranga, marškinėliai su aplikacijomis, primenantys muzikinių grupių atributiką. Tokio stiliaus apranga įprastai siejama su pagrindinės muzikos kultūra, įvairiais sunkiosios, eksperimentinės, elektroninės muzikos žanrais. Triukšmo atlikėjų ir klausytojų aprangos stiliui būdingas paprastumas, laisvumas, lengvabūdiškumas. Iš dalies tai siejama ir su pačia muzika, kurią atlieka triukšmo muzikos kūrėjai, ir su jų požiūriu. Siekiama, kad triukšmo atlikėjas iššaukiančiomis aprangos detalėmis nenustelbtų garsinės patirties, todėl

⁵⁶ Klett, J. ir Gerber, A. (2014). The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*, 275–290.

skiriama mažai dėmesio sceniniam įvaizdžiui, netiesioginiais būdais bandoma patraukti atlikėją iš pasirodymo centro.

Kultūrinė triukšmo „scena“ nuo kitų egzistuojančių alternatyviųjų pagrindžio „scenų“ išsiskiria savo unikalumu ir dėl jos dydžio, ir dėl specifikos. Sąlyginai nedidelis „scenos“ dydis reiškia, kad joje veikia nedidelis kiekis žmonių, o specifika nurodo, kad tie patys žmonės neretai yra ir atlikėjai, ir klausytojai. Nedidelis žmonių kiekis lemia, kad dauguma toje pačioje aplinkoje dalyvaujančiųjų yra pažįstami ir turi intymesnę ryšį, tačiau klausytojo siekis į šią „sceną“ įsirašyti joje grojant numato, kad toks, iš pažiūros artimesnis, santykis kartu yra ir labiau idealizuotas, abstrahuotas, nes pažįstami atlikėjai turi tam tikrą statusą, sukuriantį pavyzdinio idealo, kuriuo norima sekti, vaizdą. Dalis klausytojų stebėdami pasirodymus į atlikėjus žvelgia kaip į kažką, kuo ir patys norėtų būti. Nors triukšmo muzikos žanras yra patogus groti vienam ir tinka individualistinėmis savybėmis pasižymintiems subjektams, noras įsirašyti į kultūrinę lokaciją reiškia siekį gauti grojančiųjų įvertinimą ir pritarimą.

Konotacinis intersubjektyvumas

Konotacinio intersubjektyvumo analizei pasitelkti septyni atsiliepimai apie The Rita gyvus pasirodymus. Dalis šių atsiliepimų patalpinti nepriklausomame internetiniame muzikos žurnale „Musique Machine“, nuo 2001 m. recenzuojančiame įvairius eksperimentinės muzikos leidinius ir koncertus. Vienas atsiliepimas yra parašytas „Musique Machine“ internetinio muzikos žurnalo redaktoriaus Rogerio Batty 2010 m. Jame aprašomas tų pačių metų lapkričio 19 d. The Rita, Filthy Turd ir Vomir koncertas, vykęs Londone. Kitas atsiliepimas patalpintas muzikinio turo dienoraščio forma. Jo autorius – Johanas Strömvallis Hammarstedtas iš triukšmo muzikos projekto JSH, kartu su projektais The Rita, Vomir ir Black Leather Jesus keliavęs į koncertinį turą po Jungtines Amerikos Valstijas. Analizuojamoje turo dienoraščio ištraukoje aprašyti įspūdžiai iš 2020 m. kovo 26 dienos koncerto. Šis įrašas yra svarbus analizei, nes jame aprašoma patirtis iš laiko perspektyvos yra artimiausia analizuojamam 2020 m. kovo 5 d. koncerto (iš to paties koncertinio turo) vaizdo įrašui. Taip pat analizuojamas atsiliepimas iš 2010 m. koncerto Londone, publikuotas tinklaraštyje „Rusted Shadows“, du atsiliepimai iš „Neon Marshmallow“ festivalio Čikagoje (autoriai Chrisas Sienko ir Adamas Kivelis), publikuoti oficialiame The Rita tinklaraštyje, fotografo Steve'o Louie komentaras apie The Rita pasirodymą Vankuverio triukšmo festivalyje 2013 m. ir 2015 m. The Rita koncerto su Pharmakon recenzija radijo stoties CiTR žurnale „Discorder“ (autorius Jonathanas Kew).

Atsiliepinimas iš JAV turo:

Samo [The Rita – Sam Mckinlay, G.S. past.] koncertą galima apibūdinti kaip segmentuotą pasirodymą. Tai tarsi kūrinys, suskirstytas į dalis, kurių kiekviena demonstruoja skirtingus jo projekto aspektus. Griežta, švitrinė tekstūra, garsinės iškarpos [angl. samples] apie ryklių išpuolius ir baletu pratimus pėdoms⁵⁷, iškraipytos⁵⁸ arba paliktos skambėti kaip originaliame garso įrašė, beprotiškai gerai tekstūruotas traškesys, skleidžiamas vieno kontaktinio mikrofono, bėgančio paviršiumi⁵⁹. Tai buvo mano pirmoji The Rita patirtis gyvai ir buvo tikrai fantastiška pagaliau pamatyti Samo pasirodymą. Net ir su minimaliu instrumentų kiekiu jis sugebėjo priversti kambarį griūti. Garsas buvo aiškus, minimalus ir neužmaskuotas, niekas nebuvo paslėpta po masyviais kitų garsų sluoksniais. Kiekviena dalis būtų galėjusi tęstis po 30 minučių, bet tada pasirodymas būtų trukęs kelias valandas.⁶⁰

Atsiliepinimas iš koncerto Londone:

The Ritai besiruošiant savo stalą ir instrumentus, patalpos galinė dalis jau sausakimša nuo maždaug 150-200 žmonių, belaukiančių brutalaus išpuolio – The Rita gyvo pasirodymo. Pirmiausiai nusigaunu į priekį, kad galėčiau padaryti nuotraukų, ir beveik sugebu ten išbūti visas devynias minutes iš dešimties minučių įžanginio kūrinio. Pirmasis takelis⁶¹ sudarytas iš daugybės tankių triukšmo tekstūrų; ir kol The Rita dirba kaip apsėstasis reguliuodamas potenciometrus⁶², valdydamas ir zulindamas šį keistą, laidais sujungtą bloką⁶³ – išties gali pamatyti jo atsidavimą ir meilę triukšmo formai, kaip ir tada, kai jis grimzta ir lieka su statine tekstūra, lyg stebėtum, kaip kas nors susišvirkščia⁶⁴.. ir tą skausmo ir malonumo mišinį. Maždaug po septynių su puse minutės mano kairioji veido pusė pradeda tirpti, ir aš tikrai nerimauju, kad galiu prarasti arba pažeisti klausą vienoje galvos pusėje – išties taip garsu! Ir tai gali būti garsiausias man girdėtas dalykas – esu matęs Merzbow gyvai ir The Rita atrodo du ar tris kartus garsiau nei tai. Šiaip ar taip, maždaug po dešimties minučių per minią grįžtu į salės galą, ir [iš ten – G.S. past.] vis tiek nepaprastai garsu ir intensyvu. Po šio pirmo kūrinio The Rita groja trumpesnius, nuo 2 iki 5 minučių trukmės takelius – manau tokių buvo 5-7, ir kiekvienas iš jų buvo toks pats brutalus ir intensyvus, kaip ir prieš tai buvęs, kai jis [The Rita – G.S. past.] šokinėjo nuo vienos iki kitos nepaprastai statiškos tekstūrinės pauzės⁶⁵. Man regis, buvo akimirku, kai visa tai virsdavo siena kelioms minutėms, bet iš tikrųjų šį pasirodymą pavadinčiau šiurkščiu tekstūruotu triukšmu

⁵⁷ Erotinė baletu vaizdinija ir ryklių simbolika yra pagrindinės, The Rita kūryboje dominuojančios temos.

⁵⁸ Techninis garso apdorojimo būdas efektų pedalais.

⁵⁹ Skirtingai nei įprasti mikrofonai, kontaktinis mikrofonas aptinka garso vibracijas tik tiesioginiame kontakte su objektu, pavyzdžiui, kontaktinį mikrofoną traukiant per kietą paviršių, bus girdimas šaižus mikrofono ir paviršiaus sąlyčio garsas, tačiau toks mikrofonas bus beveik nejautrus oro vibracijoms. Aprašomame pasirodyme kontaktinis mikrofonas tempiamas per stalą, o jo signalas sustiprinamas, jį siunčiant per efektų pedalų grandinę.

⁶⁰ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=492 [žiūrėta 2023-05-25]

⁶¹ Garso takelis muzikoje.

⁶² Garso efektų pedalų dalys, kurias reguliuojant keičiasi efekto tipas arba intensyvumas.

⁶³ Bloku čia vadinami keli garso efektų pedalai, sujungti į vieną elektronikos grandinę. Pasirinktas garso šaltinis generuoja garsą, kuris, leidžiamas per efektų pedalų grandinę, yra transformuojamas į triukšmo signalą.

⁶⁴ Atlikėjo *grojimas* prilyginamas intraveninių narkotinių medžiagų pavartojimui.

⁶⁵ Pauzė šiuo atveju (versta iš angl. *dwell*) suprantama kaip intencionalus judėjimo apribojimas, statiškos būsenos užlaikymas – generuojamo garso monotonija.

su šiek tiek sienas primenančiais užlaikymais. Kad ir kaip tai bepavadintum, tai buvo išties brutali ir intensyvi patirtis, kurios nepamiršiu dar ilgai. Tikėkimės, kad The Rita vieną dieną vėl pasieks šiuos krantus, nes iš tikrųjų kiekvienas triukšmo ar kitos ekstremalios muzikos gerbėjas turi patirti gryną ir brutalią garso išpuolį – The Rita gyvą pasirodymą.⁶⁶

Iš šių atsiliepimų matome, kad abu klausytojai nusako The Rita pasirodymus panašia terminija: pabrėžiamas pasirodymo fragmentiškumas („segmentuotas pasirodymas“, „kūrinys, suskirstytas į dalis“, „nuo 2 iki 5 minučių trukmės takeliai, tokių buvo 5-7“), tekstūriškumas („griežta, švitrinė tekstūra“, „beprotiškai gerai tekstūruotas traškesys“, „garsas aiškus, minimalus ir neužmaskuotas“, „niekas nebuvo paslėpta po masyviais kitų garsų sluoksniais“, „takelis sudarytas iš daugybės tankių triukšmo tekstūrų“, „statinė tekstūra“, „nepaprastai statiškos tekstūrinės pauzės“, „virsdavo siena kelioms minutėms“, „šturkštus tekstūruotas triukšmas su šiek tiek sienas primenančiais užlaikymais“), garso stiprumas („jis sugebėjo priversti kambarį griūti“, „kairioji veido pusė pradeda tirpti“, „nerimauju, kad galiu prarasti arba pažeisti klausą vienoje galvos pusėje“, „išties taip garsu!“, „tai gali būti garsiausias man girdėtas dalykas“, „esu matęs Merzbow gyvai ir The Rita atrodo du ar tris kartus garsiau nei tai“, „nepaprastai garsu ir intensyvu“, „kiekvienas iš [takelių] buvo toks pats brutalus ir intensyvus, kaip ir prieš tai buvęs“, „brutali ir intensyvi patirtis“). Garsinė patirtis siejama su grynumu, brutalumu, išpuoliu, taip pat narkotikų ir apsėdimo poveikiu, t.y., būsenomis, iš dalies artimomis transui, kai subjektas negali savęs kontroliuoti ar yra sutrikusios koordinacijos. Vis dėlto, toks kontrolės praradimas ir su tuo susijusių rizikų priėmimas subjektų patirtyse aprašomas teigiamai. Atsiliepimų autoriai nurodo, kad tai „fantastiška“, „intensyvi“, „kiekvienam triukšmo muzikos gerbėjui privaloma patirti“ patirtis ir išreiškia norą patirti pasirodymą dar kartą arba troškimą, kad pasirodymas būtų galėjęs tęstis ilgiau („kiekviena dalis būtų galėjusi tęstis po 30 minučių, bet tada pasirodymas būtų trukęs kelias valandas“). Taip pat klausytojai teigiamai vertina atlikėjo „atsidavimą ir meilę triukšmo formai“, kurią apibūdina per skausmo ir malonumo kombinaciją – šie aspektai priklauso triukšmo muzikai būdingam autentiškumo diskursui. Pastebėtina, kad tokios binarinės opozicijos yra dažnai pasitaikančios klausytojų verbalinėse-vizualinėse asociacijose. Analizuojamuose atsiliepimuose jų matome ir daugiau: griūtis įvaizdžiai pasitelkiami pozityviam įspūdžiui perteikti, masyvi griūtis supriešinama su minimaliu naudojamų instrumentų kiekiu, garso stiprumo poveikis prilyginamas aiškumui, nes persidengiantys garsai neužkloja vieni kitų

⁶⁶ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=210 [žiūrėta 2023-05-25]

(niekas nepametama, neužmaskuojama), o tai, nepaisant garso stiprumo, pavadinama „minimaliu“ garsu.

Pastebėtina, kad nors aprašyti išgyvenimai koncerte Amerikoje ir koncerte Londone yra panašūs, pastarajame koncerte salė „sausakimša nuo maždaug 150-200 žmonių“, kas nematyti analizuojamame vaizdo įrašė iš koncerto Amerikoje arba ko negalima rekonstruoti (trūksta informacijos) iš atsiliepimo apie koncertą Amerikoje. Tikėtina, kad į koncertą Londone susirinko didesnė klausytojų publika, nes atlikėjas jiems yra nevietinis, taigi, ir jo pasirodymai toje lokacijoje yra retesnis įvykis.

Antras atsiliepimas iš koncerto Londone:

Ten, kur Vomir išlaisvina beribę triukšmo sieną, The Rita rezultatus pasiekia naudodamas visiškai skirtingas priemones. Samo McKinley garsas yra panašiai šaižus, tikriausiai šaižesnis, bet šiek tiek labiau prisirišęs prie triukšmo istorijos, jau vien dėl to, kad pasirodymo metu jis stovėjo susilenkęs virš efektų pedalais nukloto stalo, o ekstazės apimta publika pečiais daužėsi vienas į kitą kaip paaugliai metalistai Korn koncerte. McKinley muzika yra tikriausiai brutalesnė nei Vomiro, mažiau sukurta taip, kad būtų sugerta ir labiau atakuoja klausytojų ausis, taigi ir visuomenę kaip nesuvokiamą visumą. Jo antrojo albumo „Bodies Bear Traces Of Carnal Violence“ (2004) viršelis vaizduoja seksualinę prievartą ir žmogžudystę tipiniu triukšmo stiliumi, nurodant į McKinley meilę itališkiems „giallo“⁶⁷ filmams. Pati muzika yra tokia pat monolitinė ir tanki kaip ir Vomiro, o iš kolonėlių akimirksniu plūsta marios iškreipto⁶⁸ purvo ir statoma neperžengiama siaubingo chaoso scena. Bet, skirtingai nuo Vomiro muzikos, The Rita pasižymi subtiliais pasikeitimais, beveik nepastebimais pagreičiais ir sulėtėjimais. Gyvai, jis linksmi nutraukdavo srautą atsitiktiniu metu, naudodamas garso įrenginius, sukuriančius staccato⁶⁹ traškėjimo pliūpsnius, o po to vėl paleisdamas išlydyto, siaubingai gražaus gaudesio srautą. Beveik kaip nematoma ranka, bandanti prispausti žaizdą, kad sustabdytų kraujo tėkmę, o po to vėl staigiai atitraukiama. Retkarčiais „Bodies Bear Traces Of Carnal Violence“ albume išnirdavo rėkiančių moterų balsai, tuomet ir vėl pranykdavo, todėl šis albumas daug labiau trikdo nei bet kokia kita šoko taktika, naudojama kitų triukšmo ar hardkoro, metalo atlikėjų, nes The Rita kuriami beformio, bruzdaus gaudesio sluoksniai yra be nuorodų, dinamikos ar perspektyvos, tad bet koks bandymas konceptualizuoti tai, kas girdima, taigi, ir analizė ar vertinimas, tampa neįmanomu. Lygiai taip pat albume „Thousands of Dead Gods“ (2006) McKinley naudoja įrašus, kuriuos įrašė paniręs narve, aplink plaukiojant didiesiems jūrų gyvūnams, o staigūs neatpažįstami garsai priverčia ieškoti jų šaltinio, kol protas atsipalaiduoja ir leidžia beformei ryklio, vandens ir metalo rekonstrukcijai įsitvirtinti tavo pojūčiuose.

⁶⁷ *Giallo* – XX a. Italijos filmų ir literatūros žanras, pasižymintis kriminalo, siaubo, erotikos ir mistikos elementais. Žodis „giallo“ italų kalboje reiškia „geltona“. Taip žanras vadinamas nuo tų laikų, kai mistiniai romanai buvo spausdinami ant pigaus minkšto popieriaus su geltonais viršeliais.

⁶⁸ Apdorojimas efektų pedalais su garso iškraipymo funkcija.

⁶⁹ Grojimas trumpais, nutrūkstamais, nesujungtais garsais.

Viršeliu rodomas pyktis ir pasibjaurėjimas, kaip elgiamasi su šiomis gražiomis žuvimis, tačiau McKinley rankose toks aiškus sentimentas yra dekonstruotas iki neaiškumo.

Reziumuojant, puikus koncertas, deramas sensorinis išpuolis. [...] The Rita visiškai kontroliavo minią ir aš likau su spengimu ausyse ir kvaila šypsena veide. Gryna garsinė palaima.⁷⁰

Recenzija pradedama The Rita pasirodymą (ir kūrybą apskritai) lyginant su Vomer. Teigiama, kad The Rita generuojamas garsas yra, ko gero, dar šaižesnis, tačiau išgaunamas visiškai kitokiomis priemonėmis ir iš jų pastebimos akivaizdesnės sąsajos su triukšmo muzikos istorija ir raida. Čia pabrėžiamas triukšmo poveikis klausytojui – tai ekstazę sukeliantis garsas, kuris ne sugeriamas į save, o atkakliai atakuojantis. Galbūt dėl to pasirodymo klausytojų publika elgiasi specifiškai ir savo judesiais čia yra prilyginama „paaugliams metalistams“. Pati triukšmo siena nusakoma vaizdingomis analogijomis: „*marios purvo*“, „*monolitinė ir tanki [muzika]*“, „*statoma neperžengiama siaubingo chaoso scena*“. Pastebėtina, kad šio pasirodymo garso takelis, nutraukiant (kuriant pauzes) ir modifikuojant triukšmą, „*pasižymi subtiliais pasikeitimais, beveik nepastebimais pagreičiais ir sulėtėjimais*. Pastarieji muzikiniai terminais įvardijami kaip „*staccato*“. Generuojami „traškėjimo pliūpsniai“ ir juos pertraukiantis „gaudesio srautas“ metaforiškai sulyginamas su „nematoma ranka“, kuria bandoma prispausti kraujuojančią žaizdą ir staigiu jos atitraukimu. Taip pat teigiama, kad atlikėjo „*kuriami beformio, bruzdaus gaudesio sluoksniai yra be nuorodų, dinamikos ar perspektyvos*“, todėl bandymas konceptualizuoti tai, kas girdima, yra neįmanomas. Greta minimas 2006 m. The Rita albumas „Thousands Of Dead Gods“, kuriame naudojami garsai, įrašyti atlikėjui panirus narve, aplinkui kurį plaukioja jūrų gyvūnai – jame „*neatpažįstami garsai priverčia ieškoti jų šaltinio, kol protas atsipalaiduoja ir leidžia beformei ryklio, vandens ir metalo rekonstrukcijai įsitvirtinti pojūčiuose*“. Interpretuojama, kad albumo viršelyje vaizduojamas pyktis ir pasibjaurėjimas neteisingu elgesiu su rykliais, tačiau čia pat pastebima, kad tai veikiau sentimentas, dėl bendros kūrinio specifikos išliekantis neaiškiu. Recenzija pabaigiama pasirodymo apibendrinimu: „puikus koncertas“ čia reiškia „deramą sensorinį išpuolį“, The Rita veiksmai nusakomi kaip absoliuti minios kontrolė, o bendras šių aspektų derinys vedantis į „garsinę palaimą“.

Atsiliepinas iš „Neon Marshmallow“ festivalio Čikagoje, Jungtinėse Valstijose:

⁷⁰ <https://rustedshadows.blogspot.com/2010/12/bring-on-noise.html> [žiūrėta 2023-05-25]

The Rita, kartu su Sickness ir keletu kitų, buvo vienas iš nedaugelio gryno triukšmo pasirodymų šiais metais, ir nenuginčijamai garsiausias bei kūniškiausias. Kol Sickness atakavo iš kelių snaiperio bokštų vienu metu, The Ritos Sam MacKinlay šaudė į publiką riaušių patrankos lygio garso intensyvumu iš priekio, jo daugybė iškraipymo pedalų⁷¹ ir nuožmiai traškančios tekstūros užpildė kūną ir mintis per papildytą garso sistemą. Buvo galima jausti, kaip garsai kojomis skverbiasi į viršų, kol puolimas veidan toks stiprus, kad pajutau save lenkiantis atgal, kaip bambukas smarkaus vėjo metu. Šokinėjant pirmyn ir atgal tarp dygliuotų trykštančių triukšmų ir persiklojančių, tembriškai tikslų statinių sluoksnių, The Rita gyva patirtis yra tai, kas ir turėtų būti: tai šaižus triukšmas žmonėms, kuriems patinka šaižus triukšmas. Jei buvote maždaug mano ūgio ir kūno sudėjimo vaikas, tikriausiai tą vakarą renginio vietoje paskutinį kartą buvote pastebėtas besišypsantis nuo ausies iki ausies, sakydamas tokius dalykus kaip: „tas pasirodymas atpirko visą penktadienį!“⁷²

Antras atsiliepinimas iš „Neon Marshmallow“ festivalio Čikagoje:

Melodija varomas pasaulis, The Rita dėka, netrukus bus paliktas už borto absoliutaus, slegiančio šiurkštumo naudai. Samo McKinlay triukšmo projektas galimai buvo garsiausias dalykas, kurį kada nors esu girdėjęs, toks garsus, kad būtų sunku surasti būdvardį, tiksliai nusakantį, kaip garsu tai buvo. „Nerimą keliantis“ galėtų būti tiksliausias. Dėl gaudžiančio kaukimo kambarys atrodė taip, lyg tuoj subyrės į šipulius, o visas mano kūnas drebėjo nuo tos masės. Kai žmonės apibūdina dalykus kaip „garso sieną“, jie turi omenyje būtent tai. Visa tai buvo neperžengiama, nepajudinama. Kai kurie žmonės kaip įmanydami greičiau paliko patalpą, pasibjaurėję suraukdami kaktas, kol kiti, kumščiuodami rankas, nekantriai judėjo kuo arčiau scenos. Vienu metu McKinlay siekė sulankstomos kėdės, kad galėtų prisėsti, bet agresyvi renginio natūra privertė mane manyti, kad jis ketina sudaužyti ją į savo sintezatorius ir pedalus. Kompozitorius/elektroninės muzikos pionierius Mortonas Subotnickas užlipo ant scenos, džiugiai paspausdamas McKinlay ranką, prieš pradėdamas savo pasirodymą.⁷³

Šiuose atsiliepimuose itin pabrėžiamas kūniškumo aspektas – The Rita pasirodymas nusakomas kaip „*garsiausias bei kūniškiausias*“, „*galimai garsiausias girdėtas dalykas*“, kuriam net sunku rasti būdvardį, nusakantį, kaip garsu tai buvo (apsistojama ties „*nerimą keliantis*“), atlikėjo veiksmai prilyginami „šaudymui iš patrankos“, o generuojami garsai fiziškai nusakomi kaip „besiskverbiantys į kūną“ taip stipriai, kad klausytojas pajunta „*save lenkiantis atgal kaip bambukas smarkaus vėjo metu*“ ir pajaučia, kad nuo garso masės, „trupinančios kambarį į šipulius“ dreba visas jo kūnas. Šį specifinį garsinį poveikį padeda sukurti didesnę nei įprastai galingumą turinti („*papildyta*“) garso sistema, kuria sklindančios „*nuožmiai traškančios tekstūros*“ užpildo „*kūną ir mintis*“. Nupasakojama triukšmo siena susideda iš „persiklojančių, tembriškai tikslų statinių sluoksnių“, įvardijamas girdėtas „*šaižus*

⁷¹ Efektų pedalas „distortion“, iškraipantis signalą.

⁷² <https://bakurita.blogspot.com/p/archaic-triad-interview-rita-from.html> [žiūrėta 2023-05-25]

⁷³ <https://bakurita.blogspot.com/p/archaic-triad-interview-rita-from.html> [žiūrėta 2023-05-25]

triukšmas“ ir „*gaudžiantis kauksmas*“. Įvardijama, kad atlikėjui pradėjus groti, „*melodija varomas pasaulis*“, „*paliekamas už borto*“, o „garso siena“ yra taiklus epitetas, nes generuojamas garsas yra „neperžengiamas ir nepajudinamas“, o pats renginys pasižymi „agresyvia natūra“.

Atsiliepinimas iš Vankuverio triukšmo festivalio:

The Rita. Metams bėgant liudijau šaižiausių protą verčiančių, sensoriškai perkraunančių pasirodymų patirtis. Ar tai bebūtų pasirodymas pilnoje nardymo įrangoje, ar laidų ir pedalų naikinimas.

Šis paskutinis pasirodymas, vis dėlto, veikė vaizduotę. Jis tiesiog sėdėjo ant scenos ir leido juostoje įrašytą vyro pokalbį, apibūdinantį moters kojos grožį, paverčiantį erotišku prieš tai skambėjusį, pasiklausomą dviejų nekaltų jaunų moterų pokalbį... tada The Rita įsiterpia...triukšmo protrūkis...grįžtama prie kalbėjimo/juoko/kikenimo... pirmyn ir atgal... tuomet statinis triukšmas... kartais girdi jo dalis... arba nieko... triukšmas tiesiog apgaubia... kontrastas tarp švelnaus pokalbio, besipinančio su netikėtu triukšmu.⁷⁴

Atsiliepinimas iš koncerto Vankuveryje, Kanadoje:

Antrasis pasirodė The Rita iš Vankuverio, dar žinomas kaip Sam McKinlay, kurio žanrinė inovacija pripažinta tarptautiniu mastu. Nepretenzingas inicijuotiesiems (koks aš esu), jo pasirodymas prasidėjo nuo staigaus karšto triukšmo šoko – storžieviškai/laimėi – per kolonėles leidžiamo „Head Like a Hole“⁷⁵. Atrodo, kad triukšmo sienoms būdingas klaustrofobiškas mažų erdvių užtvindymas. „Fox“ kabarete, įdomiausia McKinlay medžiaga buvo pati erdviausia: nereguliari neapdorotų garso iškarpų seka, sluoksniuojama ir ardoma. Persiklodami su iškiliumi baletu mokytojos balsu ar triukšmingesnėmis sienomis, šie garsai spjovė į žmogaus intonacijos nereguliarumą: pasipūtę, iškreipti ir labai nusivylę. Papildydamas baletu disciplinos ir fetišizuoto moteriškumo temą, The Rita protarpiais įsikniaubdavo veidu į porą baletu puantų. Šaižiamė triukšme, riba tarp kritikos ir susižavėjimo dažnai yra neapibrėžta: šiuo atveju The Rita siekia „palaidoti klausytoją viskame, kas moteriška.“⁷⁶

Pirmasis atsiliepinimas iš Vankuverio pradedamas The Rita pasirodymų retrospektyva: klausytojo praeityje patirti pasirodymai nusakomi kaip „šaižiausi“, „protą verčiantys“, „sensoriškai perkraunantys“. Aprašomasis pasirodymas Vankuverio triukšmo festivalyje apibūdinamas kaip „veikiantis vaizduotę“ – toks efektas sukuriamas atlikėjo naudojamų garsinių intarpų pagalba, kuriančių muzikos reikšmę priklausomai nuo eiliškumo, kuriame yra

⁷⁴ <https://www.flickr.com/photos/stevelouie/8718989248/> [žiūrėta 2023-05-25]

⁷⁵ Industrinio roko grupės Nine Inch Nails daina.

⁷⁶ <https://www.citr.ca/discorder/february-2015/pharmakon/> [žiūrėta 2023-05-25]

pateikti. Juostoje įrašytas „vyro pokalbis, apibūdinantis moters kojos grožį“, paverčia erotišku prieš tai skambėjusį garsinį intarpą, kuriame girdimas „dviejų jaunų nekaltų moterų pokalbis“. Nupasakojama pasirodymo struktūra identiška analizuojamam The Rita pasirodymui, kuriame triukšmą keičia garsiniai intarpai ir atvirksčiai. Pabrėžiamas kontrastas tarp švelnaus pokalbio ir jo sampynos su netikėtu statiniu triukšmu. Pastarasis pasižymi tuo, kad kartais girdimos jo dalys arba „nieko“ ir „*triukšmas tiesiog apgaubia*“.

Antrasis atsiliepimas iš Vankuveryje vykusio koncerto pradedamas „inicijuotųjų“, t.y. triukšmo muziką pažįstančių, vidiniam ratui priklausančių klausytojų, išskyrimu, tačiau ši pretenzija iškart paneigiama nurodant, kad atlikėjas savo pasirodymą pradėjo paleisdamas populiarios muzikinės grupės kūrinį. Pasirodymo metu generuojamas garsas apibūdinamas su erdve susijusiais epitetais: toliau nusakomas triukšmo sienai būdingas „*klaustrofobiškas erdvės užtvindymas*“, o pats garsas išryškinamas kaip „labai erdvus“. Pasirodyme naudojami garsiniai intarpai, kurių seka „*sluoksniuojama*“ ir vėl suardoma, pavyzdžiui, garsinis intarpas, kuriame girdimas baleto mokytojos balsas persikloja su „*triukšmingesnėmis sienomis*“. Recenzijos autorius išreiškia neužtikrintumą dėl muzikos interpretacijų – čia sunku aptikti ribą tarp socialinės kritikos ir susižavėjimo, pomėgio ir fetišo. Pasirodymo vertinimas baigiamas įžvalga, kad The Rita kūryboje baleto disciplinos tema pasitelkiama fetišizuotam moteriškumui atskleisti, o atlikėjas siekia „*palaidoti klausytoją viskame, kas moteriška*“.

2.1.2. Interobjektyvumas

Šiame analizės etape pasirinktas objektas lyginamas su kitais objektais. Lyginimui naudojamos pagrindinės Taggo sąvokos: *muzikinis objektas*, *muzikinė struktūra* ir *muzema*. Prieš lyginant kūrinį su kitais objektais, jis turi būti aprašomas pagal muzikinės raiškos parametrus, todėl toliau struktūriškai analizuojamas pasirodymo vaizdo įrašė girdimas garso takelis.

Muzikinis objektas ir jo struktūra, muzemos

Šios analizės objektas yra pasirodymo vaizdo įrašė girdimas garsas. Įrašo trukmė – 14 minučių 18 sekundžių, tačiau filmuojama ne nuo pasirodymo pradžios, įrašė užfiksuota tik pasirodymo eiga nuo tam tikro momento X ir jo pabaiga. Nors pasirodymo trukmė nėra aiški,

žinant, kiek laiko įprastai pasirodo The Rita, galima apytiksliai įvertinti pasirodymo trukmę intervale nuo 15 iki 30 minučių. Šioje analizėje muzikinio objekto pradžia laikytinas momentas, nuo kurio prasideda įrašas.

Girdimas garso takelis yra fragmentiškas, identifikuojami ir atskiriami aukštesni bei žemesni garsai, triukšmai papildomi garsiniais intarpais (angl. *loops*). Įrašė fiksuojami pertrūkiai užpildyti žemiau pateiktoje lentelėje:

Laikas	Triukšmas	Garso intarpas (<i>sample</i>)	Atlikėjo judesiai	Publika
0:00-0:25	vientisas	—	palinkęs prie savo aparatų, reguliuoja jų potenciometrus	pasyviai stovi, pirmose gretose stovintieji linksi galvomis, kai kurie kūnu linguoja į šonus
0:26-0:56	atsiranda bosų, pridedančių pulsavimo	—	laikysena nesikeičia	jaunas vyras filmuoja pasirodymą mobiliuoju telefonu, priekyje stovinti trijulė susikibusi linguoja pramoginio šokio ritmu
0:57-1:31	staigus šaižus triukšmas, naujas garso sluoksnis, papildantis prieš tai minėtus garsus	—	laikysena nesikeičia	minėtoji trijulė, susikibusi rankomis, įnirtingiau jas krato
1:32-2:37	šaižus, aukštas triukšmas išjungiamas/perjungiamas į intensyvesnius bosus, girdimas judesys, pulsavimas	—	pareguliuodamas prietaisų potenciometrus, kartkartėmis atsitraukia į šalį	klausytojų judesiai išlieka panašūs
2:38-2:39	ritminis pasikeitimas, panašu į pauzę, momentui dingsta tolydumas	—	nesikeičia	nesikeičia
2:40-2:45	tolydumas, žemas garsas	—	nesikeičia	nesikeičia
2:46-3:03	atsiranda šaižūs triukšmo intarpai	—	trumpam atsisuka į rankomis susikibusią trijulę	vienas klausytojas pakeičia klausymosi padėtį, pereidamas iš vienos salės pusės į kitą
3:04-3:10	kažkas panašaus į melodiją, klavišinių skambesį	pasigirsta modifikuotas moteriškas balsas	stovi, sutelkęs visą dėmesį į savo prietaisus	priekyje stovintis vyras linksi galva
3:11-04:05	triukšmas išjungiamas	paliekamas tik garsinis intarpas su moterišku balsu ir melodija	The Rita apeina stalą iš kitos pusės	jei prieš tai judėjo – sustoja, pakreipę galvas smalsiai žiūri, ką

				toliau darys atlikėjas
04:06-04:18	—	tęsiasi	grįžta už stalo, pakoreguoja garsą per mikšerinį pultą	atidžiai stebi atlikėją, nežymiai linguoja kūnais
04:19-05:27	garsas nepasikeičia	toliau girdimas garsinis intarpas, kuriame moteriškas balsas pasakoja apie tai, kaip ryklys užpuolė jos mažametę dukrą	vėl apeina stalą iš kitos pusės	susikaupę klausosi garsinio intarpo
05:28-06:58	pasigirsta tankus, sieną primenantis triukšmas	išjungiamas	grįžęs už stalo paleidžia garso efekto pedalą, vėliau, palikęs triukšmą, trumpam pasitraukia nuo stalo (būdamas už jo), pranyksta iš įrašė užfiksuoto regimojo lauko	pradeda aktyviai judėti, mojuoti rankomis, judinti visą kūną, priekyje stovinti trijulė tarpusavyje stumdosi, krenta vieni ant kitų
06:59-07:26	triukšmas sumažinamas, nuimami aukšti dažniai, lieka žemas gaudesys, krebždėjimas	—	grįžta su kasete rankoje, pakeičia ją grotuve, prijungia laidus	aprimsta, tik nežymiai linksi galvomis
07:27-07:35	gaudesys tęsiasi	pasigirsta moteriškas balsas	sukoncentravęs dėmesį reguliuoja prietaisų potenciometrus	nesikeičia
07:36-08:31	išjungiamas triukšmas	paliekamas tik garsinis intarpas su moterišku balsu, nauja įrašo tematika (perjungiamą kasetė), kalbama apie baleto pratimus, patarimus, kaip atpalaiduoti pėdas po treniruotės	apeina stalą iš kitos pusės, rankomis glosto ant žiūrovams matomos stalo pusės pakabintas fotografijas	sutelkę dėmesį stebi atlikėjo veiksmus, fotografuoja
08:32-10:18	girdimas šaižus garsas; triukšmas su pauzėmis, lėtas, priklausantis nuo atlikėjo rankos judesių	vietomis nežymiai girdisi garsinis intarpas su moterišku balsu, bet kontaktinio mikrofono skleidžiamas triukšmas jį užgožia; pauzių metu gerai girdimas garsinis intarpas apie baletą	paima kontaktinį mikrofoną ir braukia jį stalo paviršiumi	reaguoja į triukšmą visu kūnu: pasigirdus šaižiems garsams, susiima už galvos, purto rankas, susilenkia per liemenį, pritūpia kojomis, pauzių metu sustoja
10:19-10:42	—	lieka girdėti tik moteriškas balsas	kontaktinis mikrofonas	laukia kito triukšmo

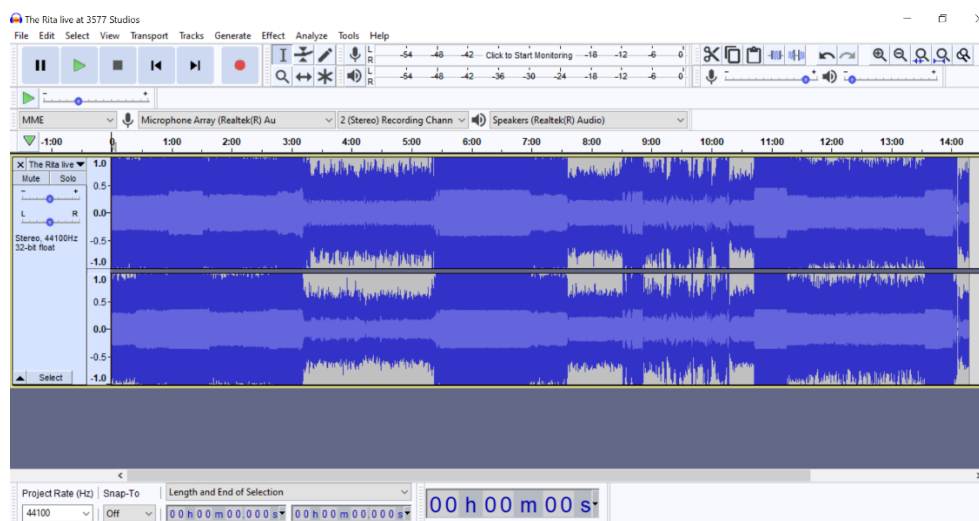
			padedamas į šalį, grįžta už stalo	pliūpsnio, ruošiasi nekantriai linguodami
10:43-11:06	paleidžiamas šaižus, aukštas, tankus triukšmas	užgožiamas triukšmo arba išjungiamas	staigiai nuspaudžia mygtuką/pasuka potenciometrą ir išsitiesia ramiai stovėti	purto galvas, linguoja, lenkiasi prie žemės
11:07-11:08	tylos pauzė	—	užsuka ir vėl atsuka mikšerio garsą	nespėja sureaguoti
11:09-11:15	prieš tai buvęs šaižus triukšmas tęsiasi	—	tvarkosi laidus	priekyje stovintys kratosi, įtempia raumenis, kiti pasyviai stebi
11:16-11:36	šaižus triukšmas (efektų pedalo pagalba) perjungiamas į žemesnį gaudesį	—	perjunginėja pedalus	ritmiškiau linguoja
11:37-13:33	ritminis pasikeitimas, triukšmas nebe tankus, primenantis riaumojimą, pakankamai aiškus, nėra ošimo, su labai trumpomis pauzėmis, „sproginėjantis“	—	atsitraukia nuo prietaisų ir, stovėdamas už stalo, įtempęs rankas jį laiko, vėliau, taip pat išskėtęs rankas, atsirėmęs į stalą, žiūri į savo prietaisus	atidžiai stebi atlikėją
13:34-14:02	tankus, sieną primenantis triukšmas, lyg krioklio ošimas	—	atsuka vieno efektų pedalo garsą, ramiai pasitaiso akinius, toliau reguliuoja prietaisų potenciometrus	linguoja, mosikuoja rankomis
14:03	pauzė	—	išjungia garsą	nepasikeičia
14:04-14:06	tas pats tankus triukšmas	—	įjungia garsą	nepasikeičia
14:07-14:18	pabaiga (staigi pauzė, užbaigimas)	—	momentui sustoja, atitraukdamas rankas nuo instrumentų, iškelia dešinę ranką viršun lyg pamojuodamas, tuomet vėl nukreipia žvilgsnį į instrumentus, juos išjungia, į publiką nežiūri	aplodismentai

1 Lentelė: analizuojamo The Rita pasirodymo įrašo parametrinė lentelė, sudaryta analizės autorės.

Iš šios lentelės matyti, kad analizuojant preciziškai, garso takelis turi pakankamai daug garsinių pertrūkių, todėl būtų neteisinga sakyti, kad atlikėjo generuojama triukšmo siena yra

vienas bendras tolydumas. Pastebėtina, kad nei vienas fiksuojamas garso motyvas nesitęsia labai ilgą laiko tarpą, o tai sukuria bendrą pasirodymo dinamiką. Visą garso takelį būtų galima skaidyti į dvi didesnes dalis, kurios priklauso nuo naudojamų kasečių ir jose esančių garsinių intarpų. Šie intarpai tarpusavyje skiriasi savo tematika – viename pasakojama apie ryklių išpuolį, kitame girdimi metodiniai patarimai baletų šokėjoms.

Pasigirdus pirmajam garsiniam intarpui, triukšmas išjungiamas, dėmesio centre atsiduria moters pasakojimas iš kasetinio įrašo. Atlikėjas apeina stalą iš kitos pusės, tačiau tuo metu garsas daugiau nemonifikuojamas. Maždaug po dviejų minučių The Rita sugrįžta į stalo pusę, iš kurios pradėjo (kiek galime spręsti iš vaizdo įrašo) savo pasirodymą ir įjungia garsų, tankų, intensyvų triukšmą, pagal savo charakteristikas labiausiai primenantį triukšmo sieną iš visos iki šiol skambėjusios pasirodymo dalies. Vėliau šis triukšmas modifikuojamas, intensyvumas mažinamas, tam tikri dažniai išjungiami garso efektų pagalba. Tuomet pasigirsta kitas garsinis intarpas, kurio metu, vėl apeidamas stalą iš kitos pusės, atlikėjas jau pasitelkia kontaktinį mikrofoną, taigi, šįsyk vienu metu girdimas ir garsinis intarpas, ir šaižus triukšmas. Po garsinio epizodo su kontaktiniu mikrofonu, maždaug dvidešimčiai sekundžių paliekamas girdėti tik garsinis intarpas su moterišku balsu. Tuomet situacija, kaip ir pirmoje dalyje, kartojasi – įjungiamas tankus, šaižus, triukšmo sieną primenantis garsas, po truputį modifikuojamas garso efektų pagalba, keičiant jo intensyvumą, formą ir tekstūrą. Pasirodymo garso takelio struktūra puikiai atsispindi ši patalpinus į garso programą, iliustruojančią garso takelio bangos formą:

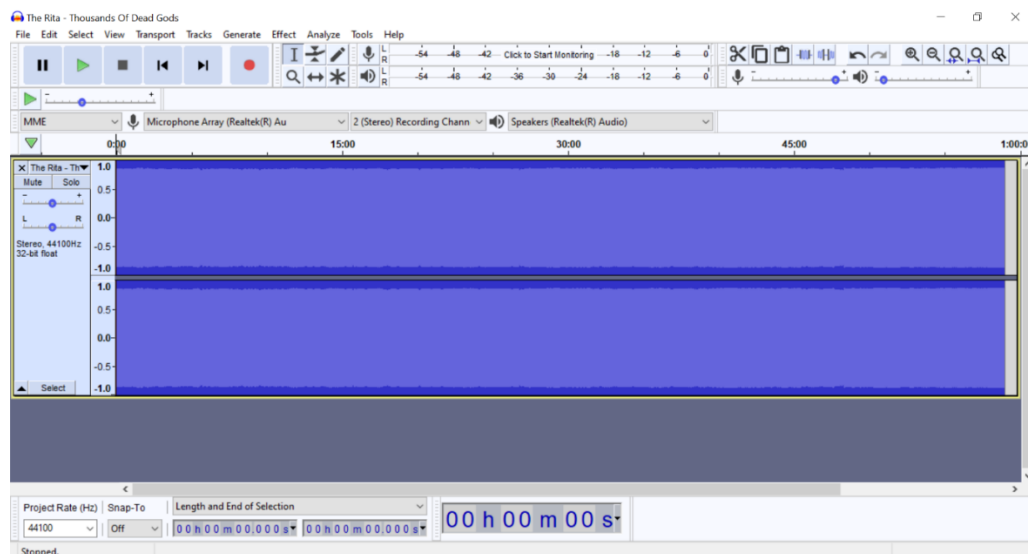


3 Pav.: Pasirodymo garso takelio bangos forma.

Triukšmo sieną nesunku atskirti pagal paveiksle pavaizduotą garso tankį, tuo tarpu pertrūkiai, kai triukšmas sumažinamas ir grojamas garsinis intarpas, iliustruoti smulkesnėmis,

detalesnėmis bangos dalimis. Paveiksle matomas bangos susiaurėjimas (pabaigoje, ~nuo 14 min.) iliustruoja pasirodymo pabaigą, kai triukšmas išjungiamas ir pasigirsta aplodismentai. Vaizduojama garso takelio struktūra skiriasi nuo kitų The Rita kūrybinių, interobjektyviam palyginimui pasirinktas atlikėjo albumas „Thousands of Dead Gods“ („Troniks“, 2006 m.) ir kūrinys „Mary Kerridge“ iš dviejų kūrybinių leidinio tokiu pačiu pavadinimu („SGFF Records“, 2020 m.). Šie kūriniai pasirinkti norint perteikti atlikėjo generuojamo triukšmo įvairovę ir išanalizuoti aplinkybes ir būdus, kuriais klausantis įrašų kinta klausytojo patirtis.

„Thousands of Dead Gods“ yra 59 minučių trukmės The Rita albumas, neskaidomas į žymėtas dalis (nėra pavadinimais išskirtų „dainų“), taigi, pateikiamas kaip vientisas kūrinys. Tiesa, įrašo komentaruose „YouTube“ platformoje⁷⁷ galima aptikti klausytojų neuztikrintumą segmentacijos klausimu, pavyzdžiui, vartotojas Vladiatör Amöndinejad klausia: „taigi, ar tai tik viena daina ar 800 dainų?“ ir sulaukia satyrinio atsakymo iš vartotojo Wojtek Krzyżanowski – „~803.5“. Akivaizdu, kad nusistovėjusios nuomonės, kaip reikėtų šį garso takelį segmentuoti, nėra. Visas albumas klausantis atrodo vientisas, be ryškesnių garsinių variacijų – girdimas tankus triukšmas, kuriame išskiriamas žemas gaudesys ir aukštesnio dažnio traškesys. Šis tolydumas atsispindi ir įrašo garso bangos formoje:



4 Pav.: „Thousands Of Dead Gods“ albumo įrašo bangos forma.

Iš paveikslo matome, kad garso takelyje nėra jokių pertrūkių, kurie bylotų apie kūrinyje esančias garsines variacijas. Vis dėlto, tam tikrą laiką klausantis šio įrašo, jame pradeda ryškėti naujos kilmės garsai, pavyzdžiui, triukšmai, primenantys žmonių balsus. Sunku pasakyti, ar

⁷⁷ <https://youtu.be/SIhEtV-hnSw> [žiūrėta 2023-05-25]

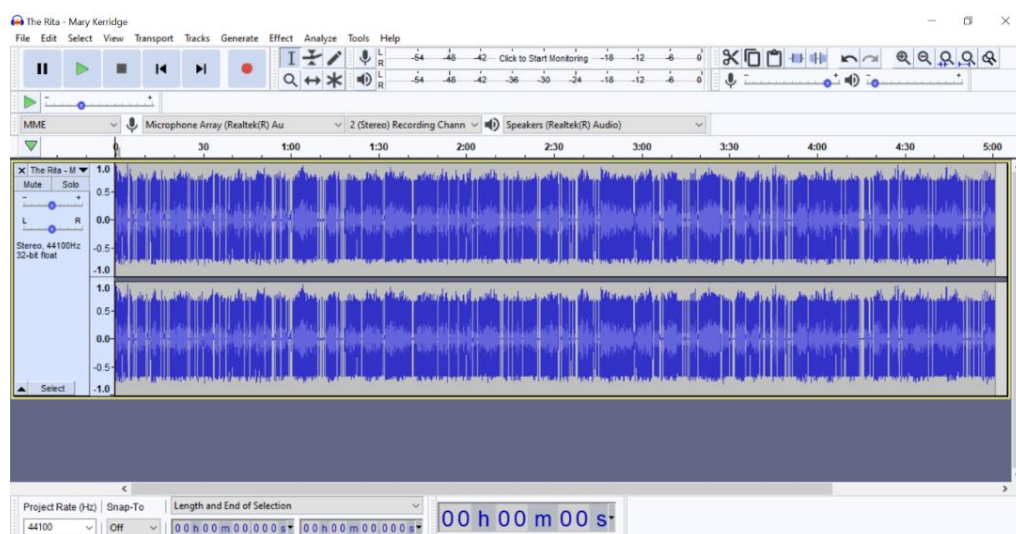
minėtieji balsai šiame įrašė iš tiesų egzistuoja, nes nežinome triukšmo išgavimo šaltinio, tačiau apie tokius subjektyvius garsus atsiliepiama ir klausytojai. Vartotojas Anuel „YouTube“ įrašo komentaruose kelia klausimą, palygindamas skirtingas to paties įrašo klausymosi patirtis: „nuo kada ši daina turi spengiančius triukšmus? Aš to neprisimenu“. Į šį klausimą atšoš vartotojas Ludwig, teigdamas, kad „štai kas padaro šį leidinį tokį puikų! Su kiekviena perklausia atrandu kažką naujo“. *Triukšmosieniškumo* prasme „Thousands of Dead Gods“ primena analizuojamąjį The Rita pasirodymą, nes triukšmas abiejuose garso takeliuose tankus, garso masė pažymimai didelė, taip pat identifikuotinas žemo ir aukšto dažnio triukšmų derinys. Šiuos garso takelius skiria tai, kad analizuojamame pasirodyme The Rita generuojamas triukšmas papildomas garsiniais intarpais, suskaidančiais garso takelį į atskiras dalis.

Garsiniai intarpai ne tik segmentuoja muzikinį objektą, bet ir sukuria naratyvumą, kurio negalima būtų aptikti triukšmo sienoje be audialiai išskiriamų intarpų. Garsinių intarpų naudojimas žymi išėjimą iš grynojo triukšmo sferos ir variacijos atsiradimą, tačiau tokie intarpai tuo pat metu išlieka atpažįstami kaip „svetimkūniai“ triukšme. Galima išskirti dvi garsinių intarpų kategorijas – (1) nemodifikuotus garsinius intarpus, intertekstualiai nurodančius į jų originalų kontekstą ir (2) *sutriukšmintus* garsinius intarpus, kuriuose originalus kontekstas pasidaro nebeatpažįstamas. Pirmuoju atveju garsiniai intarpai gali nurodyti muzikinio objekto temą ir implikuoti situacijas, priklausomai nuo to, kaip yra išdėlioti kūrinyje. Analizuojamo The Rita pasirodymo garso takelyje fiksuojamas toks eiliškumas: triukšmo siena-garsinis intarpas-triukšmo siena-garsinis intarpas-triukšmo siena (schematiškai dar galima žymėti kaip A-B-A-B-A). Kai klausomasi triukšmo, kuris galiausiai išgryninamas į atpažįstamą garsą, klausytojas skatinamas ieškoti išeities taško – triukšmo šaltinio. Garsinio intarpo naratyvumas implikuoja triukšmui priskirtinas reikšmes, o kartotės elementas formuoja lūkestį muzikinio objekto struktūrai, įvesdamas nuspėjamumo faktorių muzikoje, kurioje dominuoja nenuspėjamumas. Kai po The Rita generuojamo triukšmo pasigirsta garsinis intarpas apie ryklius, gauname interpretacinę užuominą ir nujaučiame, kad po jo seks naratyvioje linijoje išskiriamos dramatiškos nuotaikos, baimės ir nežinios efektą sustiprinanti triukšmo siena. Taigi, garsinis intarpas ir sukuria įtampą, ir atskleidžia galimas triukšmo reikšmes. Garsiniam intarpui pasikeitus (pavyzdžiui, nuo ryklių pereinant prie baletų tematikos), pasikeičia ir triukšmo kontekstas – sienos momentus galime susieti su naratyvo kulminacijomis, girdimame garse asociatyviai *ižvelgiant* intertekstines nuorodas.

Garsinių intarpų aptikimas ir jų kilmės identifikacija sąlygoja skirtingas triukšmo klausymosi patirtis. The Rita albume „Thousands of Dead Gods“ tokių intarpų aptikti

neįmanoma, tačiau iš aprašymo sužinome, kad visa triukšmo siena buvo išgauta iš garsų, atlikėjo įrašytų povandeniniame narve, skirtame nardymui su rykkliais. Žinant, kaip garsas buvo išgautas, atsiranda papildomas reikšmės sluoksnis, ypač, jei pirmą kartą kūrinio buvo klausomasi jo triukšmo šaltinio nežinant. Garsinio intarpo panaudojimas, net jei intarpas yra paverstas triukšmu ir neatpažįstamas, veikia kaip užuomina, skatinanti pasidomėti kūrinio sukūrimo aplinkybėmis – čia tampa svarbi triukšmo genezė, keičianti klausymosi patirtį. Klausytojai „Thousands of Dead Gods“ albumo įrašo komentaruose nurodo, kad žinojimas, kaip triukšmas buvo išgautas, padaro kūrinį įdomesniu bei sukuria didesnę jo vertę. Vis dėlto, net jei ir garsinis intarpas yra nemonifikuotas ir aiškiai išskiriamas, bendro kūrinio kontekste jis veikia daugiau kaip mįslė, o ne įminimas: kaip ženklo, garsinio intarpo reikšmė neturi konkrečios reikšmės, bet skatina jos ieškoti. Sykiu yra ir į kažką nurodoma, ir neatsakoma, kas yra tas *kažkas*, todėl garsiniai intarpai implikuoja ir žinojimą, ir nežinojimą.

The Rita kūrinyje „Mary Kerridge“, truncančiame penkias minutes, girdime pakankamai tylų, trūkinėjantį triukšmą su tylos pauzėmis, nei kiek neprimenantį prieš tai analizuoto The Rita gyvo pasirodymo ir albumo. Nors šis kūrinys ir gerokai skiriasi nuo prieš tai minėtųjų muzikos objektų bei neturi triukšmo sienos aspekto, jame svarbus garso išgavimo šaltinis, aprašomas leidinio anotacijoje. Iš jos sužinome, kad visas triukšmas čia išgautas iš kanadiečių ledo ritulininko Gilleso Gilberto kaukės kopijos. Panašiai kaip ir albume „Thousands of Dead Gods“, šiame kūrinyje garsinis intarpas yra paverstas triukšmu, todėl vien klausia jo šaltinio identifikuoti neįmanoma, tačiau pastebėtina ir tai, kad anotacijoje minimas „visas“ triukšmas, taigi, garsinis intarpas čia tampa jau ne intarpu, o visu kūrinio pagrindu.



5 Pav.: „Mary Kerridge“ įrašo bangos forma.

Garso šaltinio identifikavimas neabejotinai prisideda prie reikšmės kūrimosi. Šiuo atveju, dėl specifiško triukšmo pobūdžio (jo vienasluoksniškumo), muzikos objektas su jo išėities tašku (kauke) siejamas ne tiek per tematinį garso šaltinio pobūdį, implikuojantį reikšmes ir kontekstus, o per patį garso išgavimo procesą. Skirtingai nei gyvo The Rita pasirodymo įrašė, kuriame garsiniai intarpai implikuoja konkrečias situacijas arba albume „Thousands of Dead Gods“, kuriame garso daugiasluoksniškumas ir tankis figūratyviai siejasi su jūros beribiškumu ir potencialiu pavojumi, šiame kūrinyje geriau atsispindi ne kaukės panaudojimo reikšmė, o pats faktas ir jį lydintis asociatyvus vaizdinys, kuriame atlikėjas įrašo garsą specifiniu būdu, pavyzdžiui, kontaktiniu mikrofonu braukdamas per kaukės paviršių. Nors kūrinio pavadinimas ir viršelis nurodo į konkrečius kontekstus, jų sąsajos išlieka nežinomomis.

Tais atvejais, kai garsiniai intarpai tampa bendru kūrinio pagrindu, jie tampa muzikalūs. Kitais atvejais, garsiniai intarpai atlieka triukšmo pertraukimo funkciją ir implikuoja prieš ir po skambančio garso reikšmes. Tokie triukšmo pertrūkiai priklauso objektyviai segmentacijai, tačiau dažnu atveju sunku kategorizuoti triukšmo sluoksnius ir įvardyti, kur prasideda ir baigiasi nauja triukšmo dalis, ar aukšto ir žemo dažnio garsai suvokiami kaip vientisas garsas, ar skirtingi jo sluoksniai, ar tai segmentai, skirtingi kūriniai ar bendra visuma. Triukšmo sienos specifika lemia šių kategorijų susimaišymą, todėl klausytojo patirtyje dažniau pasitaiko subjektyvus, spontaniškas segmentavimas. Recenzijose klausytojai tik preliminariai/virtualiai segmentuoja pasirodymą, nes jo dalys išskiriamos intuityviai, kartu nurodant jų panašumą ar net vienodumą. Taigi, triukšmo siena suvokiama kaip garsų masė, kurioje tik momentais kažkas išsigrynina ir įgauna konkrečius pavidalus, o naudojami garsiniai intarpai skatina ieškoti ir atrasti joje specifiskumą.

2.2. Merzbow pasirodymo analizė

2.2.1. Intersubjektyvumas

Klausymosi režimas

Pasirinktame vaizdo įrašė muzika yra klausytojų auditorijos dėmesio centre. Regime gan tradicinį koncertinį išdėstymą, kai atlikėjas pasirodo ant scenos (pakylos), skiriančios jį nuo klausytojų. Šią atskirtį dar labiau sustiprina prie scenos esančios pertvaros, į kurias klausytojai, stovintys pirmoje eilėje, yra pasirėmę rankomis. Pertvaros nubrėžia aiškia ribą tarp

žiūrovo/klausytojo ir atlikėjo, o tai numato konvencinius vaidmenis, implikuoja skirtį ir atitraukia publiką nuo pasirodymo autoriaus.

Merzbow (Masami Akita) dirba mechaniškai, reguliuodamas efektų pedalus, sukinėdamas tai vieną, tai kitą potenciometrą. Jo žvilgsnis nuleistas žemyn, nukreiptas į mašineriją, kur daug prietaisų, sujungtų laidais yra tarytum jo paties kūno pratęsimas. Atlikėjas nedemonstruoja emocijų ir nebando užmegzti tiesioginio kontakto su auditorija. Atrodo, kad daugiau jis bendrauja su savo prietaisais ir kompiuteriu, prie kurio nueidamas kuriam laikui palieka instrumentus veikti savaime. Žvelgiant į palinkusį atlikėją, stovintį už kompiuterio, susidaro įspūdis, kad jis kažką dirba pats sau. Prietaisai jau įgalinti veikti, dabar jie „groja“ savarankiškai, todėl Merzbow gali akimirką pailsėti. Priekyje stovinti publika, arba bendru nerašytu sutarimu, arba pajutusi atskirtį, taip pat atrodo atsiskyre nuo to, kas vyksta ant scenos: daugelis žmonių matomi užsimerkę, nulenkę galvas, kai kurie linguojantys pagal muziką, bet atidžiai žvilgsniais neskantys atlikėjo veiksmų. Kiekvienas minioje esantis klausytojas veikia autonomiškai ir vaizdo įrašė nėra pastebima, kad bendras koncerto išgyvenimas kaip nors skatintų šiuos klausytojus suartėti tarpusavyje ar su atlikėju. Čia išryškėja įdomus fenomenas – klausytojai pasirenka ateiti į pačias pirmas eiles, iš kurių geriausiai matoma scena ir kas joje vyksta pasirodymo metu, tačiau užsimerkia ir išvis nežiūri į atlikėją. Tokį pasirinkimą galime interpretuoti kaip pirmenybės garsui suteikimą, sustiprinant patiriamo garso poveikį momentiška eliminuojant kitų juslių (šiuo atveju regos) veikimą. Pasirėmimas į prie scenos esančią tvorą arba jos įsitvėrimas gali sustiprinti kūniškąjį garso patyrimą, jei tvora juda nuo atlikėjo generuojamo garso vibracijų. Tokiu būdu tvora, iš pirmo žvilgsnio sukurianti atskirtį, gali veikti kaip tarpininkas, padedantis garsą sugerti, jusliškai patirti. Taip pat tvora suteikia prie jos stovintiems stabilumo, veikia kaip atrama. Stovimame koncerte, kuriame nėra žymėtų vietų ir kiekvienam klausytojui galima pačiam pasirinkti poziciją, iš kurios bus patiriamas pasirodymas, vietos prie tvoros pasirinkimas gali įgalinti pranašumą.

Klausymosi vieta (demografinė lokacija)

Analizuojamas muzikinis pasirodymas vyksta gyvų koncertų vietoje „The WALL Music“ (dar vadinamoje „The Wall Live House“), įsikūrusioje Taivano sostinėje Taipėjuje, viename pagrindinių miesto prekybos rajonų. Šis rajonas yra vienas iš pagrindinių turistinių traukos centrų Taipėjuje, todėl renginio vieta yra vieša ir turėtų būti nesunkiai prieinama kiekvienam interesantui. „The WALL Music“ pastate taip yra įsikūręs kino teatras ir baras su kavine.

Koncertų salė įrengta rūsio patalpose, kuriai su išorėje esančia turistine gatve kontrastuojančios pagrindžio atmosferos suteikia blankus patalpų apšvietimas ir įvairiausiais lipdukais bei plakatais nuklijuotos sienos. Ši koncertų erdvė talpina apie 300-400 žmonių ir dažniausiai joje vyksta alternatyviosios muzikos koncertai.



6 Pav.: „The WALL Music“ išorėje ir viduje.

Koncerto, užfiksuoto analizuojame vaizdo įrašė, klausomasi gyvai, per koncertinę aparatūrą. Ant scenos, už atlikėjo, galime matyti kelis gitarinius stiprintuvus, jungiamus į kolonėles, kad generuojamas garsas būtų papildomai sustiprinamas. Kolonėlės, iš kurių garsas atkeliauja klausytojų publikai, yra pakabintos scenos pakraščiuose, priešais atlikėją, aukštyje virš publikos galvų. Pastebima ir instrumentų gausa, įgalinanti pasirodymą. Priešais atlikėją pastatytas ilgas stalas, nukrautas įvairiais prietaisais: mikšerininiais pultais, sintezatoriais, efektų pedalais. Taip pat ant stalo stovi nešiojamas kompiuteris, per kurį pasirodymo metu naudojama muzikos programinė įranga. Merzbow per petį pasikabinęs savadarbį instrumentą, primenantį gitarą, sukonstruotą iš metalinio disko (galimai tai senos kino juostos ritė), pritaisyto prie metalinio korpuso ir kelių prijungtų metalinių spyruoklių, imituojančių gitaros stygas. Bandžą primenančiu savadarbiu instrumentu garsas išgaunamas virpinant jo „stygas“ (spyruokles), toliau šis garsas keliauja per efektų pedalus, kad būtų pasiektas galutinis rezultatas – triukšmas. Vietomis Merzbow groja spyruokles virpindamas metaliniu blokeliu, kad garsas būtų šaižesnis. Kitais atvejais atlikėjo grojimas savadarbiu instrumentu primena grojimą gitara, kaip tai daroma sunkiosios muzikos, pavyzdžiui, įvairių metalo muzikos požanrių arba noizroko, atstovai, nes abiem atvejais svarbu išgauti garso masę. Vis dėlto, pats išgaunamas garsas čia šiek tiek skiriasi: Merzbow savadarbis įrankis tik vizualiai panašus į gitarą – akustinėmis savybėmis jis labiau primena modulinį sintezatorių, o ne styginį instrumentą. Taigi, nors

vizualiai šis savadarbis įrankis primena tradicinį instrumentą, jis įsirašo į kitų atlikėjo naudojamų elektrotechninių prietaisų aibę. Ir nors savadarbio instrumento panaudojimas prideda pasirodymui autentiškumo bei priartina atlikėją prie aktyvios kūrybinės sąmonės, pasirodymas išlieka pakankamai automatišku. Tai galime pastebėti tais momentais, kai atlikėjo užduodama per savadarbio instrumento „stygas“ ir moduliacijos pagalba instrumentas kuri laiką dar skleidžia garsą savarankiškai, net ir nustojus juo groti. Pasirodymo gyvumo efektą suspenduoja ir atvejai, kai Merzbow atsitraukia nuo instrumentų ir nueina prie savo nešiojamojo kompiuterio. Susilenkęs jis tarsi pasislepia už savo instrumentarijus, parodydamas, kad tėra tik tarpininkas mašinerijoje.

Klausytojo veikla

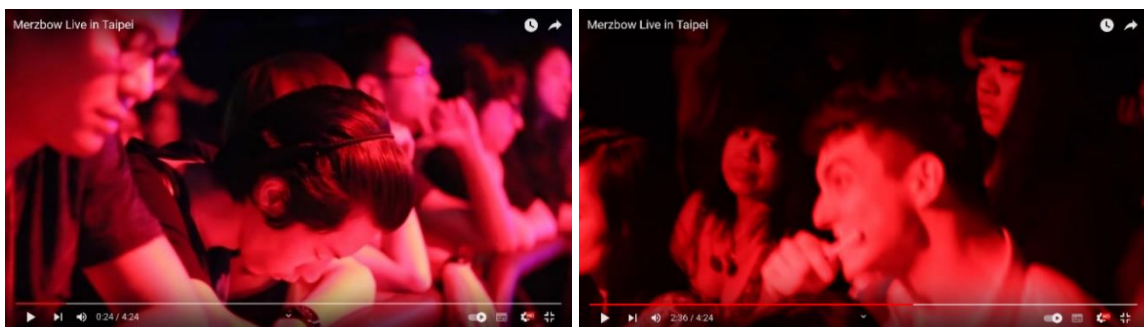
Analizuojamame vaizdo įrašė matyti pakankamai daug į triukšmo pasirodymą susirinkusių žmonių. Jei salė, kurioje vyksta pasirodymas, talpina apie 300-400 žmonių, šiame koncerte, iš įrašė matomo salės užpildymo, jų susirinkę mažiausiai 200.

Didžioji dauguma vaizdo įrašė pastebimų klausytojų pasirodymą stebi ramiai, rimtai nusiteikę, stovėdami statiškoje būsenoje ir beveik nejudėdami. Kai kurių iš jų veiduose matoma nuostaba arba sutrikimas, galintis reikšti, kad šio atlikėjo arba tokio stiliaus muzikos koncerte minimi žmonės yra pirmą kartą. Taip pat pastebima daug užsimerkusių, pasilenkusių ir/arba į priė scenos esančią tvorą įsikibusių klausytojų, susitelkusių daugiau į save, nei į juos supančią aplinką. Kartais tokia klausytojų rintis ir fizinis pasyvumas kontrastuoja su atlikėjo generuojamo triukšmo intensyvumu. Kiti klausytojai nežymiai linkčioja galvomis į triukšmo ritmiškumą, sukuriama pasikartojančių motyvų monotonijos. Pastebima, kad nors publika pasižymi savo statiškumu, ji reaguoja į girdimą garsą šurmuliu ir ovacijomis net ir pasirodymui nepasibaigus. Kai keli triukšmo sluoksniai atjungiami ir intensyvumas sumažinamas, pasigirsta publikos šauksmai, suponuojantys, kad klausytojai prašo tęsti arba pakartoti intensyviausius momentus. Taip pat šauksmai girdimi, kai publika nujaučia, kad pauzė atlikėjo daroma tam, jog atsirastų kontrastas tarp sąlyginės tylos momentų ir intensyvaus triukšmo.

Būtina paminėti, kad analizuojamas vaizdo įrašas yra filmuojamas operatoriaus, kurio kamera yra dinamiška ir kuria filmuojančiojo pasirinktą naratyvą. Taip pat įrašė pastebimas montažas, kuriuo sukombinuoti įvairūs operatoriaus pasirinkti momentai iš pasirodymo, nebūtinai atspindintys realią koncerto eigą. Tokia pasirodymų įrašymo gramatika (kai preferencija teikiama atlikėjui, bet jo pasirodymui pajvairinti momentiška pademonstruojamos

publikos reakcijos) yra ganėtinai įprasta. Dėl šių priežasčių vaizdo įrašas gali būti traktuojamas kaip įvykusio pasirodymo įrodymas tik su tam tikromis išlygomis, o jame vaizduojami klausytojai atstoja daugiau filmuojančiojo preferencijas. Vis dėlto, šis įrašas vis tiek pasirinktas analizei, nes net ir su montažo momentais jame galima identifikuoti tam tikras tendencijas ir klausytojų veiksmus.

Muzikai intensyvėjant, operatoriaus kamera nukreipiama į vieną, iš bendros visumos išsiskiriantį klausytoją – vaikina, ekspresyviai besivalantį dantis dantų šepetėliu ir šokinėjantį pagal triukšmo signalo moduliacijas. Šis vaikinys yra vienas iš nedaugelio Pietryčių Azijos publikoje pastebimų baltųjų, todėl galima teigti, kad jis išsiskiria ne vien savo elgsena, bet ir išvaizda. Aplinkiniai klausytojai minėtąjį vaikina nužiūri su nuostaba arba nepasitenkinimu, tačiau aktyvių drausminimo veiksmų nesiima. Kai kurie, regis, tyliai piktinasi, kad šis individas yra vienintelis fiziškai aktyviai reaguojantis į muziką klausytojas, ir šokinėdamas kelia sąmyšį, paneigia įprastinę vietinei publikai pažįstamą ir suprantamą tvarką, trukdo šalia stovintiems klausytojams susikaupti.



7 Pav.: Merzbow publika. Kairėje matome į save susitelkusius klausytojus, dešinėje – ekspresyviai judantį vaikina, performatyviai besivalantį dantis.

Performatyviai dantis besivalantis klausytojas tarytum pašiepia koncerte vyraujančią rimtį ir susirinkusiems klausytojams primena, kad triukšmo muzika neturi būti perdėtai rimta. Tam tikra prasme, į triukšmą jis atsako triukšmu. Triukšmo muzikos koncerte pageidaujamu triukšmu tampa atlikėjo (Merzbow) generuojamas triukšmas, o semiotinis triukšmas, ne garsiniu pavidalu, pasireiškia aktyviais, erzinančio klausytojo judesiais. Susikaupusių klausytojų atžvilgiu, triukšmu triukšmo pasirodyme tampa ne triukšmą generuojantis atlikėjas, o nekontroliuojamai besireiškiantis triukšmo muzikos gerbėjas, nukreipiantis aplinkui stovinčių klausytojų dėmesį tiek nuo atlikėjo, tiek nuo jo atliekamos muzikos.

Vaizdo įrašui einant į pabaigą, už šokinėjančio vaikino su dantų šepetėliu taip pat pastebime šokinėjančią merginą, kuri galėjo pradėti judėti muzikai pasiekus intensyvumo piką arba būti išprovokuota šalia esančio aktyviojo klausytojo. Kiti regimi klausytojai, net ir muzikai intensyvėjant, išlaiko savo pradinę rimties ir susikaupimo poziciją, pasirodymo klausosi santūriai, lyg pernelyg nekreipdami dėmesio į atlikėją ir koncertą apskritai, daugiau susitelkę į save, savo potyrius ir išgyvenimus.

Pasirodymui pasibaigus pasigirsta ovacijos. Įdomu tai, kad ekspresyvusis vaikinys su dantų šepetėliu neploja – jis giliai kvėpuoja, bandydamas atgauti jėgas, lyg pats būtų ką tik baigęs pasirodymą. Savo elgsena jis prilygsta ant scenos esančiam atlikėjui, nes pasibaigus muzikai, pastarasis taip pat nustoja judėti, nesielgia taip, kaip elgiasi likusi auditorijos dalis, kuri suintensyvėja pasirodymui jau pasibaigus: „pasyvieji“ šiuo momentu tampa „aktyviaisiais“, o aktyvieji – „pasyviaisiais“.

Kultūrinė lokacija („scena“)

Analizuojamame vaizdo įrašė užfiksuotas pasirodymas vyksta Taivane, Rytų Azijoje. Dauguma įrašė matomų klausytojų yra azijiečiai, greičiausiai kinų kilmės, o jiems grojantis atlikėjas – japonas. Toks pasirodymo vaizdo įrašo variantas pasirinktas analizei, nes nepavyko rasti koncerto įrašo iš Japonijos, kuriame aiškiai matytųsi klausytojų auditorija, todėl paieškos ribos buvo išplėstos iki Pietryčių Azijos.

Pasirodymo įrašė, lyginant azijiečius (daugumą) ir baltaodžius (mažumą) klausytojus, matomi kraštutiniai atvejai, sudarantys binarines priešpriešas. Klausytojai azijiečiai pasirodymo metu išliko santūrūs, kai iš minios išsiskiriantis baltaodis klausytojas perdėtai judėjo, šalia esantiems klausytojams nustelbdamas pagrindinį vakaro pasirodymą. Iš aplinkinių klausytojų žvilgsnių galime spręsti, kad toks vaikino elgesys jiems atrodė nesuprantamas ir/ar nepriimtinas. Vis dėlto, pastebėtina, kad azijiečių publika pasižymėjo neįprastomis ovacijomis, trukusiomis viso pasirodymo metu, o ne tik pasirodymui pasibaigus.

Dauguma įrašė užfiksuotų klausytojų vilki laisvalaikio drabužius arba yra apsirengę kiek formalesniais drabužiais, dėvi marškinius. Marškiniai žymi oficialumą, tvarką ir discipliną, todėl tikėtina, kad azijiečių publikoje ši aprangos detalė vyrauja dėl to, kad koncertas yra suprantamas kaip specifinė proga, kuriai reikia atitinkamai atrodyti. Nors koncertinė salė, kurioje vyksta pasirodymas, yra laikoma alternatyviosios kultūros vieta, iš vaizdo įrašo sunku

nustatyti klausytojų priklausymą kokioms nors subkultūrinėms grupėms. Atlikėjas dėvi *cargo* stiliaus kelnes, marškinėlius su aplikacija ir susagstomą megztinį, avi languotus, įsispiriamus *Vans* gamintojo (ar panašius) batus, siejamus su riedlentinių ir pankų subkultūromis.

Konotacinis intersubjektyvumas

Analizuojami šeši atsiliepimai apie Merzbow gyvus pasirodymus ir kūrybinius aspektus. Atsiliepiamas iš solinio Merzbow koncerto, vykusio Osakoje 2006 m., publikuotas japoniškame tinklaraštyje „Black Smoke“ (autorius pasirašo slapyvardžiu Blacksmoker), trumpas komentaras apie 2015 m. vykusį Merzbow ir DMBQ koncertą Osakoje, publikuotas japoniškame tinklaraštyje „soundwing“ (autorystė nežinoma), Merzbow profilis japoniškame informaciniame muzikos portale „OKMusic“, kuriame apibūdinama atlikėjo kūryba, recenzija iš 2008 m. vykusio Merzbow koncerto Londone, patalpinta eksperimentinės, sunkiosios ir ekstremaliosios muzikos tinklaraštyje „Freq“ (autorius Niko Bellic), recenzija iš Merzbow pasirodymo Los Andželo festivalyje „All Tomorrow’s Parties“ 2002 m., publikuota muzikinės tinklalaidės „Discord & Rhyme“ interneto tinklalapyje (autorius Mike DeFabio) ir recenzija iš 2010 m. vykusio Merzbow ir Nadja koncerto Londone, publikuota tinklaraštyje „Rusted Shadows“ (autorius pasirašo slapyvardžiu J Phimister).

Atsiliepiamas iš 2006 m. Merzbow koncerto Osakoje:

Nuėjau į retą Merzbow gyvą pasirodymą, solinį Masami Akitos, triukšmo dievo, projektą. Tai svarbus pasirodymas, nes tai tik antras solinis išstojimas Kansai. Dėl šios priežasties šiame pasirodyme bus naudojama speciali garso sistema. Neseniai Masami Akita išleido knygą pavadinimu „Mano vegetariškas gyvenimas“, kurioje rašo apie savo ištikimybę vegetarizmui. Nežinau, ar tai atsispindi garse, bet jo stoviškas požiūris į vegetarizmą, pavyzdžiui, fotografavimasis laikant vištas arba dalyvavimas kovos prieš kailių industriją kampanijose, pasižymi aktyvumu ir atkaklumu. Ponas Akita pasirodė su dviem Power Book G4 [nešiojamais kompiuteriais – G. S. past.] ir efektų pedalų grandine. Ant abiejų kompiuterių užklijuoti lipdukai su užrašu „MĒSA YRA ŽUDYMAS“. Iš pradžių pulsuojantis triukšmas sklido aplink, ir tas triukšmas persidengė sluoksnis po sluoksnio, kad sukurtų papildomą triukšmą. Aukštas elektroninio garso dažnis smogia mano ausų būgneliui ir ausis ima skaudėti. Triukšmas kaip „Pulse Demon [Merzbow albumo pavadinimas – G. S. past.]“ viešpatauja erdvėje. Po to seka Merzbow būdinga atšiauraus triukšmo audra! Čia nėra psichodelinio baltojo triukšmo, tik įnirtingas ir fiziškai riaumojantis šiurkštus triukšmas. Negailestingas triukšmas privertė mane susimąstyti: ar tinka vegetarui produkuoti tokius šiurkščius garsus? Jau senokai mačiau Merzbow, tad nustebau. Net naudodamas tokį prietaisą kaip muzikos instrumentas su spyruoklėmis ir [efektų – G. S. past.] pedalais, pritvirtintais prie keistos geležinės plokštės, kuri, regis, buvo naujai sukurta,

jis kėlė triukšmą. Kai paspaudžiau pedalą su savo ranka, pasigirdo triukšmas, panašus į dramblio verksmą. Galų gale, kai riaumojantis pragaras išsitęsė iki beveik dviejų valandų, ponas Akita staigiai nutraukė garsą ir išėjo netaręs nė žodžio. Buvo įdomu matyti publikos, kurios kūnai buvo veikiami į kankinimą panašaus triukšmo, išsekusius veidus. Man vis dar spengia ausyse...⁷⁸

Recenzija pradama Merzbow apibūdinant vaizdingu „*triukšmo dievo*“ epitetu. Jo generuojamas triukšmas nusakomas kaip „pulsuojantis“, „sklindantis aplink“ ir persidengiantis „*sluoksnis po sluoksniu, kad sukurtų papildomą triukšmą.*“ Įspūdį didina pasirodymo erdvėje naudojama „speciali garso sistema“, per kurią „*įnirtingas ir fiziškai riaumojantis šiurkštus triukšmas*“ tampa „*atšiauraus triukšmo audra*“, „riaumojančiu pragaru“ ir „kankinimu“, o aukšti dažniai sukelia fizinį skausmą. Toks triukšmo „negailingumas“ priverčia klausytoją susimąstyti: „ar tinka vegetarui produkuoti tokius šiurkščius garsus?“ Nors išsakomos abejonės dėl Merzbow idėjų rekonstravimo vien tik iš jo muzikos („*nežinau, ar tai atsispindi garse*“), pabrėžiama atlikėjo aktyvistinė politika atkakliai dalyvaujant kovos už gyvūnų teises kampanijose, jo vegetariškas gyvenimas, be to, atkreipiamas dėmesys į pasirodymo metu atlikėjo naudojamus nešiojamuosius kompiuterius, ant kurių užklijuoti lipdukai su užrašu „MEAT IS MURDER“ (liet. „MĖSA YRA ŽUDYMAS“). Pastebima, kad nors išsakomos abejonės dėl garso reikšmės ir jos sąsajų su vegetarizmu, recenzijos pabaigoje triukšmas prilyginamas „dramblio verksmui“, taigi, neišvengiama su gyvūnais susijusių asociacijų. Šioje recenzijoje taip pat minimas gitarą primenantis, savadarbis Merzbow instrumentas. Tiesa, čia jis nusakomas kaip „*muzikos instrumentas su spyruoklėmis*“ ir apibūdinamas daugiau kaip neatpažintas prietaisas, įgalintas muzikiniams tikslams, o ne, pavyzdžiui, gitaros analogas triukšmo muzikoje. Recenzija užbaigiama pasirodymo momentu, kai garsas staigiai nutraukiamas ir Merzbow palieka sceną be menkiausio kontakto su auditorija, nuo triukšmo išsekusiais veidais.

Atsiliepinimas iš 2015 m. Osakoje vykusio Merzbow koncerto:

Apie 45 minutes trukęs tirštas triukšmas, su vos vienos minutės pertrauka. Buvo nuostabu! Triukšmas erdvėje buvo toks didelis, kad atrodė, jog garsas ten buvo kaip vanduo vonioje.⁷⁹

⁷⁸ <https://blacksmoke.exblog.jp/1978224/> [žiūrėta 2023-05-25]

⁷⁹ <https://soundwing.hatenablog.com/entry/2018/03/11/173633> [žiūrėta 2023-05-25]

Merzbow kūrybos aspektai iš jo profilio japoniškame informaciniame muzikos portale „OKMusic“:

Jo laisvamaniškas stilius yra paveiktas laisvojo džiaz, tačiau jame slypintis intensyvus smurtas ir sadizmas/mazochizmas tarsi apeliuoja į klausytojo instinktus. Galima sakyti, kad Merzbow yra muzika, kurios reikia klausytis aktyviai – arba stipriai ginantis.⁸⁰

Recenzija iš 2008 m. vykusio Merzbow koncerto Londone:

Merzbow buvo brutalus. Ir tai galėtų būti visa recenzija. Mes ėjome žinodami, kad pasirodymas bus brutalus ir jis tai pateisino. Mes grįžome apkurtę, sutrikusios pusiausvyros ir tikriausiai keliais atspalviais blyškesni. Merzbow, dar žinomas kaip Masami Akita, yra vienas iškilusių industrinio triukšmo menininkų ir nuo septintojo dešimtmečio pabaigos turi produktyvią karjerą. Kaip ir kai kuriuose jo naujausiuose kūriniuose, koncerte buvo ritmo pėdsakų, daužančių ir iškraipytų ritmų, priverčiančių publiką pasiduoti. Šalia manęs stovintis vaikinys bandė šokti, bet jam tepavyko atvaizduoti apkurtimo ekstazės mimiką. Garsinė ataka buvo skleidžiama iš nešiojamo kompiuterio (su šūkais, atspindinčiais Merzbow tikėjimą gyvūnų teisėmis) ir savadarbės gitaros, kuria iš pažiūros grojama elektromagnetiniu principu. Tai buvo laukinis pasirodymas, o triukšmas turi būti laukinis. Per daug triukšmo menininkų, stokojančių Merzbow tyrumo ir agresijos. Triukšmas yra ekstremalus; tai visų juslių puolimas, bombarduojantis klausytoją ir sukeliantis jutiminę perkrovą. Merzbow padarė visa tai; Merzbow buvo brutalus.⁸¹

Šiuose atsiliepimuose Merzbow pasirodymai nusakomi per garso agresyvumą ir nukreiptumą į klausytojų publiką. Nors atlikėjo muzika apeliuoja į klausytojo instinktus ir jos klausytis reikia „ginantis“, toks sadistinio/mazochistinio santykio efektas yra pasirodymo lūkesčio dalis („*ėjome žinodami, kad pasirodymas bus brutalus ir jis tai pateisino*“). Čia išryškintas triukšmo muzikos autentiškumo diskursas: grįžimas iš koncerto apkurtus, sutrikusios pusiausvyros ir „keliais atspalviais blyškesniems“ suprantamas kaip deramas pasirodymo patyrimas. Klausytojai Merzbow triukšmą apibūdina per dydžio ir konsistencijos įvaizdžius („*tirštas*“; „*didelis*“; „*kaip vanduo vonioje*“) bei transgresyvias jo savybes („*garsinė ataka*“; „*ekstremalus* [triukšmas]; „*visų juslių puolimas, bombarduojantis klausytoją ir sukeliantis jutiminę perkrovą*“). Pasirodymo struktūra suprantama kaip daugiau mažiau vientisa („*su vos vienos minutės pertrauka*“), identifikuojami „*ritmo pėdsakai*“ ir „*iškraipyti ritmai*“. Pastebimos vieno klausytojo pastangos šokti ir tą lydinti nesėkmė („*jam tepavyko atvaizduoti apkurtimo ekstazės mimiką*“). Taip pat užfiksuoti ankstesnėse recenzijose aprašyti

⁸⁰ <https://okmusic.jp/Merzbow> [žiūrėta 2023-05-25]

⁸¹ <https://freq.org.uk/reviews/merzbow-live/> [žiūrėta 2023-05-25]

momentai kaip Merzbow savadarbis instrumentas, čia pavadinamas „savadarbe gitara“, taigi, atpažįstamas kaip klasikinis muzikinis instrumentas, ir atlikėjo nešiojamas kompiuteris su „šūkiomis, atspindinčiais Merzbow tikėjimą gyvūnų teisėmis“. Garso „tyrumo“ ir „agresijos“ derinys sukuria „laukinį pasirodymą“.

Recenzija iš 2002 m. vykusio Merzbow pasirodymo Los Andželo festivalyje „All Tomorrow's Parties“:

Merzbow pasirodymas prasidėjo nuo milžiniško žemo gaudesio, tokio, nuo kurio beveik neapsaugo ausų kištukai, nes jis prasiskverbia pro tavo veido kaulus. Per, mano manymu, tikriausiai 45 minučių trukmės pasirodymą, tas gaudesys pamažu keitėsi ir išaugo į savo galutinę formą: šnypščiančio, cypiančio triukšmo sieną. Triukšmas, matome, yra Merzbow instrumentas. Jis groja triukšmu.

Vienintelis atskaitos taškas, kurį tuo metu turėjau tokiam dalykui, buvo Lou Reedo „Metal Machine Music“. Skirtumas, vis dėlto, buvo toks, kad „Metal Machine Music“ buvo siaubinga. Tai buvo erzinantis, skardus triukšmas, kuris niekada nesikeitė ir atsisakė baigtis. Šis, vis dėlto. Tai buvo kažkas kito. Šį triukšmą jaučiau, lyg jis būtų visur aplink mane. Jis atrodė gyvas. Vienu metu mano draugas Mike'as pasilenkė prie manęs ir pasakė: štai koks jausmas būti iščiose. Negalėjau nesutikti. Merzbow [pasirodymas – G. S. past.] buvo tarytum gimdoje.⁸²

Atsiliepimas iš Merzbow koncerto Londone:

Merzbow karjera kartais yra nesuprantama kaip saldžialežuvystė, ir visi kaip aš, mėgstantys jo devintojo dešimtmečio vidurio ir pabaigos šaižaus triukšmo/avangardo eksperimentus galėjo būti suglumę dėl neseniai įvykusio nuokrypio į aplinkos tematikos atmosferą. Tačiau šis pasirodymas grubiai galėjo būti apibūdinamas kaip „Merzbow „varo“ metalą“ [...]

Atrodė, kad pats Merzbow buvimas ant scenos kėlė publikai šiurpulus dėl jo ilgų, tiesių plaukų, nedingstančio rūstaus žvilgsnio ir bibliotekininko akinių. [...]

Bet kokios man kilusios abejonės, kad neteks patirti tiesioginio garso išpuolio, iškart išnyko, kai Merzbow paleido jutiminio naikinimo bangą, naudodamas vos du nešiojamuosius kompiuterius, keletą atsitiktinių efektų pedalų ir keistą, gitarą primenantį prietaisą, kurį jis zulino aparatu [...] Velniop subtilumą, tai buvo pačios rūgščiausios ir šalčiausios įvairovės ausų prievarta, visas beprotiškas triukšmas, plėšoma struktūra ir minią žeidžiantis Akitos abejingumas.⁸³

Šiose recenzijose aktualizuojamas Merzbow pasirodymų fizinis poveikis kūnui. Garsas aprašomas kaip „išpuolis“, „prasiskverbiantis pro veido kaulus“ ir „ausų prievarta“, nuo

⁸² <https://discordpod.com/blog/2019/3/1/why-would-anyone-listen-to-merzbow> [žiūrėta 2023-05-25]

⁸³ <https://rustedshadows.blogspot.com/2010/11/october-on-my-ipod.html> [žiūrėta 2023-05-25]

kurios neapsaugo net ausų kištukai. Taip pat aprašoma garso kaita – virsmas iš „milžiniško žemo gaudesio“ į „šnypščiančio, cypiančio triukšmo sieną“. Triukšmą apibūdinantiems epitetais būdingi ir su vandeniu susiję vaizdiniai (pavyzdžiui, „*jutiminio naikinimo banga*“), o triukšmo savybė apsupti klausytoją ir gyvybingumas sulyginamas su „buvimu iščiose“ arba „*gimdoje*“. Įvardijamas ir triukšmo poveikio lemiamas neužtikrintumas dėl pasirodymo trukmės. Muzikos patyrimo poveikį šiose recenzijose stiprina atlikėjo įvaizdis: „*pats Merzbow buvimas ant scenos kėlė publikai šiurpulus dėl jo ilgų, tiesių plaukų, nedingstančio rūstaus žvilgsnio ir bibliotekininko akinių*“. Išreiškiamas nedidelis nepasitenkinimas dėl atlikėjo garsinio nuokrypio ir pasukimo aplinkos tematikos link, tačiau kartu atskleidžiama ir jo kūrybinė įvairovė. Triukšmas įvardijamas kaip viena Merzbow instrumentarijaus sudedamųjų dalių („*jis groja triukšmu*“), kartu su „keistu, gitarą primenančiu prietaisu“. Pasirodymo patirtis vaizdingai nusakoma per beprotystės ir struktūros naikinimo įvaizdžius, o atlikėjo pasirinkimas nekomunikuoti su publika tiesioginiu būdu (išskyrus patį generuojamą garsą) palieka kartelio išpaudą („*minią žeidžiantis Akitos abejingumas*“).

2.2.2. Interobjektyvumas

Muzikinis objektas ir jo struktūra, muzemos

Šioje dalyje aprašomas analizuojamame Merzbow pasirodymo vaizdo įrašė girdimas garsas. Kadangi įrašė užfiksuotas ne pilnas atlikėjo pasirodymas, o tik iš pasirodymo dalių sukombinuotas pasirodymą iliustruojantis trumpo metro filmas, montažo technika kerpamas ne tik vaizdas, bet ir garsas, taigi, neturime vientiso originalaus pasirodymo garso takelio. Vaizdo įrašė pasirodymas yra fragmentiškas, tačiau taip nebūtinai yra dėl atlikėjo pasirinkimo – tai gali priklausyti ir nuo operatoriaus darbo. Šios analizės muzikiniu objektu bus laikomas garsas, girdimas vaizdo įrašė, kuris traktuojamas kaip vientisas garso takelis. Geresniam įspūdžiui apie muzikinį objektą susidaryti šį įrašą analizėje papildys 2014 m. vykusio Merzbow koncerto Tokijoje vaizdo įrašas, kuriame pasirodymas įrašytas nuo pradžios iki galo be montažo pertrūkių.⁸⁴ Pastarajame įrašė užfiksuotas pasirodymas savo turiniu yra labai panašus arba net identiškasis analizuojamam Merzbow pasirodymui Taipėjuje, tačiau jame neužfiksuoti

⁸⁴ https://youtu.be/fR_8gpJCT4I [žiūrėta 2023-05-25]

klausytojai, todėl parametrinėje lentelėje bus pateikti duomenys tik iš 2013 m. koncerto įrašo. Žemiau pateikiama pasirodymo parametrinė lentelė.

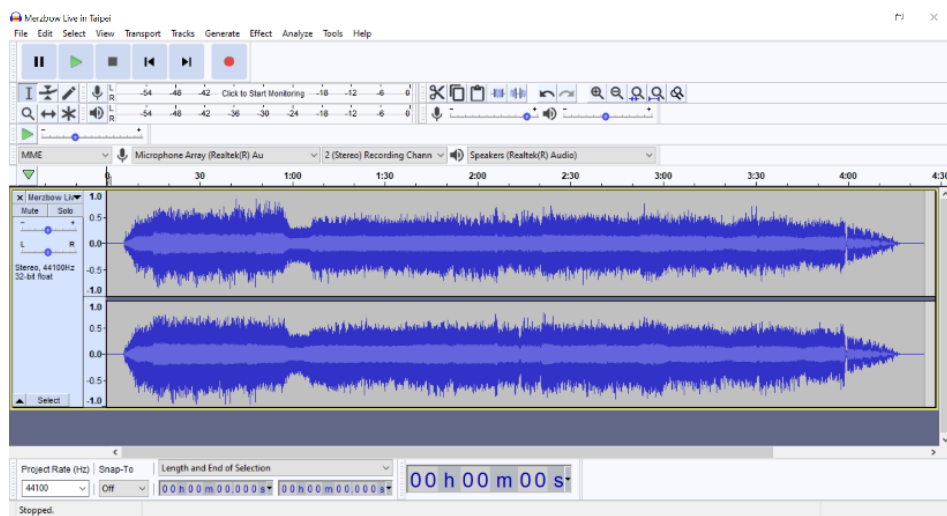
Laikas	Triukšmas	Savadarbės „gitaros“ naudojimas	Atlikėjo judesiai	Publika
0:00-0:14	monotoniškas, primenantis traukinio važiavimą	–	nerodoma	mergina, susiėmusi už veido, žvilgsnius į sceną nukreipusi minia
0:15-0:34	prie to paties monotoniško triukšmo sluoksnio pridedamas antras, žemesnio garso, bosų sluoksnis	–	koją laiko ant garso efektų pedalo, tačiau jo nespaudžia	į tvorelę pasirėmę klausytojai, užsimerkę, linkčiojantys galvomis
0:35-0:36	prie anksčiau išvardytų sluoksnių pridedamas trečias garso sluoksnis – burzgimas, ūžesys	–	kiek palinkęs prie stalo reguliuoja prietaisus	linkčioja galva, mosikuoja rankomis
0:37-0:39	montažas, staigus perėjimas į kitą kadra (ir, tikriausiai, garsą): aukštas, pakankamai tankus garsas	intensyvus grojimas, metaliniu blokeliu braukiant per stygas	viena ranka groja „gitarą“, kita reguliuoja efektų pedalo potenciometrus, žvilgsnis nukreiptas į ant stalo esančius prietaisus	nerodoma
0:40-0:44	kadro pasikeitimas, grįžtama prie trigubo garso sluoksnio	nebegrojama	reguliuoja prietaisus toje pačioje pozicijoje	grįžtama į ankstesnį kadra (nepakitusi)
0:45-0:47	triukšmas išlieka tas pats	intensyvus grojimas spyruokliniu instrumentu	viena ranka groja, kita reguliuoja išgaunamus garsus per efektų pedalus	nerodoma
0:48-0:56	monotoniškas garsas	nebegrojama	reguliuoja prietaisus	užsimerkusi
0:57-1:06	įjungiamas pedalas/sintezatorius, garsas aukštas, šaižus, bet nesudėtingas klausyti, užgožia kitus prieš tai buvusius garsus (arba jie atjungti), kuriamas suspensas (nuėmus kitus sluoksnius ir palikus vieną, kuris „į kažką veda“)	–	koją paspaudžiamas efektų pedalas	ovacijos
1:07-1:15	prie to paties aukšto garso pridedamas naujas sluoksnis – sintetatorius, lėtas, pasikartojantis motyvas, žemai skambantis	–	pasilenkęs prie instrumentų, plaukai dengia veidą	nerodoma
1:16-1:20	tie patys du sluoksniai, tik antras iš jų (žemas sintetatoriaus garsas)	–	nesikeičia	nerodoma

	moduliuojamas, keičiasi jo „agresyvumas“, jis intensyvėja, šaižėja			
1:21-1:54	prijungiamas trečias sintezatoriaus sluoksnis, banguojantis, žaismingas, jo moduliacija vis keičiama (sukiojami potenciometai ant efektų pedalo)	–	sukinėja efektų pedalo potenciometrus	nerodoma
1:55-2:05	garsas išlieka tas pats	–	palieka mašinas „dirbti“ ir nueina prie kompiuterio	nerodoma
2:06-2:26	anksčiau paminėti sluoksniai išlieka ir yra girdimi, kai „gitarą“ visiškai jų nenustelbia	pradedama groti intensyviai, pakankamai tankiai, garsas aukštas	nueina nuo kompiuterio, sugrįžta prie instrumentų	Merzbow grojimo fone
2:27-2:33	tie patys sluoksniai	moduliuojama efektų pedalu, garsas dar labiau primena modulinį sintezatorių	viena ranka groja „gitarą“, kita reguliuoja efektų pedala	nerodoma
2:34-2:48	garsas nesikeičia	tęsiasi	nerodoma	kamera nukreipiama į šokinėjantį, dantis besivalantį vaikina
2:49-3:02	garsas nesikeičia	tęsiasi	kamera nukreipiama į sceną vidutiniu rakursu, matomas Merzbow, grojantis savadarbiu instrumentu, momentui užsisukęs nuo publikos nugarą	nerodoma
3:03-3:32	pradedama nežymiai keistis, intensyvėti	intensyviau purtoma	krato galvą, perjunginėja garso efektų parametrus	vaikinas su dantų šepetėliu dar intensyviau šokinėja, prie jo prisijungia judėti mergina
3:33-3:53	dar patankėja, vis labiau primena sieną	tęsiasi	įjungia daugiau efektų pedalo	filmuojama bendra publika, stovi ramiai, nejudėdami, rimtai žiūrintys į scenos pusę
3:54-3:57	paliekami veikti tik pedalai/sintezatoriai	momentui atleidžiama	nustoja grojės	nerodoma
3:58	garsas žemas, burzgiantis	suduodamas vienas staigus smūgis	finalinis kirtis per „gitarą“	nerodoma
3:59	staigi momentinė pabaiga	–	sustoja, išjungia prietaisus	nerodoma

04:00-04:24	—	—	išeina nuo scenos	ovacijos
-------------	---	---	-------------------	----------

2 Lentelė: analizuojamo Merzbow pasirodymo įrašo parametrinė lentelė, sudaryta analizės autorės.

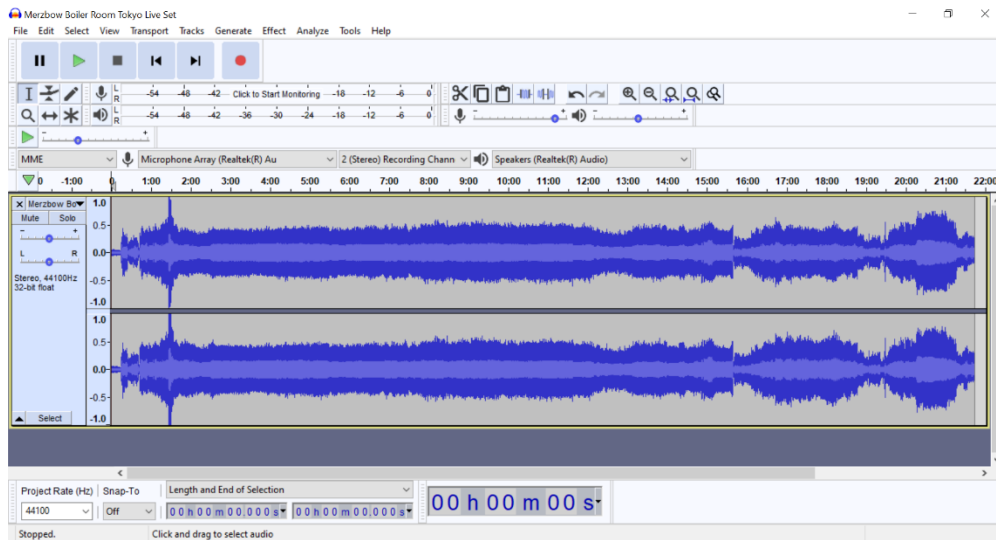
Analizuojamas muzikinis objektas yra 4 minučių ir 24 sekundžių trukmės garso takelis, kurio pagrindas – monotoniškas triukšmas, nuolat pildomas kitais triukšmo sluoksniais. Monotonija sukuria hipnotinį efektą, kurį patvirtina ir klausytojų elgsena: buvimas užsimerkus, nuleidus galvas „ritmiškai“ linkčiojant pagal triukšmo signalą. Merzbow triukšmo daugiasluoksniškumas, girdimas įrašė, taip pat aptinkamas pasirodymų recenzijose. Monotoniški triukšmai maišomi su moduliniiais garsais, atskiriant žemų gaudžiančių ir aukštų šaižių garsų sluoksnius. Nuo čia segmentacija tampa sudėtingesnė: sunku įvardyti, kada garso pokytį lemia naujas triukšmo sluoksnis, o kada tie patys triukšmo sluoksniai efektų pagalba yra moduluojami, iliuziškai padauginami. Nors pasirodyme generuojami garsai pasižymi pakankamai plačiu dažnių diapazonu, garso takelis yra pakankamai tolygus ir tai matyti jo bangos formos iliustracijoje:



8 Pav.: Pasirodymo garso takelio bangos forma.

Aiškiausiai identifikuojami triukšmo sienos momentai, kuriuos sukuria atlikėjo savadarbis „gitarinis“ instrumentas. Visas daugiasluoksnis triukšmas, sudarantis monotonišką garso takelio pagrindą, triukšmo sienos momentais neišnyksta, bet yra jos nustelbiamas ir lieka fone. Merzbow padėjus savadarbį instrumentą į šalį, triukšmas ir vėl tampa monotonišku, todėl viso pasirodymo metu „gitarą“ kuria lūkestį, kad triukšmo siena ir vėl bus „sugrota“. Triukšmo sienos momentais garsas įgauna daugiau šaižumo, atlikėjo veiksmai implikuoja daugiau

agresijos ir publika tampa aktyvesnė. Garso takelis iš Merzbow pasirodymo Tokijoje vaizdo įrašo atrodo pakankamai panašiai:



9 Pav.: Pasirodymo garso takelio bangos forma.

Vis dėlto, skirtingai nei koncerte Taipėjuje, šis koncertas pradedamas aukštu, moduliniu garsu, kuris atsispindi vaizduojamos bangos ilgyje (momentas tarp pirmos ir antros minutės). Toliau garsas pakankamai tolydus, pagal aukštį išskiriama po du arba tris garsų sluoksnius vienu metu. Šiame pasirodyme (antroje jo pusėje) triukšmo sienos momentus taip pat kuria savadarbė „gitarą“. Pastebėtina, kad jos vizualinis panašumas į tradicinį instrumentą iš esmės sukuria panašų lūkestį, kaip gitaros solo laukimas roko muzikos koncerte, nes grojimas šiuo savadarbiu instrumentu yra dominuojantis ir užgožiantis kitus garsus. Tokio instrumento naudojimas gyvo pasirodymo metu keičia klausytojo patirtį, nes matydamas „gitarą“ ir formuodamas jai grojimo lūkestį, klausytojas kitaip segmentuoja pasirodymą, be to, aiškus instrumento išskyrimas iš modulinų sintezatorių ir efektų pedalų gausos, padeda geriau identifikuoti triukšmo šaltinį ir triukšmą interpretuoti. Stebint, kaip atlikėjas keičia ant stalo išdėliotų, į bendrą grandinę sujungtų prietaisų parametrus, triukšmo šaltinį identifikuoti yra sunkiau jau vien todėl, kad jis nėra akivaizdžiai matomas. Savadarbės „gitaros“ konvencionalus vizualumas ir panaudojimas savotiškai priartina triukšmo pasirodymą prie muzikos, ir galbūt net skatina suvokti šį aktą kaip triukšmo „solo“. Tiesa, nuspėjamumo faktorius čia išlieka dėl to, kad „gitarą“ neskamba kaip gitara – iš esmės ja sukuriamas panašus garso efektas kaip ir kitais naudojamais prietaisais. Ir vis dėlto, ji atsiduria pasirodymo dėmesio centre bei sukuria triukšmo sienos momentus, sudarančius muzemų rinkinius.

2.3. Vomir pasirodymo analizė

2.3.1. Intersubjektyvumas

Klausymosi režimas

Analizuojamame vaizdo įrašė auditorija yra susiskirsčiusi į du klausytojų tipus: vienam klausytojų tipui muzika yra jų dėmesio centre, kitiems – veikia fone. Taip gali būti dėl pačios muzikos tipo (monotonija gali sukurti foninio užtesio įspūdį) arba fakto, kad atlikėjo pasirodymas vyksta festivalyje, kuriame publika tikriausiai jau išklausiusi bent kelis panašius pasirodymus, dėl to gali elementariai nebesutelkti dėmesio arba būti pavargusi.

Analizuojamam pasirodymui įvykti nėra skirtos specialios (tradicinės) scenos, vaizdo įrašė galime matyti tik nedidelį, žemą stalą, prie kurio stovi pasirodymo atlikėjas. Šis stalas nėra nei iš vienos pusės izoliuotas ir stovi maždaug erdvės viduryje, todėl klausytojai gali nevaržomai judėti aplink stalą ir šalia jo stovintį atlikėją bei kiek nori prie jo priartėti. Vaizdo įrašė pastebima, kad kai kurie klausytojai šį faktą išnaudoja savo smalsumui patenkinti ir artindamiesi arčiau atlikėjo tarsi bando jį išprovokuoti, patikrinti ribas, kiek arti jiems galima artintis. Tuo tarpu Vomir stovi šalia stalo, ant kurio pastatyti vos du jo naudojami prietaisai, visiškai nekrustelėdamas. Pradėjęs pasirodymą, atlikėjas nekontroliuoja jo eigos ir intencionaliai priešinas tai daryti – šią nuostatą pagilina ant atlikėjo galvos užmautas juodas plastikinis maišas, izoliuojantis jį tiek nuo pasirodymą kuriančių instrumentų, tiek nuo klausytojų auditorijos. Tokia atlikėjo pozicija, rodos, visiškai paneigiamas pasirodymo gyvumo elementas, būdingas muzikos koncertams. Šiame pasirodyme Vomir paspaudžia mygtuką vos vieną kartą ir daugiau niekaip nebando parodyti, kad pasirodymas yra jo kūrinys: nematome nei grojimo instrumentais, nei aparatūros priežiūros, nei garso lygio reguliavimo. Maišo dėvėjimas panaikina skirtį tarp klausytojo ir atlikėjo, todėl nebereikia stebėti, kaip išgaunamas garsas, ar apskritai yra grojama, kaip atrodo ir elgiasi visi koncerte susirinkusieji. Nuo kitų klausytojų pasirodymo metu atlikėją skiria tik tai, kad jis stovi arčiausiai stalo, tačiau teoriškai ir kitiems klausytojams būtų netrukdoma atsistoti iš kitos stalo pusės, jei tik jie išdrįstų paneigti šią nerašytą konvenciją.

Šiame koncerte maždaug pusė auditorijos pasirodymą išgyvena „įprastu“ būdu (nedėvėdami maišų), kita pusė matoma ant galvų užsidėjusi juodus plastikinius maišus, kurie, kaip žinome iš tolimesnėje analizės dalyje nagrinėjamų atsiliepimų, yra išdalinti paties atlikėjo, bet tik rekomenduotini – kiekvienam klausytojui į rankas paduodamas maišas yra kvietimas

izoliuoti save nuo blaškančios aplinkos ir susikonsoliduoti į gryną triukšmą. Maišo dėvėjimas įvairiapusiškai veikia pasirodymo patirtį: eliminuodamas supančią aplinką, jis sustiprina „panardinimo“ į triukšmą efektą, slopina išorės dirgiklius ir aštrina klausytojo pojūčius. Akis dengiantis maišas papildomai temdo vaizdą, kas svarbu analizuojamame vaizdo įrašė, kuriame pasirodymas vyksta šviesioje salėje, kurios apšvietimas primena dienos šviesą. Regos slopinimas padeda susikonsoliduoti į girdimą garsą, o taip pat suteikia daugiau laisvės bei drąsos išgyventi pasirodymą subjektyviai, pavyzdžiui, būnant užsimerkus, darant grimasas, šnekant ar šaukiant – jei auditorijoje sklinda pakankamai didelis garsas ir dominuoja žmonės, dėvintys maišus, niekas nežino, kaip kiekvienas klausytojas sąveikauja su dėvimu maišu. Net ir stovint minioje, akistatoje su triukšmu kiekvienas atsiduria vienas. Vis dėlto, šiame vaizdo įrašė matome, kad klausytojų publika maišus dėvi su pertrūkiais, bandydami rasti sau optimaliausią klausymosi būdą. Kai kurie juos užsidėję taip, kad maišas dengtų tik ausis ir pakaušį, kiti prasiplėšę maiše skyles akims, tretį pasikelia maišą norėdami atsigerti arba užsirūkyti. Vartojant svaigiuosius gėrimus, maišo dėvėjimas sustiprina svaiginantį klausymosi patirties aspektą, nes į maišą išpučiamas ir kvėpuojamas alkoholis. Tokiu būdu gali dar labiau sutrikti orientacija ir išsikreipti girdimo garso kokybė. Maišo dėvėjimas taip pat keičia laiko suvokimą, o tai sustiprina garso begalybės pojūtį.

Klausymosi vieta (demografinė lokacija)

Analizuojamo muzikinio pasirodymo klausomasi viešoje erdvėje – „NS16“ Tilburge, pietų Nyderlanduose. Tai netoli miesto geležinkelio esanti vieta, padalyta į kūrybines darbo erdves, grafikos dirbtuvę ir parodų erdvę, skirtą kultūriniam renginiams. Nors ši vieta yra išlaikiusi industrinę atmosferą ir joje vyksta netradiciniai renginiai, „NS16“ bando pritraukti kūrybinėmis industrijomis besidominčius investuotojus, todėl išlieka ganėtinai formalus pobūdžio erdve.

Pasirodymas vyksta vienoje iš pastato salių, kurioje, kaip jau buvo minėta anksčiau, nėra tradicinės koncertinės pakylės. Vaizdo įrašė matome tik tuščią erdvę su keliais stalais, iš kurių vienas skirtas pasirodantiui atlikėjui. Įrašė nesimato profesionalios koncertinės aparatūros, ir nors iš vaizdo įrašė užfiksuoto garso galime atpažinti, kad pasirodymui buvo naudotos garso kolonėlės, tikėtina, kad ši erdvė nėra pritaikyta itin garsiems koncertams, todėl naudojama aparatūra gali būti supaprastinta, mažesnio pajėgumo, kas lemia mažesnę pasirodymo imersyvumą ir pastebimą klausytojų išsiblaškymą.

Pasirodymą įgalina Vomir instrumentarijus, dėmesį traukiantis savo minimalumu. Atlikėjas naudoja tik vieną grotuvą ir mikšerinį pultą, tarpininkaujantį tarp grotuvo ir koncerto patalpose esančios garso sistemos. Labai tikėtina, kad mikšerinis pultas atlikėjui nepriklauso, todėl galima teigti, kad šiame pasirodyme jis naudoja tik vieną prietaisą. Viso koncerto metu Vomir nesitraukia iš savo pasirodymo vietos, nurodančios jo, kaip atlikėjo, statusą, tačiau niekaip nedemonstruoja savo virtuoziškumo, tik leidžia pasirodymui vykti sava eiga. Dėl ant galvos mūvimo maišo ir bendro aprangos stiliaus, Vomir supanašėja su auditorijoje esančiais klausytojais, todėl atlikėjo samprata kinta, o statusas pamažu priartėja prie klausytojo.

Klausytojo veikla

Pasirodymo vaizdo įrašė užfiksuoti klausytojai kontrastuoja su pasirodymo atlikėju: binarinę priešpriešą čia sukuria statiška, vizualiai nepajudinama, stoviška Vomir laikysena ir judri, laisvai judanti, smalsi, žaisminga ir kvailiojanti klausytojų publika. Įrašė matome, kaip dalis klausytojų susibūrę kiek įmanoma arčiau pasirodymo centro, ant galvų užsimovę juodus plastikinius maišus, bandantys įsijausti į pasirodymą atlikėjo pasiūlytais metodais, kol kita dalis naudoja išdalintus maišus pagal neprognozuotą paskirtį, su jais žaidžia ir fotografuojasi. Tiesa, šis klausytojų tipas yra labiausiai nutolęs nuo pasirodymo židinio, ir net jei pasirodymo metu generuojamą garsą suvokia kaip foninį triukšmą, stengiasi pernelyg netrukdyti tiems klausytojams, kuriems pasirodymas yra dėmesio centre.



10 Pav.: Vomir pasirodymo metu besilinksminantys klausytojai.

Įrašė pastebime, kad kai kurie klausytojai ne tik laisvai juda po pasirodymo erdvę, bet ir šnekasi, kas gali patvirtinti prieš tai iškeltą hipotezę, jog šioje erdvėje esančia garso aparatūra nebuvo galima (arba nepavyko) užtikrinti pasirodymui deramo garso, todėl, garsui esant nepakankamai dideliame, sumažėjo triukšmo intensyvumas ir bendras pasirodymo įspūdis. Pakitęs triukšmo intensyvumas potencialiai gali priartinti triukšmo sieną prie kitų muzikos žanrų. Vaizdo įrašė matyti, kad arčiausiai atlikėjo stovintys klausytojai aktyviai juda, krato galvas (angl. *headbanging*), kai kurie specifiškai gestikuliuoja rankomis – visa tai nurodo į sunkiosios muzikos, roko ir metalo žanrų, kultūrą. Tikėtina, kad skambantis mažesniu garsumu, šiame pasirodyme triukšmas savo akustinėmis savybėmis klausytojams labiau priminė trankią muziką, todėl buvo asocijuojamas pirmiausiai su sunkiąja muzika, o tik paskui su specifiniu triukšmo muzikos požanriu. Taip pat gali būti, kad klausytojai familiarūs tik su didžiaisiais triukšmo muzikos vardais ir šią muziką konkrečiai sieja su japonų atlikėju Merzbow (ko gero, žinomiausiu triukšmo muzikos žanro atstovu visame pasaulyje), kurio vaidmuo svarbus ne tik triukšmo, bet ir metalo muzikos scenoje.⁸⁵ Kūrybiškai bendradarbiaudamas su metalo muzikos atlikėjais, Merzbow įsirašo į sunkiosios muzikos kontekstus, lemiančius, kad net ir kitų triukšmo muzikos atlikėjų (šiuo atveju Vomir) pasirodymų išgyvenimas nefamiliarių klausytojų atžvilgiu tampa metalo muzikos patirčiai gimininga patirtimi. Šis nefamiliarus klausytojų tipas pritaiko kitas, jiems artimas muzikos klausymosi praktikas, kartais paneigiančias susiformavusias konvencijas ir išeinančias už egzistuojančios klausymosi patirties schemas ribų.

Vaizdo įrašė taip pat pastebima, kad kai kurie klausytojai juda ritmiškai, tačiau jų judesiai nėra sinchroniškai koordinuoti. Skambant vientisam, monotoniškam garsui, auditorija tarpusavyje skiriasi judėjimo intensyvumu: vieni greitai linksi galvomis ir juda staigiais judesiais, kiti linguoja iš lėto, visu kūnu siūbuodami į šonus. Matyti, kad dauguma klausytojų muziką patiria kūniškai, tačiau šis patyrimas yra stipriai individualizuotas.

Įdomu tai, kad arčiausiai atlikėjo stovintys, maišais mūvintys klausytojai savo išvaizda ir elgsena gerokai supanašėja su atlikėju, potencialiai to patys net nematydami. Jų elgseną ir atlikėjo/klausytojo vaidmenis nulemia tik nerašyta nusistovėjusi konvencija ir skiriantis stalas.

⁸⁵ <https://www.metal-archives.com/artists/Merzbow/48450> [žiūrėta 2023-05-25]



11 Pav.: Su atlikėju supanašėjusi klausytojų auditorija.

Vis dėlto, net ir dėvintieji maišus, klausytojai šiame koncerte linkę pasirodymą stebėti daugiau lengvabūdiškai, su pertrūkiais, keisdami savo padėties vietą, eksperimentuodami su plastikinio maišo akustinėmis galimybėmis. Aktyvūs judesiai, pokalbiai ir alkoholio vartojimas atrodo mažiau suderinami su tolimesniame poskyryje analizuojamomis recenzijomis iš kitų Vomir pasirodymų, todėl palyginimui į šią analizę įtraukiamas Vomir pasirodymas⁸⁶ Japonijoje, Tokijuje iš 2018 m. Vomir turo po Japoniją. Šiame vaizdo įrašė, be montažo, judančia kamera užfiksuota maždaug pusė pasirodymo iš atlikėjo solo koncerto. Faktas, kad įrašė užfiksuotas autorinis koncertas, lemia kitokią klausymosi patirtį, nes į tokius koncertus susirenka motyvuoti klausytojai-gerbėjai, skirtingai nuo festivalių, kuriuose pasirodo plati atlikėjų amplitudė ir ne visi žiūrovai yra vienodai motyvuoti išgirsti juos visus, t.y. vyrauja tendencija išsirinkti kelis patinkančius atlikėjus, kurių pasirodymai bus stebimi nuoširdžiai ir ignoruoti arba lengvabūdiškai stebėti kitų, mažiau įdomių, atlikėjų pasirodymus.

Vaizdo įrašė iš koncerto Tokijuje galime matyti iki koncerto pradžios užfiksuotus momentus: į pasirodymo erdvę įžengiančius klausytojus, jų pokalbius, juoką, plastikinius maišelius susirinkusiesiems dalinantį Vomir, taip pat maišo užsimovimo ant galvos – atlikėjo ir klausytojų – procesą. Skirtingai nuo pasirodymo Tilburge, Nyderlanduose, kurio metu klausytojai nenustojė tarpusavyje bendrauti net ir koncertui prasidėjus, šiame koncerte, Vomirui vos paspaudus mygtuką ir triukšmui pasigirdus, auditorijoje stoja tylą, pasijaučia

⁸⁶ Įrašo nuoroda: <https://youtu.be/oyQDU7qBwfc> [žiūrėta 2023-05-25]

rimtis ir susikaupimas, lyg mygtuku atlikėjas būtų ne tik pradėjęs pasirodymą, bet ir perjungęs klausytojų minios buvimo režimą. Iš pradžių publika smalsiai filmuoja pasirodymo pradžią mobiliaisiais telefonais, tačiau netrukus absoliuti dauguma jau mūvi juodais plastikiniais maišeliais.



12 Pav.: Vomir klausytojų publika Tokijuje, Japonijoje. Nuotraukos autorius: Gerald Tan.⁸⁷

Visoje minioje pastebimi vos keli žmonės be maišelių, tačiau savo elgsena jie pernelyg neišsiskiria iš kitų klausytojų – visi stovi beveik nejudėdami, bandydami patirti pasirodymą atlikėjo pasiūlytu būdu ir paklūstantys jo tvarkai. Maišų mūvėjimas individualizuoja kiekvieno klausytojo patirtį, nes taip sukuriama fizinė perskyra, kuria minimalizuojamas intersubjektyvumas. Galima daryti prielaidą, kad atsiribojant nuo auditorijoje esančių klausytojų, aktualizuojama individuali buvimo kartu patirtis, kurioje lengviau priskirti savitas asociacijas ir išvelgti su jomis sietinas akustines savybes bei tariamas struktūras, taip sukongretinant abstraktų triukšmą. Koncertas Tokijuje vyksta mažai apšviestoje erdvėje, kurioje maišus dėvintys klausytojai vizualiai susilieja su tamsa, o nujautrindami regos jusles gali efektyviau pasinerti ir į girdimą garsą.

Kultūrinė lokacija („scena“)

Tilburge, Nyderlanduose vykstantis Vomir pasirodymas yra antrojo „Optimus Prime Noisefest“ festivalio dalis. Tai vienos dienos festivalis, pagal pasirodymo laiką suskirstytas į penkis segmentus. Kiekviename segmente iš eilės pasirodo keturi atlikėjai, vienam pasirodymui skiriama 15 minučių. Pirmieji pasirodymai prasidėjo 16 val. 30 min., o numatoma renginio pabaiga buvo 21 val. 30 min., taigi, iš viso renginys truko penkias valandas. Vomir

⁸⁷ Iš koncertui skirto „Facebook“ renginio, nuoroda: <https://fb.me/e/4fCLGBJYr> [žiūrėta 2023-05-25]

pasirodymas buvo priskirtas paskutiniajam pasirodymų segmentui ir vyko 20 val. 45 min., todėl iki jo klausytojai turėjo pamatyti net septyniolika pasirodymų. Prieš Vomir pasirodė vietinis elektroninės muzikos prodiuseris RA-X, o po Vomir sekė eksperimentinės muzikos kūrėjo Strom Varx iš Prancūzijos pasirodymas.

„Optimus Prime Noisefest“ yra festivalis, organizuojamas leidybinės įrašų kompanijos „Vatican Analog“. Kaip šios bendruomenės dalis, festivalis reprezentuoja įvairaus pobūdžio eksperimentinę, elektroninę ir ekstremaliąją muziką, performanso meną ir, kaip patys teigia, „keistus garsus“.⁸⁸ Analizuojamame vaizdo įrašė užfiksuota publika dėvi to meto subkultūrinėms bendruomenėms būdingą aprangą: marškinėlius su aplikacijomis, *cargo* šortus, džinsinius švarkus. Pastebimos ir šią tendenciją patvirtinančios vyrų šukuosenos – ilgi tiesūs plaukai arba dreadai. Savo judesiais ir elgsena auditorija labiau primena sunkiosios muzikos (roko arba metalo) fanus-atstovus, kas gali reikšti, kad Nyderlanduose alternatyviosios muzikos bendruomenė yra (ar tuo metu buvo) pakankamai maža, kad triukšmo entuziastai suformuotų atskirą, autentišką klausytojų ratą. Į tai nurodo ir festivalio formatas – per vieną dieną pasirodo itin daug plataus spektro grupių ir atlikėjų, kuriems būdinga didelė žanrų įvairovė. Taigi, šio festivalio klausytojai atstovauja heterogenišką Tilburgo alternatyviąją kultūrą, kas dar nereiškia, kad visi susirinkusieji yra triukšmo muzikos entuziastai, motyvuoti patirti Vomir pasirodymą. Kadangi analizuojamame vaizdo įrašė festivalis vyko tik antrą kartą, tikėtina, kad daliai auditorijos tai buvo nauja pažintis su triukšmo muzika apskritai, kas rezultate lėmė kitokį patirties įreikšminimą nei tiems klausytojams, kurie į koncertą atėjo su lūkesčiu.

Konotacinis intersubjektyvumas

Analizei pasirinktos šešios Vomir pasirodymų recenzijos ir vienas atsiliepimas apie jo kūrybos poveikį apskritai. Recenzijose užfiksuoti Vomir pasirodymai nuo 2010 iki 2018 m.: 2010 m. turo po Jungtinę Karalystę koncertas Londone su atlikėjais Filthy Turd ir The Rita (autorius internetinio muzikos žurnalo „Musique Machine“ redaktorius Rogeris Batty), 2011 m. koncertas Londone su atlikėjais Uearthed, S.A.F.E ir A View From Nihil (autorius Lutheran Thanon), 2016 m. koncertas Vinčesterio meno kolegijoje kaip renginio „Minimalism: Location Aspect Moment“ dalis (autoriai Rogeris Batty ir triukšmo sienos atlikėjas Clive Henry), 2018

⁸⁸ <http://www.vaticananalog.com/> [žiūrėta 2023-05-25]

m. koncertas Londone su atlikėjais Maginot, Red Hook Grain Terminal, Kenosist, Shurayuki-hime ir Monocrete (autorius triukšmo atlikėjas Jamesas Shearmanas) ir 2018 m. koncertas Monrealyje, Prancūzijoje su atlikėjais Rein ir Black Leather Jesus (autorius triukšmo atlikėjas Johanas Strömvallis Hammarstedtas). Internetiniame forume „Reddit“ atsiliepimą parašė ištrintas vartotojas, todėl jo tapatybė nežinoma. Iš analizuojamo pasirodymo recenzijos rasti nepavyko, todėl toliau interpretuojamos analizės tik dalinai patvirtina tai, ką vizualiai matome vaizdo įrašuose.

Internetinio forumo „Reddit“ vartotojo atsiliepimas triukšmo sienai dedikuotame polapyje:

Po 5 min. Vomir klausymosi prasideda klausos haliucinacijos. Vienas jo albumas mano nešiojamame grotuve, prisiekiu, išgirdau urzgiančius balsus ir žemą vėjo ūžesį, judantį iš kairės į dešinę. Manau, juodi maišai tai dar labiau sustiprina ir maišai yra pigesni nei tikri akių raiščiai.

Vomir yra muzikinė izoliacinės kameros versija. Be to, melodija atsiranda tik tada, jei dalykai pradeda girdėtis.⁸⁹

Dinamiškesnei triukšmo sienai pabandykite The Rita.⁹⁰

Atsiliepimas iš 2010 m. Vomir, Filthy Turd ir The Rita turo po Jungtinę Karalystę:

Nors esu daugybę valandų mėgavęsis ir gyvenęs Vomiro įrašuose, tai mano pirmoji (ne)gyva prancūzo brutalių ir pilkos statinės hipnozės patirtis. Viskas prasideda nuo tau įteikiamo juodo plastikinio maišo, kai patenki į „Grosvenor“ baro Londone galinę salę, lyg įteitum į kažkokį keistą ir paslaptinę ritualą – taip, tam tikra prasme, manau, ir yra. Netrukus Vomir užlipa ant scenos, nusigręžia nuo mažos, bet smalsios publikos, paspaudžia kelis mygtukus ant savo aparatūros, tuomet užsimauna savo juodą plastikinį maišą ir stovi visiškai nejudėdamas ateinančias 18 jo pasirodymo minučių. Jo laikysenoje yra kažkas giliai liūdno ir jaudinančio, beveik priverčiančio mane ašaroti, o iš kolonėlių sklindanti tanki ir nenumaldoma triukšmo siena, atrodo, sustiprina ir pagilina šį melancholišką, bet nežemišką jausmą. Virš publikos galvų kaba lėtai besisukantis disko kamuolys, paverčiantis situaciją dar nerealesne ir vykstančią ne laiku; tarsi normalus pasaulis būtų sustojęs arba sulėtėjęs dėl Vomiro triukšmo sienos. Praėjus kelioms minutėms nuo pasirodymo pradžios, nusprendžiu užsidėti savo plastikinį maišelį, ir iš pradžių jaučiuosi šiek tiek kvailokai, tačiau maždaug po minutės tai atrodo tobulai ir niūriai suprantama, nes pats esu giliau izoliuotas garso sienoje. Kelis kartus per 18 minučių pasirodymą pasikeliu maišelį ir įkvepiu oro, žmonės aplink mane stovi arba su maišais ant galvos,

⁸⁹ Turimos omenyje garsinės haliucinacijos.

⁹⁰ https://www.reddit.com/r/LetsTalkMusic/comments/a8u3r4/lets_talk_harsh_noise_wall [žiūrėta 2023-05-

arba užhipnotizuoti spokso į niūrią Vomiro figūrą. Tuomet triukšmas nutrūksta, Vomir nusiima savo maišą ir burtai baigiasi, o tikrasis pasaulis vėl užplūsta. Galiu drąsiai teigti, kad šis pasirodymas buvo visiškai nepanašus į nieką, ką esu patyręs anksčiau – atrodė, kad jis iš esmės sukrėtė mane emociškai, ir už tai esu be galo dėkingas – tikrai kvapą gniaužiantis dalykas.⁹¹

Šis patirties aprašymas lyriškai pradedamas *gyvenimo* atlikėjo įrašuose analogija – akcentuojama, kad atsiliepimo autoriui atlikėjas gerai pažįstamas ir reikšmingas. Vis dėlto, pati pasirodymo patirtis čia supriešinama su gyvenimu arba apibūdinama kaip tarpinė, tarp gyvos ir negyvos patirties esanti, būseną. Taip įvardintai būsenai argumentuoti pasitelkiami statiškumo ir hipnozės epitetai, dar siejami su sąstingiu ir transu. Patekimas į koncerto salę prilyginamas paslaptinam ritualui, todėl akivaizdu, kad specifinė renginio lokacija formuoja lūkestį, keičiantį klausytojo elgseną ir patirtį. Pritemdytoje patalpoje atlikėjo figūra atrodo labiau melancholiška, o laikysena – gili ir „beveik priverčianti ašaroti“. Visa tai sukuria nežemišką jausmą su iškreiptu laiko suvokimu („*tarsi normalus pasaulis būtų sustojęs arba sulėtėjęs*“), kuri stiprina plastikinio maišelio mūvėjimas. Šią prielaidą sustiprina ir „Reddit“ vartotojo atsiliepimas, kuriame teigiama, kad maišų mūvėjimas sustiprina garsinių haliucinacijų kūrimąsi ir sukuria izoliacinės kameros efektą. Taip patirtis tampa emociškai sukrečianti, „kvapą gniaužianti“, taigi, ir paveiki, įsimintina.

Atsiliepimas iš 2011 m. koncerto Londone:

Darosi vėlu ir „Grosvenor“ baro lankytojai jau dvi valandas tapę brutalaus triukšmo baismės liudininkais. Tačiau nepaisant nuovargio, publika akivaizdžiai demonstruoja lūkestį, kai tarp jų vaikšto vyras tvido švarku ir dalija juodus plastikinius maišelius. Prie maišelių pridedamas nedidelis raštelis: „Nesivaržykite užsidėti plastikinį maišelį ant galvos, kad visiškai pasinertumėte į šiurkščios triukšmo sienos garsą ir atsiribotumėte nuo visko, išskyrus triukšmą.“ Artėjame prie Vomiro.

Šis nepretenzingas pasiruošimas, veikiantis be rekvizitų ar įmantrios įrangos išdėstymo, vis dėlto veiksmingai sutelkia visos auditorijos dėmesį į mažiausius tvido žmogaus judesius. Užlipęs ant scenos, jis atsiveria kolonėlių krūva ir, įvertinęs savo padėtį, užsideda likusius juodus maišus ant savo galvos. Praėjus kelioms sekundėms, kai susirinkusieji aplink sceną sulaiko savo kvėpavimą, siena išsiveržia, o koncerto vieta iš silpnai apšviestos nuošalios Pietų Londono aludės galinės salės virsta transgresyvos garsinės jėgos sūkuriumi.

Nepaisant garso tankio ir garsumo, aišku, kad ši siena sukonstruota iš šaižesnių garso šaltinių nei

⁹¹ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=210 [žiūrėta 2023-05-25]

ankstesniame Vomiro apsilankyme Pietų Londone. Sėdint tamsoje pradeda ryškėti girdimi objektai: medžio skeveldros, mūro trupėjimas ir didžiuliai vandens antplūdžiai, primenantys griūtį, užfiksuotą mėgėjiškomis kameromis, kai žemės drebėjimas Japonijoje plėšė žemę ir išlaisvino jūrą. Tai tik dalis vaizdų, išnyrančių iš tamsos visiškai išsiskleidus juodam maišui. Negalėčiau tiksliai pasakyti, kiek truko pasirodymas. Tavo laiko pojūtis yra visiškai suardomas Vomiro sienos akivaizdoje. Šiuo atžvilgiu būtų įdomu palyginti jo kūrybą su Mortono Feldmano kūriniais. Kito laikinumo suspensijos meistro Feldmano pasikartojantis minimalizmas ir mikrotonalumo klostės atrodo šviesmečiais nutolę nuo grubios sienos jėgos, tačiau jie abu įtraukia klausytoją, ištraukdami jį iš įprastinių konvencinės muzikinės struktūros modalumų; mintyse pats laikas ima driektis iki begalybės.

Dauguma žmonių auditorijoje naudojami juodu plastikiniu maišeliu ir tai sukuria keistą vaizdą; dalinai egzorcizmas, dalinai mazochistinis ritualas, nepaisant bendros erdvės, Vomiro [pasirodymo – G.S. past.] patyrimas yra labai asmeniškasis.

Įsakymas pasinerti į vidų, kaip galėtų pasakyti Davidas Lynchas, nėra vadovaujamas triumfuojančios roko žvaigždės ar žavinčios primadonos paliepiamu, tai solipsistinis siekis, kuriam reikia erdvės ir laiko. Vomiro gryna garsinės abrazyjos prieiga liudija, kad šiais laikais vien tik rasti tokią erdvę, į kurią būtų galima pasinerti, yra sudėtinga užduotis. Apvalydamas savo garsą nuo visų sentimentų ir išmonės, maišų pagalba įstumdamas klausytoją dar giliau į tuštumą, jis atveria pasaulį, kuriame tik tu esi egzistuojantis kontempliacijos objektas. Vomir siūlo sieną, per kurią galima sugriauti savąsias, išbristi galbūt apsvaigusiam, o galbūt kiek tyresniam nei iki tol.

Kai kolonėlės nutyla, vėl pasirodo galinė salė niūriame Pietų Londone, kambarys pradeda tuštėti, vyras tvido švarku nusiima nuo galvos maišelį ir kasdieniškai nulipa nuo scenos.⁹²

Šiame atsiliepime aprašomas koncertas, po metų (nuo ankstesnės recenzijos) vykęs toje pačioje lokacijoje – „Grosvenor“ bare, Londone. Recenzija pradeda nuovargio išreiškimu, tačiau pabrėžiamas entuziazmas ir lūkestis patirti Vomiro pasirodymą. Pastarasis apibūdinamas pasitelkiant smurtinius („*brutali triukšmo bausmė*“; „*mazochistinis ritualas*“; „*grubi sienos jėga*“) ir gamtos stichijų („*garsinės jėgos sukūrysis*“; „*medžio skeveldros*“; „*mūro trupėjimas*“; „*didžiuliai vandens antplūdžiai*“; „*griūtis*“; „*žemės drebėjimas <...> plėšė žemę ir išlaisvino jūrą*“; „*abrazija*“) įvaizdžius. Pasirodymo pradžioje, pabrėžiant klausytojų lūkestį, supriešinamas susilaikymas ir išsiveržimas („*susirinkusieji sulaiko kvėpavimą*“ – „*siena išsiveržia*“). Toliau fiksuojamas laiko pojūčio praradimas, lemiantis patirties prilyginimą begalybės nusidriekimui. Taip pat pabrėžiamas atsiribojimas ir individualus buvimas kartu („*nepaisant bendros erdvės, Vomiro patyrimas yra labai asmeniškasis*“), pasinėrimas į vidų, tuštumą, subjekto suobjektinimas. Išsilaisvinimas („*siena, per kurią galima sugriauti*

⁹² https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=248 [žiūrėta 2023-05-25]

savąsias“) dar tapatinamas su egzorcizmu, apsvaigimu ir apsivalymu („išbristi tyresniam nei iki tol“). Pasirodymui pasibaigus ir garsui nutilus, viskas vėl grįžta į įprastas vėžias – atsikartoja kitose recenzijose minima „normalaus“ pasaulio analogija.

Atsiliepinimas iš 2018 m. koncerto Monrealyje, Prancūzijoje:

Kaip pats charizmatiškiausias ir entuziastiškiausias kulto lyderis Romainas [Vomir – Romain Perrot, G.S. past.] pradeda vaikščioti aplink sveikindamas žmones ir dalindamas mums visiems po vieną juodą plastikinį maišelį iš šviežios ritės. Šypsenos, rankos paspaudimai ir juodi plastikiniai maišeliai. Nesunku įsivaizduoti, kad mums visiems galas ir kad tai cianidas arba arsenas dalinami mūsų mažajai bendruomenei, ir mes kaip ir jis džiaugiamės galėdami kartu su juo eiti į pomirtinį gyvenimą/anapus ar bet ką, kas laukia kitoje jo sienos pusėje. Kai tik Romainas pradeda, prisimenu šios kelionės metu skaitytą „Fight Your Own War“⁹³ ir Whitehouse⁹⁴ citatą: „privoti auditoriją iki paklusnumo“, kuri čia atrodo taip pat tinkama. Tai taip ekstremaliai brutalu, kad negaliu nesišypsoti. Mirtinai tai myliu. Siena velnioniškai stora, sluoksniuota už vaizduotės ribų, o tekstūra tokia neapdirbta, kad tirpsta burnoje. Skamba tiek daug dažnių, kad sunku išsifruoti, kas iš tikrųjų yra girdima. Girdžiu įplaukiančius ir išplaukiančius garsus, bet nesu tikras, ar jie iš tikrųjų girdimi, ar tik mano protas mane apgaudinėja. Jaučiu kaip siena sugriebia mano vidurius ir susmulkina juos į gabalus. Tyla po to kurtinanti. Ji atrodo beveik garsesnė nei siena, nes perėjimas yra totalinis ir absoliutus. Kitoje jo sienos pusėje mūsų laukė visiškos tuštumos jausmas.⁹⁵

Atsiliepinimas iš 2018 m. koncerto Londone:

Galiausiai, ir pats grėsmingiausias, Vomir pakilo – ir vėl praleidau pradinį „išsiveržimą“⁹⁶ ir jaučiausi kaip tarpduryje tvyrantis vaiduoklis, bandantis prasigrauzti kelią vidun. Iškart pastebėjau, kad visi turėjo juodus maišus rankose arba užsidėję juos ant galvų – kažkas, kas nebuvau tikras, kad įvyks. Asmeniškai, erdvė buvo labai blausiai apšviesta ir tai atrodė šiek tiek bereikalingai, nes užmerkus akis efektas buvo bemaž tas pats. Nepadėjo ir tai, kad minėti juodi maišai pasirodė esą beveik perregimi (nors per juos žiūrėti buvo sunkiau nei be jų). Galų gale, su maišeliu ar be jo, Vomir sukūrė tobulai gniuždančią sienos plokštę, kuri puikiai tiko prarasti joje sąmonę. Bijojau, kad tai bus garsiausias vakaro pasirodymas ir gali atrodyti, kad kiti tyčia pasirodė tyliau, jog nesikėsintų į „jo dalyką būti labai garsiam“, bet iš tikrųjų taip nebuvo, siena atrodė tokio paties intensyvumo kaip ir prieš tai buvęs Shurayuki-hime pasirodymas.⁹⁷

⁹³ Wallis, J. (2016). *Fight Your Own War: Power Electronics and Noise Culture*. Los Angeles: SCB Distributors.

⁹⁴ Anglų triukšmo muzikos grupė, susikūrusi 1980 m.

⁹⁵ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=443 [žiūrėta 2023-05-25]

⁹⁶ Recenzijos autorius pavėlavo į pasirodymo pradžią.

⁹⁷ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=457 [žiūrėta 2023-05-25]

Šiose recenzijose triukšmo siena apibūdinama kaip „tobulai gniuždanti“, „velnioniškai stora“ ir „sluoksniuota už vaizduotės ribų“, o jos tekstūra - „tirpstanti burnoje“. Sienos patirtis siejama su pabaiga, pomirtiniu gyvenimu, visiška tuštuma ir sąmonės praradimu, o atlikėjas prilyginamas charizmatiškam ir entuziastingam kulto lyderiui, gebančiam paveikti ir kontroliuoti auditoriją. Pastarosios kontrolė įgyvendinama smurtiniais, prievartiniais veiksmais („*pritvoti auditoriją*“, „*siena sugriebia mano vidurius ir susmulkina juos į gabalus*“), kurie, vis dėlto, klausytojų įvertinami teigiamai („*ekstremaliai brutalu*“ – „*negaliu nesišypsoti*“). Patirties autentiškumą dar labiau išryškina pasakymas „mirtinai tai myliu“, sujungiantis meilę ir mirtį. Taip pat išreiškiamas neužtikrintumas individo protu, kontrolės praradimas („*girdžiu garsus, bet nesu tikras, ar jie iš tikrųjų girdimi, ar tik mano protas mane apgaudinėja*“). „Kurtinantis“ garso nutraukimas, žymintis staigią pasirodymo pabaigą, pabrėžia santykį tarp tylos ir triukšmo.

Atsiliepimas iš 2016 m. koncerto Vinčesteryje, Anglijoje:

Artėjant prie Vinčesterio meno kolegijos rotundos, kur Vomir – Prancūzijos triukšmo sienų karalius spalio 15 d., šeštadienį, turėjo atlikti savo (ne)gyvą pasirodymą, jautėme bauginantį jausmą. 1960-ųjų viduryje šis pastatas buvo užsakytas kaip meno mokyklos biblioteka, tačiau šiam tikslui jau daugelį metų nebuvo naudojamas. Dviaukštis suapvalintas stiklo ir betono pastatas buvo apibūdinamas „betono pilimi“ arba „šiulaikiniu viduramžių stiliaus knygų bokštu“⁹⁸ bet šįvakar, artėjant prie pastato nuo automobilių stovėjimo aikštelės, jis atrodė ganėtinai baugiai – minimalus apšvietimas LED juostelėmis priminė vėlyvą vakarą apleistame devintojo dešimtmečio pradžios universiteto miestelyje. Rotunda praėjimu sujungta su vienu pagrindinių kolegijos pastatų. Maždaug dvidešimties žmonių publika lėtai, bet užtikrintai pakilo į antrą aukštą, kur juos pasitiko vieniša Vomiro figūra, nejudanti ir nugara nūsiskusi į publiką. Prirėkė maždaug penkių minučių, kad publika išsirinktų savo vietas ir įsitaisytų, ir per visą šį laiką prancūzas išliko nesujudėjęs ir nūsiskęs nuo žiūrovų.

Staiga kambarys pasinėrė į tamsą, ir tik minimalus lauko gatvių apšvietimas suteikė neaiškų miglotą švytėjimą. Kai kelis kartus teko matyti Vomir anksčiau, jis dalino visiems garsiuosius juodus plastikinius maišelius kartu su atspausdintu rašteliu, paaiškinančiu ką su maišu reikia daryti – t.y., užsidėti jį ant galvos, jei yra noro, tačiau šiame pasirodyme tokios interakcijos nebuvo. Jis atrodė visiškai atsijungęs, tačiau tokiu būdu, kuris stiprino jo kuriamos „sienos“ galią ir atmosferą. Jis grojo vos dvidešimt minučių, bet atrodė žymiai ilgiau - „siena“ jungė pažeme dundantį gaudesį su besitęsiančiomis skeldėjančios tekstūros viršūnėmis. Žemi garsai priminė niūrų, bet tolimą kelių užesio ir neapdoroto žemėto tunelio derinį.

⁹⁸ „The Book Tower” – 80-aisiais rodyta britų televizijos laida vaikams, kurioje įdomiai pristatomos knygos, siekiant paskatinti vaikų susidomėjimą skaitymu. Epizodas pradedamas filmuojamo pastato, kuriame vyksta veiksmas, parodymu – ant jo esantis bokštas savo forma vizualiai primena Vinčesterio meno kolegijos rotundą.

Skeldėjantis viršutinis sluoksnis [vaizduotėje – G. S. past.] iššaukė medžio laužymo, traškėjimo garsovaizdžius. Įprastai klausantis Vomiro pagalvotum apie tokius vaizdus kaip miesto vamzdžių tuneliai arba aptriušęs ir apleistas kanalizacijos vamzdynas/kanalizacija. Arba iš pažiūros nesibaigianti kelionė per atšiaurų ir nekintantį dykumos vaizdą su nuolatinio baltai pilku statišku dangumi. Tačiau šįvakar aplankė neabejotinas jausmas, kad Armagedonas sukurtas miško plėšymo ir karpymo pagrindu, arba nuošali lentpjūvė žiemos viduryje skaptuoja medį iki tankios ir nekintančios prancūzo „sienos“.

„Sienos“ garsumas buvo mažesnis nei ankstesniuose pasirodymuose, ir tam tikra prasme sakyčiau, kad tai padėjo pagilinti slegiančio, bet atmosferiško garsinio nihilizmo jausmą, esantį jo kūryboje. Apskritai tai buvo dar vienas reikšmingas prancūzo (ne)pasirodymas – ir iš tiesų nėra nieko panašaus į jo pasirodymus, net ir be plastikinio maišelio elemento.⁹⁹

Antras atsiliepimas iš to paties koncerto Vinčesteryje:

„Vomir, gyvai Vinčesteryje“ – trys žodžiai, kurių galvoju niekad nepamatysiu... Tačiau šie žodžiai pasirodė teisingi, o ne įmantrus draugo pokštas; taigi, su Rogerio iš „Musique Machine“ pagalba pagaliau turėjau galimybę sutikti ir išgirsti vieną iš šiurkščios triukšmo sienos dievų. Kad tai apdarytume, aš ir Rogeris turėjome infiltruotis į oficialų atidarymą, pilną labai protingų žmonių: mes šiek tiek išsiskyrėme. Vis dėlto, visi, su kuriais šnekėjome, buvo labai malonūs; nors Paulas Hegarty („Noise/Music: A History“ autorius) mus tiksliai išskyrė kaip „triukšmavyrius“. Pats pasirodymas vyko įspūdingame mažame pastate, pavadintame rotunda – stambioje, apskritoje konstrukcijoje, apsuptoje griovio ir sujungtoje su pagrindiniu pastatu uždaru, pirmo aukšto taku. Įspūdinga vieta. Vomir buvo įsikūręs vienoje vidinio rato¹⁰⁰ pusėje, o žiūrovai susibūrė priešais ir palei kambario sienas. Viso to viduryje sraigtiniai laiptai vedė žemyn į apatinį kambarį. Atpasakojau erdvę taip detaliai, todėl, kad ji tapo reikšmingu pasirodymo elementu savaime. Pasirodymas, kaip galite spėti, buvo įprastas ne-pasirodymas: Vomir stovėjo nūsikusęs nuo publikos, nejudantis užtemdytame kambaryje. Jis grojo apie dvidešimt minučių, spragsinčią ir žvyruotą triukšmo sieną; statišką ir nenumaldomą. Įdomu buvo tai, kad siena, tiksliau, mano suvokimas apie ją, pasirodymo metu keitėsi. Manau, kad tam įtakos turėjo neįprastas pasirodymo vietos pobūdis. Vidinis kambario ratas buvo pažymėtas baltomis lentomis (neapsimesiu, kad žinau jų paskirtį), pasvirusiomis ant horizontalių ašių. Šios veikė kaip garso kliūtys ir trikdžiai. Pačioje sienos pradžioje, būdamas užsimerkęs, pajutau tikrai aiškų jausmą, kad esu judrioje valgykloje. Triukšmingi, persidengiantys pokalbiai, velkamos kėdės, šurmuly ir bruzdėjimas. Sienai progresuojant, šios garsinės haliucinacijos keitėsi, bet nei viena nebuvo tokia gąsdinančiai tiksliai kaip pirmoji. Vėliau galėjau girdėti neįprastus bosinius atsikartojimus, keistus tektoninius judesius, kurie pakildavo ir išnykdavo. Galvos pakreipimas iš esmės keitė garsą – deja, geriausia klausymosi patirtis buvo nepatogus atbulinis kampas... Garso sistema, reikia pripažinti, buvo dvi mažos monitorinės kolonėlės – galimai komiška situacija – bet jos tikrai buvo tinkamos, užpildančios kambarį, bet

⁹⁹ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=403 [žiūrėta 2023-05-25]

¹⁰⁰ Atsiliepime minima erdvė yra apvalaina, todėl kiekvienas joje esantis kambarys yra „rato“ formos.

nereikalaujančios ausų kištukų. Vis dėlto, tai reiškė, kad praleidome triuškinantį garsą, būdingą labiau tipiskam Vomiro pasirodymui.

Po to trumpai pasišnekėjome su Romainu (kerėtoju) ir senais/naujais draugais, prieš keliaudami atgal į Hampšyro naktį. Viską reziumuojant, siurreali patirtis.¹⁰¹

Abejose recenzijose matyti, kad pradėdant patirties aprašymą pirmiausiai užklausiama gyvo pasirodymo samprata: „(ne)gyvas pasirodymas“; „(ne)pasirodymas“; „gyvai Vinčesteryje“ – <...> žodžiai, kurių galvojau niekad nepamatysiu“. Pasikartoja ankstesnėse recenzijose minimas laiko pojūčio praradimas, bauginantis jausmas. Pabrėžiamas skirtingas patirties įreikšminimas priklausomai nuo koncerto lokacijos („atpasakojau erdvę taip detalai, todėl, kad ji tapo reikšmingu pasirodymo elementu savaime“). Įdomu tai, kad su garsinėmis haliucinacijomis susijusios vaizdinės asociacijos kiekviename atsiliepime yra labai specifinės ir konkrečios – triukšmo sienoje *girdimas* kelio ūžesys, žemėtas tunelis, medžių traškėjimas ir laužymas, tačiau kuriami ir dar individualesni garsovaizdžiai: judrios valgyklos šurmulio su pašnekesiais ir per grindis velkamomis kėdėmis, nuošalios lentpjūvės žiemos viduryje, dirbančios medieną iki atitinkamo tankio. Triukšmo sienos tekstūros apibūdinimas kaip „spragsinčios“, „žvyruotos“, „statiškos“ ir „nenumaldomos“ sukuria paradoksą (siena vienu metu yra ir statiška, ir aktyvi), tačiau tai patvirtina statiškumo išprovokuotų garsinių haliucinacijų faktą, sukuriantį „nihilistiškai slegiančią“, bet „atmosferišką“ ir „siurrealią“ patirtį. Taip pat šioje recenzijoje minimas triukšmo teoretiko Paulo Hegarty sutikimas – atkreiptinas dėmesys į tai, kad klausytojai atpažįsta ir žino su triukšmo muzika susijusius teorinius veikalus, taigi, turi ne tik muzikinį, bet ir teorinį interesą.

Atsiliepimas iš 2010 m. koncerto Londone:

Kokia tinkama vieta triukšmo koncertui. „Grosvenor“ yra šaunus, bet šiek tiek niūrus baras su didele galine sale, tamsioje gatvelėje gana nykioje Pietų Londono dalyje, ir supančios betono džiuگلės, man einant vikriai nuo stoties iki baro, ir viduje pasitikę nusidėvėję tapetai pritemdytoje šviesoje, atrodė, iš esmės sustiprino intensyvumą to, ką girdėjau tą šaltą lapkričio naktį. Užmerkęs akis, kai triukšmas smogė per ausis, mintimis grįžau į niūrų daugiabučių, savivaldybės būstų ir ramių gatvių vaizdą, pasitikusį mane einant Stokvelo rajonu. Atsimerkęs žiūrėdavau į voratinkliais apaugusias lubas, kas, garsui karštligiškai pakilus per Vomir

¹⁰¹ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=403 [žiūrėta 2023-05-25]

atidaromąjį pasirodymą, jautėsi tarsi išėjimo iš kūno patirtis. Jei kas nors abejoja, ar tikrai šaižus triukšmas gali būti ir transcendentinis, ir išnešantis, rekomenduoju apsilankyti viename šių koncertų.

Nesiruošiu aptarti vakaro eigos pagal eiliškumą, nes visi keturi pasirodymai buvo puikūs, du iš jų, atidarantis Vomir ir uždantis The Rita, yra vieningi savo meniniais ir estetiniais aspektais, ir manau, kad jų panašumai ir skirtumai geriausiai vertinami kartu, ypač dėl to, kad nuo to laiko aš šiek tiek labiau įsigilinau į jų atitinkamus kūrybinius rezultatus. [...]

Vomir ir The Rita yra turbūt du žinomiausi ir ryškiausi triukšmo požanrio, vadinamo šaižia triukšmo siena [angl. „HNW“ arba „Harsh Noise Wall“ – G. S. past.] šalininkai. Jį [šį požanrį – G. S. past.] Sam McKinley iš The Rita praktiškai išrado vėlyvaisiais devyniasdešimtaisiais. Iš tikrųjų pradėjau gilintis į jų reikšmingiausias kūrybinius prieš kelias savaites iki koncerto, kas tikriausiai buvo sėkmė, nes šaiži triukšmo siena yra žanras, kuriam suprasti reikia laiko. Kaip suponuoja pavadinimas, idėja yra išlieti milžiniškus garso statinius, kylančius iš seno gero šaižaus triukšmo [angl. „harsh noise“ – G. S. past.], bet su tokiomis idėjomis kaip dinamika ir tempas, sumažintas iki minimumo.

Vomiro atveju netgi galima sakyti, kad dinamika yra tokia ištirpusi, jog muzika spinduliuoja neįveikiamą inerciją. Nepaisant viso triukšmo, jis yra visiškai ramus. Romainas Perrot, vadinant jį tikru vardu, stovi vietoje su juodu plastikiniu maišeliu ant galvos, nugara į publiką, paspaudžia mygtuką ir tada... laukia, kol triukšmas tuoj prasiverš, prarydamas viską aplinkui. Mano ausimis (nors ši muzika tokia garsi, kad jos tikriausiai nėra patikimas kelrodis), gyvas pasirodymas skambėjo labai panašiai į jo paskutinį, puikų, albumą „Renonce“ (2010) su baltojo triukšmo generatoriais, filtruojamais per daugybę iškraipymo pedalų, kad išgaunamas skambesys būtų kaip krioklio ir žemės drebėjimo mišinys. Bet su mažiau variacijų. Gali būti, kad Vomiro muzika yra triukšmo mizantropijos viršūnė, nes didžiulis garso svoris atlikėją ir auditoriją paverčia niekiu. Atsisakydamas bet kokių poslinkių ar variacijų savo triukšmo sienoje, Perrot paverčia klausytoją, nesvarbu, ar jis klausytųsi grotuvo, ar gyvai koncerto metu, visiškai sugerti muziką, o tada paleisti savo jausmus, to nesitikint ar jų net nepaleidžiant („Renonce“ yra vienos valandos trukmės garso takelis). Tai garsinis grynumas, kuriam gali prilygti tik nedaugelis menininkų, toks abstraktus kaip Malevichiaus „Suprematistinė kompozicija: balta ant balto“. Perrot net lygina savo muziką su tyla ir nepaisant paradokso, tai tinkama analogija. Po visko, tyla gali būti kurtinanti. Kurdamas muziką, kuri išskaido žmogų tokiu ekstremaliu būdu, Vomir labai priartėjo prie absoliučios išėjimo iš kūno patirties sukūrimo, ar tai būtų gyvai, ar „Renonce“ [albume, įrašė – G. S. past.]. Nepaisant visų kraštutinių, tai taip pat labai rami ir meditatyvi patirtis. Buvau sužavėtas jo pasirodymu ir tai įrodė jį esą didžiausiu nuostabaus vakaro akcentu.¹⁰²

Šioje recenzijoje triukšmo siena apibūdinama per urbanistinį gatvės vaizdą, vėliau – per krioklio ir žemės drebėjimo analogijas. Patirties autentiškumas įtvirtinamas išėjimo iš kūno ir transcendencijos sąvokomis, o jausmų paleidimas sietinas su savęs atsisakymu. Čia triukšmas atsiskleidžia kaip „prasiveržiantis“, „praryjantis viską aplinkui“ ir didžiuliu garso mastu

¹⁰² <https://rustedshadows.blogspot.com/2010/12/bring-on-noise.html> [žiūrėta 2023-05-25]

„ekstremaliai išskaidantis“ subjektą. Niekio auditoriją paverčiantis triukšmas gretinamas su mizantropijos definicija. Nepaisant ekstremumų ir „kraštutinumų“, patirtis reziumuojama kaip „labai rami“ ir „meditatyvi“, pabrėžiamas triukšmo ir ramybės bei triukšmo ir tylos santykis, pasikartoja ankstesnėse recenzijose minėtas „kurtinančios tylos“ įvaizdis.

2.3.2. Interobjektyvumas

Muzikinis objektas ir jo struktūra

Kadangi analizuojamame vaizdo įrašė užfiksuota tik dalis pasirodymo be jo pradžios ir pabaigos, o įrašas nėra pakankamai išsamus, šioje analizėje pasitelkiamas analizuojamą pasirodymą Tilburge, Nyderlanduose papildantis pasirodymo iš Tokijo, Japonijos vaizdo įrašas (naudotas ir poskyryje *Klausytojo veikla*), kuriame galima fiksuoti pasirodymo pradžią, ir nors negalima fiksuoti pasirodymo pabaigos, jis yra pakankamos trukmės bendram įspūdžiui apie pasirodymo eigą susidaryti¹⁰³. Abu įrašai yra nufilmuoti judančia kamera, nenaudojant montažo, todėl juose girdimi garso takeliai yra vientisi, be pertrūkių.

Interobjektyvumo analizės objektas yra abiejuose pasirinktų pasirodymų vaizdo įrašuose girdimi, vienas kitą papildantys ir tarpusavyje lyginami garso takeliai. Pirmojo įrašo trukmė yra 3 minutės 17 sekundžių, antrojo – 11 minučių 49 sekundės. Įprastai Vomir pasirodymo trukmė svyruoja maždaug nuo 15 iki 20 minučių. Šioje analizėje muzikinio objekto pradžia ir pabaiga laikytini momentai, kuriais prasideda ir baigiasi vaizdo įrašai.

Tiek įrašė iš pasirodymo Tilburge, tiek įrašė Tokijuje atlikėjo generuojamas garsas pasižymi ypatingu vientisumu be segmentacijų. Tai patvirtina Vomir manifestas, kuriuo skelbiama: „jokių idėjų, jokios kaitos, jokios raidos, jokių pramogų, jokios sąžinės graužaties“.¹⁰⁴ Įrašė iš pasirodymo Tilburge girdimas žemas gaudesys ir jam akomponuojantis, vienu metu skambantis traškesys, taigi, galima teigti, kad išskiriami du triukšmo sluoksniai. Šio įrašo tekstūra *traški*, ir įvardijamas aukšto tono traškesys prideda garsui plokštumo, tačiau triukšmas nėra šaižus ir pernelyg aštrus, tekstūra atrodo metališka, bet užapvalintais kampais. Girdimas ošimas primena jūros arba vėjo gaudesį, o bruzdesys – metalo atplaišų spragsėjimą. Gretinamame įrašė iš pasirodymo Tokijuje girdimas ošimas ir aukštesnio tono garsai,

¹⁰³ Vomir pasirodymai pasižymi radikaliu statiškumu, o atlikėjo generuojamas garsas apibūdinamas kaip triukšmo siena be pokyčių.

¹⁰⁴ <https://thequietus.com/articles/15315-live-report-hnw-fest-iii> [žiūrėta 2023-05-25]

skambantys kaip pirmojo triukšmo sluoksnio aidai, tad taip pat išskiriami du girdimi triukšmo sluoksniai. Vis dėlto, garso tekstūra čia kiek aštresnė nei pasirodyme Tilburge, o girdimas garsas šaižesnis. Triukšmo ošimas primena pakilimo taku kylantį lėktuvą, bruzdesyje girdimi kalbančius balsus primenantys garsai, garsas užliejantis, šniokščiantis, panardinantis, o ilgiau klausantis tampa ir cypiantis, dūzgiantis, primenantis stabdančias arklių karietas, šlamantis, gaudžiantis ir aidintis. Abu analizės objektai susideda iš panašių struktūrinių elementų – tolydžių, dvigubų triukšmo sluoksnių, todėl, interobjektyvaus palyginimo duomenimis, analizės objektai yra tarpusavyje panašūs. Nors garsas yra statiškas, be aiškiai išreikštų pokyčių ir variacijų, jo supratimui didelę reikšmę turi klausytojų publikos veiksmai, implikuojantys segmentacijos egzistavimą. Šie rodmenys užfiksuoti žemiau pateiktoje parametrinėje lentelėje:

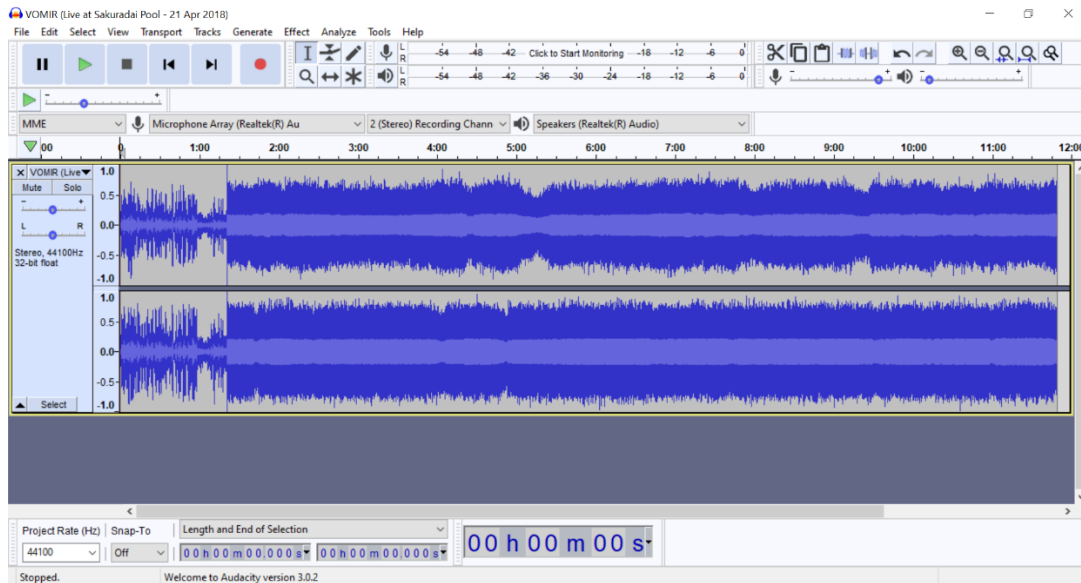
Tilburgas, Nyderlandai	
Laikas	Publika
0:00-0:13	Priekyje stovintys dėvi plastikinius maišus ant galvų, geria alų juos pasikeldami, filmuoja
0:14	Paskatinamai sušunka
0:15-0:20	Pastebimi besišnekantys, į ausį vienas kitam kažką sakantys žmonės; vyras su maišu ant galvos stovi nejudėdamas, jo laikysena ir apranga primena priešais stovintį Vomir, lyg būtų jo veidrodinis atspindys
0:21-1:21	Publika (su maišais ir be jų) krato galvas (angl. <i>headbanging</i>) panašia maniera, kaip tai daroma roko, metalo ir kitos sunkiosios muzikos koncertuose, linguoja, ritmiškai judina kojas, rankomis rodo gestus (pvz., sugniaužia ir atleidžia kumštį), geria alų
1:22-1:40	Grupelė žmonių, dvi moterys ir vienas vyras, fotografuojasi su maišais ant galvų, juos plėšydami, deformuodami ir naudodami kaip aksesuarus, bandydami nutaisyti juokingas grimasas; viena moterų operatoriui rodo „ragus“ (angl. <i>sign of the horns</i>) – rankų gestą, apropriuojamą sunkiojo roko/metallo muzikos publikos.
1:41-2:02	Arčiausiai Vomiro stovintys žmonės intensyviai linksi galvomis, filmuoja, toliau stovintys kalbasi tarpusavyje
2:03-2:26	Priekyje stovintis vyras šiek tiek pasikelia maišą nuo galvos, kad išlystų jo burna, ir prisidega pypkę; iš tolo pasigirsta publikos juokas, šalia stovintieji šį faktą ignoruoja, kai kurie linksi galvomis užsimerkę
2:27-2:50	Priekyje stovintis, žalius marškinėlius dėvintis vyras užsimerkęs ritmingai ir entuziastingai judina galvą, šalia jo stovintis vyras su dredais, taip pat užsimerkęs, tai daro panašiai, tik mažiau kampuotais ir staigiais, daugiau sukamaisiais judesiais, iš lėto, kartu judindamas ir viršutinę kūno dalį
2:51-2:55	Prieš tai minėtieji, priekyje stovintys vyrai šnekasi tarpusavyje
2:56-3:09	Kai kurie žmonės pasitaiso maišus ant galvų, pastebimas vienas žmogus, maiše prasiplėšęs skylę akims, dar vienas žmogus auditorijoje maišą užsidėjęs kaip kepurę, dengdamas tik ausis

3:10-3:16	Vyras, dėvintis maišą ant savo kepurės, iškelia ranką į viršų ir, su joje laikomu mobiliuoju telefonu, tikriausiai, įrašinėja pasirodymą (garso įrašas)
3:17	Publika ir atlikėjas parodomi stovintys bendru planu, vaizdo įrašo pabaiga.
Tokijas, Japonija	
Laikas	Publika
0:00-1:20	Fiksuojamas pasiruošimas: šurmulyš, pokalbiai, juokas, dalijami ir ant galvų dedami maišai
1:21-1:42	Triukšmui pasigirdus ir pasirodymui prasidėjus, auditorija kaipmat nutyla
1:43-3:11	Priekyje stovintys žmonės filmuoja telefonais, kai kurie tvarkosi maišus, bandydami atrasti patogią poziciją
3:12-4:06	Priekyje stovintis vaikinys vaikšto aplink atlikėją, fotografuoja/filmuoja jį iš įvairių kampų
4:07-6:44	Minia stovi beveik nejudėdami, retkarčiais tik vienas kitas pasitaiso ant galvos esantį maišą
6:45-7:01	Pačiame priekyje, šone, į sieną atsirėmęs vyras tupi sudėjęs rankas ant kelių ir nuleidęs žemyn savo galvą, maišo nedėvi, nejuda
7:02-9:41	Publika stovi su maišais ant galvų, vienas vyras pasikėlęs maišą taip, kad jis uždengtų tik ausis ir pakaušį, dar vienas vyras nejudėdamas stovi be maišo
9:42-11:03	Statiška minia su maišais, susiliejęsi su tamsia pasirodymo erdve
11:04-11:08	Vyras dedasi maišą ant galvos
11:09-11:36	Salės gale stovintis vyras su ausų kištukais (be maišo) telefonu filmuoja pasirodymą, šalia stovintis vyras nusiima nuo galvos maišą ir abu išeina iš salės
11:37-11:49	Dominuoja asmenys su maišais ant galvų, pastebimi vos keli jų nedėvintys žmonės, visi stovi beveik nejudėdami, vaizdo įrašas baigiasi.

3 Lentelė: analizuojamų Vomir pasirodymų įrašų parametrinė lentelė, sudaryta analizės autorės.

Muzemos

Analizuojamuoju atveju, muzikiniame objekte yra sunku išskirti struktūrinius vienetus, nes, pasirodymui esant vientisam, visą pasirodymo metu generuojamą garso takelį interpretuojame kaip vieną nekintantį kūrinį – bendrą triukšmo sienos visumą (žr. paveikslą apačioje).



13 Pav.: Vomir pasirodymo Tokijuje bangos forma.

Paveiksle pastebimi garso pertrūkiai nurodo į laiką iki pasirodymo pradžios, o jam prasidėjus (paveiksle maždaug nuo 1:15) garsas tampa vientisa triukšmo mase. Tai komplikuoja muzikos objekto analizę, nes negalint išskirti aiškių struktūrinių vienetų, dar sunkiau aptikti semiotinius kriterijus atitinkančius, reikšmę muzikos objekte turinčius struktūrinius vienetus. Vis dėlto, iš lentelėje pateiktų duomenų matyti, kad net ir garsui esant statiškam ir audialine prasme nekintančiam, publikos veiksmai pasirodymo eigoje varijuoja, kas suponuoja apie garsinių fantomų atsiradimą. Ši tendencija pastebima ir koncertų recenzijose. Ji pasitaiko tais atvejais, kai individas yra ilgai veikiamas statiško triukšmo, keičiančio suvokimą. Garso vientisumą taip pat stiprina ir statiška atlikėjo stovėseną, vizualiai prailginanti pasirodymą, todėl šios patirtys neretai prilyginamos haliucinacijoms, transui ar depersonalizacijai.

Iš analizės duomenų galime daryti prielaidą, kad Vomir kuriamos triukšmo sienos atveju reikšmė atsiranda ne generuojamo garso struktūroje, o dėl jos statiškumo individualiai subjekto sąmonėje susikuriančiuose garsiniuose fantomuose, sąlygojančiuose muzikinio objekto segmentaciją. Tokia segmentacija natūraliai egzistuoja ne pačiame garsiniame objekte, o individo sąmonėje ir jos bandymuose išvelgti tvarką ir sistemiškumą ten, kur jo negalima aptikti. Taigi, šiuo atveju triukšmo sienos reikšmė yra stipriai individualizuota ir priklausanti ne tik nuo jos šaltinio ir kontekstinių aplinkybių, bet ir nuo klausančiojo klausos bei sąmonės veiklos savybių.

3. ANALIZĖS REZULTATŲ PALYGINIMAS IR TEORINĖ INTERPRETACIJA

Klaustytojo patirties analizėje išryškėjo, kad analizuoti pasirodymai, nors ir atlikėjai atstovauja tą patį triukšmo muzikos požanrį, tarpusavyje yra labai skirtingi. Amerikiečių atlikėjas The Rita išsiskiria garsinių intarpų naudojimu, kurie ne tik pertraukia generuojamą triukšmą, bet ir jį įreikšmina. Priklausomai nuo garsinių intarpų eiliškumo, kuriama juos lydinčio triukšmo reikšmė ir keičiami kontekstai. Intertekstualūs intarpai veikia kaip kontekstinė nuoroda, tačiau šis kontekstas ne visada yra aiškiai identifikuojamas, tad neatpažįstami garsai kviečia ieškoti jų šaltinio, sykiu implikuodami ir žinojimą, ir nežinojimą. Japonų atlikėjas Merzbow triukšmo sienos momentus kuria savadarbiu instrumentu, vizualiai primenančiu tradicinę gitarą. Savadarbio instrumento konvencinis vizualumas formuoja atitinkamą lūkestį – klausytojai nujaučia, kad grojimas šiuo instrumentu sukurs intensyviausius triukšmo sienos momentus ir tai tampa vienu iš pasirodymo segmentavimo būdų. Toks grojimo aktas savotiškai primena roko muzikos koncertus, kuriuose klausytojai formuoja lūkestį gitaros solo partijai, atsiduriančiai dėmesio centre ir pertraukiančiai bendrą pasirodymo (arba kūrinio) struktūrą. Savadarbio instrumento naudojimas prisideda prie pasirodymo segmentacijos tiek vizualiai, tiek audialiai. Dar vienas analizės metu atskleistas Merzbow muzikos įreikšminimo tipas – faktų apie atlikėją žinojimas. Tai gali būti išankstinis žinojimas apie Merzbow vegetarizmą ir aktyvizmą, įforminantis triukšmą (pvz., pasirodymo metu sukeliantis verbalines-vizualines asociacijas ir garsą susiejant su gyvūnams būdingais garsais) arba pasirodymo metu įvertinant tam tikrus klausytojo demonstruojamus atributus (pvz., ant nešiojamojo kompiuterio užklijuotą lipduką „MEAT IS MURDER“¹⁰⁵), veikiančius kaip intertekstinė nuoroda. Prancūzų atlikėjo Vomir generuojamas triukšmas, iš pažiūros, pasižymi kraštutiniu tolydumu be pertrūkių, tačiau ir čia atsiranda reikšmė – triukšmo sienos tolydumas sukuria vietą pasireikšti garso fantomiškumui, lemiančiam individualią segmentaciją, o tai byloja apie egzistuojančius reikšminius pertrūkius. Tokio pobūdžio segmentacija atsiranda ne pačiame muzikos objekte, bet objekto sąmonėje ir jos bandymuose sistemizuoti, organizuoti ir įžvelgti tvarką protu sunkiai aprėpiamame garse.

Nepaisant The Rita, Merzbow ir Vomir pasirodymams būdingų skirtumų, jų kuriamos muzikos poveikis išlieka panašus: tiek pasirodymų vaizdo įrašuose, tiek klausytojų recenzijose (kuriose klausytojai minėtuosius atlikėjus lygina ir taip suponuoja jų tarpusavio ryšį – pastebimos interobjektyvios analizės užuomazgos) pastebimos bendros, atlikėjus vienijančios

¹⁰⁵ Iš anglų k. - „MĖSA YRA ŽUDYMAS“.

tendencijos. Triukšmo sienos specifika lemia, kad semiozės procese labai svarbūs tampa paramuzikiniai veiksniai (atlikėjo laikysena, gyvo pasirodymo paneigimas, pasirodymo ir kultūrinė lokacija ir kt.), kurie semiotiškai yra susiję su konkrečiu muzikos diskursu, tačiau struktūriškai nėra tam diskursui būdingi. Taggo metodas padeda šiuos paramuzikinius veiksnius atskleisti. Iš analizės rezultatų matome, kad visų atlikėjų pasirodymo atvejais klausytojai išreiškia neužtikrintumą garso takelio segmentacijos klausimu: sunku įvardyti, ar pasirodymo metu grojamas vientisas kūrinys, ar kūrinys su skirtingomis dalimis, ar keli kūriniai, taip pat neaiški skirtis tarp kelių triukšmo sluoksnių ir to paties (vienasluoksnio) garso, modifikuoto garsinių efektų pagalba. Tokiais kraštutiniais atvejais kaip Vomir, esant bendram tolydumui, struktūrinių vienetų išskirti beveik neįmanoma. Šie rezultatai parodo, kad segmentacijos problemos neišsprendžiamumas yra vienas charakteristinių bruožų klausytojo patirtyje. Tai keičia Taggo muzemos reikšmę – kai muzikos garso prasme, dėl struktūrinių skirtumų nebuvimo, nėra muzikinio teksto, segmentacija atsiranda ir reikšmės kūrimuisi įtaką daro per kitus faktorius: socialinį-kultūrinį kontekstą ir garsą suvokiančiojo subjekto klausos bei sąmonės veiklos ypatybes. Klausytojų veiksmai įrodo, kad segmentacija jiems vyksta, t.y. egzistuoja momentai, kai garsas keičiasi, net jei tai ir labai individualu. Tai pastebima skirtingų pasirodymų vaizdo įrašuose, kuriuose vienu metu skambant tam pačiam garsui klausytojai išsiskiria judesių nekoordinuotumu nuo pasyvaus judėjimo (buvimo užsimerkus, lėto linkčiojimo galva ir siūbavimo į šonus) iki ganėtinai aktyvių kūniškų išraiškų (greito ir intensyvaus linksėjimo bei judesių, būdingų roko/metalų muzikos koncertų auditorijoms). Iš šių analizės duomenų matyti, kad patyrimas yra stipriai individualizuotas ir išduoda apie intuityvią, spontanišką segmentaciją. Garsine prasme triukšmui akivaizdžiai nekintant, pasirodymo eigoje varijuojantys publikos veiksmai implikuoja garsinių fantomų atsiradimą. Tikėtina, kad tai susiję su tam tikru laiko, kuriuo klausytojai klausosi triukšmo, intervalu – praėjus atitinkamam laiko tarpui individo sąmonė „perkraunama“ ir garsai pradeda atrodyti kitokie, nei buvę iki tol, ima ryškėti iliuzoriniai garsai, priklausantys ir nuo subjekto individualių klausos savybių (gebėjimo girdėti ir atskirti skirtingus dažnius). Šis aspektas ganėtinai komplikuoja segmentacijos problematiką, nes beveik neįmanoma patikrinti, ar garsiniai segmentai egzistuoja iš tikrųjų (ir jei egzistuoja minimalūs, ar iš tiesų yra patiriami), ar ateina tik iš subjektyvios patirties. Vis dėlto, akivaizdu, kad triukšmo muzikos muzema yra visiškai kitokia, nei muzema popmuzikoje, kurioje pasireiškia įprasta muzikinė struktūra, nes aptarta segmentacijos problema parodo, kad triukšmo muzikoje reikšmę kuria subjektyvūs, dažnai virtualūs faktoriai. Be to, segmentacija atskleidžia, kad net ir audialine prasme vienalypis, tolydus garso kūrinys subjektyvia prasme gali būti skaidomas. Taggo semiotinis

metodas leidžia suvokti, kokia prasme tai muzikinė semiotinės reikšmės patirtis, tačiau jo metodinė sistema neleidžia apibūdinti recenzijose pasikartojančių, į estetinę klausytojo patirtį nurodančių aspektų. Kadangi Taggo tikslas yra paaiškinti, kaip iš įvairių elementų sankirtos įvairiapusiškai kuriama muzikos reikšmė, tačiau klausytojo patirtis nėra pagrindinis jo tyrimo objektas, šiame darbe įtraukiamos su estetinė patirtimi susijusios didingumo ir estezės sąvokos, padedančios išsamiau paaiškinti klausytojo patirties įreikšminimą.

Nors ne visose recenzijose minimas garsinių fantomų susidarymas, absoliučioje daugumoje jų dominuoja aprašomas haliucinogeninis, depersonalizuojantis triukšmo sienos poveikis. Neretai ši specifinė klausymosi patirtis apibrėžiama per prieštarinę malonumo ir skausmo kombinaciją, o tai turi panašumų į estetinę didingumo kategoriją.¹⁰⁶ Didingumo patirtis apibūdinama kaip būseną, kai patiriančiojo subjekto ribos yra peržengiamos ir atsiranda „į galvos svaigimą panašus kontrolės praradimo jausmas“¹⁰⁷, tačiau Kantiškoje interpretacijoje didingumas slypi ne pačiame objekte, o santykyje su juo ir jo patyrimu, leidžiančiame pripažinti milžinišką galią ir prieš ją pranašumą turintį žmogaus protą. Muzikinių struktūrų keitimas triukšmo garsais sukuria kompleksiskumą ir kontrolės praradimą protu bandant suvokti ir formuoti bet kokias turinio reprezentacijas. Dėl šios priežasties triukšmo muzikos patirtis yra aprašoma per preliminarias, metaforines analogijas¹⁰⁸, pavyzdžiui, šiurkštumą, atšiaurumą, brutalumą, sutriuškinimą. Kanto didingumo teorijoje pabrėžiamas beribiškumas, būdingas matematinei didingumo rūšiai, atsispindi vieninguose klausytojų atsiliepimuose: triukšmas užtvindantis, visapusiškai apgaubiantis, apsupantis (lyg klausytojas būtų iščiose), išsiveržiantis. Toks gniuždančio beribiškumo liudijimas subjektui sukelia pozityvius efektus – šypseną, ekstazę, palaimą. Nepaisant triukšmo muzikos agresyvios prigimties ir ekstremalijų, patirtis nusakoma kaip labai rami, meditatyvi.

Sutrikusi koordinacija, klausytojo negebėjimas savęs kontroliuoti ir subjektyvybės praradimas sietinas su greimiškąja estetinės patirties samprata. Akistatoje su garsu išnykstantis klausytojo agentiškas priartina jį prie objekto, todėl patirtis tampa jusline, o ne kognityvine. Recenzijose gan išsamiai aprašomas triukšmo sienos pasirodymo patirties kūniškumas: tai atakuojantis garsas, prasiskverbiantis pro kaulus ir besikėsinantis ištirpdyti savyje subjektą. Nuostabos ir susižavėjimo apimti, prie scenos traukiantys klausytojų kūnai drebėdami tampa

¹⁰⁶ Safatle, V. (2020). The Violence of the Sublime: On Aesthetical Violence in Musical Language. *The Aesthetics of Violence*. Bergen: Spartacus Forlag / Scandinavian Academic Press, p. 325-350.

¹⁰⁷ Ten pat.

¹⁰⁸ Ten pat.

milžiniško garso, griaušančio kambarį liudininkais. Vienoje recenzijų aprašoma patirtis yra beveik analogiška Greimo analizuotai Tanizaki Junichiro „pastabai apie tamsą“¹⁰⁹, kurioje subjektas, išvydęs nepaprastą tamsą, tirštą ir mirguliuojančią visomis vaivorykštės spalvomis, apimamas tokios neįprastos būsenos, kad išsigandęs, jog dalelės įsiskverbs jam į akis, per prievartą sumirksi blakstienomis. Recenzijoje rašoma apie pasirodymo metu generuojamą triukšmą, kuris toks besiskverbiantis į kūną, kad klausytojas momentu supranta nesąmoningai besilenkiąs atgal iš išgąščio („kaip bambukas smarkaus vėjo metu), jog garsas jo visiškai neįtrauktų. Metaforiškai save prilyginant bambukui, akivaizdus subjekto suobjektinimas prieš milžinišką triukšmo galią, kuriai priskiriamas stichiškumas. Panašiai kaip ir „Tamsos spalvoje“, kur tamsa įgauna sunkiai apibūdinamą specifinę savybę, triukšmui įgijus reikšminį, individualų specifiškumą iškyla grėsmės atsiradimo momentas: tamsa bando panaikinti ribą tarp subjekto ir to, kas regima, kaip ir garsas bando įsiskverbti į klausytojo kūną.

Taip pat minimos patirtys, kai triukšmas atveria pasaulį, kuriame subjektas egzistuoja visiškai vienas ir pats tampa kontempliacijos objektu. Šios patirtys dar siejamos su tuštuma, išėjimu iš kūno, transcendencija, pabaiga ir pomirtiniu gyvenimu. Nors subjekto simbolinis priartėjimas prie mirties yra susijęs su triukšmo muzikos klausymosi patirtimi, tai tėra tik vienas iš galimų triukšmo patyrimo būdų. Prieš tai įvardytos patirtys byloja apie siekį pranokti savo subjektyvumo ribas, kurios dar nebūtinai nurodo į mirtį. Bendras šias patirtis vienijantis vardiklis yra riba ir ribos peržengimas įvairiausiomis patyrimo ir suvokimo prasmėmis: emocijne, meditacine (nutolstant nuo sąmonės), priartėjimo prie mirties, momentinio subjektyvumo atsisakymo, intelekto paneigimo ir galios kūniškumui suteikimo (tapimo grynai fizišku, kūnišku objektu ir susiliejanč su garsu).

Nors recenzijose aprašyti pasirodymų momentai siejasi su greimiškąja estezės samprata, pastebėtina, kad čia atsiskleidžia naujas, teorijoje neaprašytas estezės matmuo. Klausytojai įvardija visus kasdienybės pertrūkį suponuojančius ir susiliejamą su garsu iliustruojančius momentus, tačiau daugelyje atsiliepimų taip pat rašoma, kad tokia patirtis yra sąlygota susiformavusio lūkesčio. Triukšmo sienos entuziastai, priklausantys muzikos klausytojų mažumai, pasižymi reflektuotu muzikos klausymusi ir domėjimusi teorinėmis triukšmo muzikos implikacijomis. Priklausymas mažumai suponuoja savo egzistencijos pateisinimą, o tai skatina kritinį mąstymą, sukuriantį metapatirtį. Bandytas suvokti, kas vyksta tiek muzikine, tiek teorine prasmėmis, tampa klausytojo patirties dalimi, todėl pasirinkimas save

¹⁰⁹ Greimas, A. J. (2004). *Apie netobulumą*. Vilnius: Baltos lankos, p. 43

prarasti yra reflektuojamas ne tik jauslėmis, bet ir protu, taigi, yra kritiškas. Buvimas familiariam su triukšmo muzika ir žinojimas, ko iš jos patyrimo galima tikėtis, suformuoja lūkesius, kuriančius išankstinę reikšmę – muziką bandoma patirti taip, kaip manoma, kad turima ją patirti. Radikalus subjektyvumo ir kontrolės praradimas, sensorinė perkrova ir sukrečiantis kognityvinės gebos sutrikdymas bei ekstremalus subjekto išskaidymas siejamas su sėkmingu triukšmo sienos patyrimu, kuris tampa reikšmės kūrimo komponentu. Dėl šios priežasties estezės principas pasikeičia: nors patirtis pagal visas savo charakteristikas triukšmo patirtis yra estetinė, ji metalygmeniu determinuojama analitinės perspektyvos, lūkesčio ir po patyrimo sekančios refleksijos. Kadangi tradicinė estetinė patirtis „įrėminama“ į labai racionalizuotą patirtį, galima teigti, kad Greimo estezės sąvoka atskleidžia tik dalį jos prigimties. Kanto didingumo sampratoje taip pat nėra apmąstomi atvejai, kai racionalus protas, intencionaliai ir nuspėjamai, pats sąlygoja savęs eliminavimą. Racionalaus proto išnykimo momentas tampa patirties tikslu ir tokiu būdu patirtį užbaigia, pažymi ją atlikta ir įreikšmina.

IŠVADOS

1. Triukšmo atsiradimas muzikoje siekia dadaizmo ir antimeno koncepcijas, tačiau prasmingiausia apie triukšmo muziką kalbėti nuo jos išsigalėjimo japonų muzikoje. Ši muzika padėjo pagrindą ekstremaliam, radikaliu statiškumu pasižyminčiam triukšmo muzikos požanriui – triukšmo sienai.
2. Atlikto tyrimo rezultatai parodė, kad nepaisant priklausymo vienam muzikos požanriui, analizuoti atlikėjai pasižymi išskirtinėmis kūrybinėmis ir patirties kūrimo savybėmis. Semiozės procese labai svarbūs tampa paramuzikiniai veiksniai, kurie semiotiškai yra susiję su konkrečiu muzikos diskursu, tačiau struktūriškai nėra tam diskursui būdingi.
3. Nepaisant kultūrinių skirtumų ir būdų, kuriais išgaunama triukšmo siena, klausytojų patirtyje atrandami dėsniumai. Recenzijose dominuojantys kūniškosios patirties aprašymai per metaforines analogijas nurodo į estetiškes triukšmo sienos implikacijas.
4. Klausytojo patirtyje atsiradęs kognityvinės metapatirties sluoksnis ne paneigia estetinių patirties pobūdį, o ją įreikšmina – racionalaus proto išnykimo momentas tampa intencionali patirties tikslu ir tokiu būdu pažymi patirtį kaip atliktą.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Fischer, M. (1976-77). Thomas Weiskel, The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence. *Blake/An Illustrated Quarterly*, t. 10, Nr. 3, p. 93- 95.
2. Greimas, A. J. (2004). *Apie netobulumą*. Vilnius: Baltos lankos.
3. Greimas, A. J., Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions*. Paris: Seuil.
4. Hegarty, P. (2007). *Noise/music: a history*. New York: Continuum.
5. Kant, I. (1987). *Critique of Judgment*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
6. Kant, I. (2011). *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. New York: Cambridge University Press.
7. Kantas, I. (1991). Sprendimo galios kritika. Vilnius: Mintis.
8. Keršytė, N. (2009). A. J. Greimo semiotika teksto ir juslinės patirties analizės kryžkelėje. *Filosofija. Sociologija*, t. 20, Nr. 1, p. 44-54.
9. Klett, J. ir Gerber, A. (2014). The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*, 275–290.
10. Novak, D. (2013). *Japanoise*. Durham and London: Duke University Press.
11. Pakarklytė, A. (2007). Triukšmo menas: XX a. muzikos transformacija. *Lietuvos muzikologija*, p. 69-87.
12. Peleckis, M. (2011). Eksperimentinės muzikos ištakos ir subkultūra : nuo tylos iki triukšmo, nuo klasikos iki šokių aikštelių. *Kultūros barai*, 23-27.
13. Safatle, V. (2020). The Violence of the Sublime: On Aesthetical Violence in Musical Language. *The Aesthetics of Violence*. Bergen: Spartacus Forlag / Scandinavian Academic Press.
14. Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
15. Umberto, E. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
16. Wallis, J. (2016). *Fight Your Own War: Power Electronics and Noise Culture*. Los Angeles: SCB Distributors.
17. Watson, B. (2012). Noise as Permanent Revolution or, Why Culture is a Sow Which Devours its Own Farrow. *Noise & Capitalism*. Bilbao: Arteleku.
18. Weiskel, T. (1976). *The Romantic Sublime*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

SUMMARY

„Extreme Electronic Music and Sensoriality: The Aesthetic Experience of Harsh Noise Wall“ by Greta Statkauskaitė

The object of this research is the performance videos and listener reviews of noise artists The Rita (USA), Merzbow (JP) and Vomir (FR). The aim of the work is to investigate what aspects of harsh noise wall make it significant in listener's experience. In order to perform the study, Philip Tagg's semiotic method of music analysis was used. The analysis results then interpreted based on the ideas of Immanuel Kant's aesthetics and Algirdas Julius Greimas' concept of aesthesis.

The results of the study revealed that the analyzed performers have distinct creative and experience-building qualities. In the process of semiosis, paramusical factors that are semiotically related to a specific musical discourse, but structurally not specific to that discourse, become very important. The dominant descriptions of bodily experience in the reviews point to the aesthetic implications of the harsh noise wall through metaphorical analogies. This is where the specificity of the aesthetic experience becomes apparent – the sensory experience is determined by the layer of cognitive meta-experience that emphasizes and summarizes the experience of harsh noise wall.