

*Triukšmo siena: garso ir erdvės transformacija**

Greta Statkauskaitė

Vilniaus universitetas

Vilnius University

E-mail: greta.statkauskaite@gmail.com

<https://ror.org/03nadee84>

Santrauka. Straipsnyje siekiama aprašyti autentišką triukšmo sienos patirtį, atskleidžiant kintantį santykį tarp erdvės ir garso. Aktualizuojamas klausytojo patyrimas, klausantis šio požanrio muzikos gyvai. Siekiant įvardyti, kokie elementai prisideda prie reikšmės kūrimosi, į analizę įtraukiami paramuzikiniai veiksniai, kurie semiotiškai yra susiję su konkrečiu muzikos diskursu, tačiau struktūriškai nėra jam būdingi. Šiai problematikai tirti pasitelkiamas Philipo Taggo semiotinis muzikos analizės metodas. Naudojami triukšmo menininkų The Rita (JAV), Merzbow (Japonija) ir Vomir (Prancūzija) pasirodymų vaizdo įrašų bei juos papildančių klausytojų recenzijų pavyzdžiai. Nagrinėjama, kaip klausančiojo subjekto patyrimą keičia tokie veiksniai kaip klausymosi režimas, klausymosi vieta, klausytojo veikla ir kultūrinė lokacija. Triukšmo siena, iš pirmo žvilgsnio atrodanti kaip vienalytis požanris, atskleidžia esanti labai įvairiapusiškas muzikos ir juslinės patirties objektas. Plėtojama mintis, kad ne tik pasirodymo erdvė gali veikti garsą ir klausytojo patirtį, tačiau taip pat esama potencialo šiam santykiui apsisversti, garsui transformuojant erdvę ir pakeičiant vizualinę jos sampratą.

Raktažodžiai: triukšmo muzika, triukšmo siena, patirties erdvė, muzikos semiotika, Philip Tagg

* Šiame straipsnyje, remiantis britų tyrėjais, pvz., Hegarty (2007), triukšmo muzika traktuojama kaip žanras, o triukšmo siena – kaip jos požanris.

Received: 26/9/2024. **Accepted:** 31/10/2024.

Copyright © 2024 Greta Statkauskaitė. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Harsh Noise Wall: Transformation of Sound and Space

Summary. This article describes the authentic experience of a harsh noise wall, revealing the changing relationship between space and sound. The article focuses on the listener's experience while listening to this subgenre of music live. To identify the elements that contribute to the creation of meaning, the analysis includes paramusical factors that are semiotically related, though not structurally specific to a particular musical discourse. To investigate this issue Philip Tagg's semiotic method of music analysis is used. It is based on video recordings of performances by noise artists The Rita (USA), Merzbow (JPN) and Vomir (FR), with accompanying listener reviews. The study examines how listening mode, listening location, listener activity and cultural location alter the listener's experience. Harsh noise wall, which first appears to be a homogeneous genre, becomes a heterogeneous object of musical and sensory experience. This article develops the idea that not only can the performance space affect the sound and the listener's experience, but there is also the potential for this relationship to be reversed, as sound transforms the space and changes the visual notion of it.

Keywords: noise music, harsh noise wall, space of experience, music semiotics, Philip Tagg

Triukšmo aktualizavimas muzikiniame diskurse pastebimas jau nuo XX a. pradžios. Maždaug tada pradėta kelti klausimus apie muzikos esatį, svarstyti apie muzikinio garso prigimtį, tradicinės muzikos paradigmą plėsti pojūčius sužadinančiais triukšmais, ir galiausiai visa tai atvedė iki dabartinių triukšmo muzikos tyrinėjimų.

Triukšmo muzikos, kildinamos iš pankroko, iškilimas siejamas su britų industrinės muzikos srove, amerikietišku eksperimentiniu roku, laisvuju džiazu, europietiška konkrečia muzika. Iš pradžių terminas „triukšmo muzika“ buvo vartojamas kaip bendrinė, skėtinė sąvoka, apibūdinanti platų atlikėjų spektrą nuo eksperimentinės akademinės iki ekstremaliosios roko muzikos. Tai buvo gan laisvas terminas, kuriuo dažniausiai įvardyta triukšminga pagrindžio muzika, per daug marginali, kad turėtų komercinį potencialą ir būtų pripažinta atskira srove. Nuo pat šios sąvokos atsiradimo triukšmo muzika tapo interesų konflikto objektu. Dalis triukšmo menininkų (pvz., Masonna, Jojo Hiroshige) siekė

radikalaus kraštutinumo ir absoliutaus atsiribojimo nuo bet kokios muzikinės praktikos.

Neretai triukšmo muzikos kūrėjai teigia, kad triukšmo muzika apskritai neturi jokių aiškiai apibrėžtų charakteristikų, išskyrus nesuderinamumą su kitomis egzistuojančiomis muzikos formomis (Novak 2013: 118). Tokia absoliučios opozicijos paraiška yra artima modernistų avangardo ir antimeno projektams, kuriais buvo mėginama (nors dažnai ir bergždžiai) naujai atsirandančias išraiškos formas apsaugoti nuo rūšiavimo į istorines kategorijas. Nepaisant kūrėjų ambicijos triukšmo muziką išlaikyti kaip nepriklausomą, reikšminėms kategorijoms atsparų reiškinį, triukšmo įtraukimas į populiariąją muziką buvo esminis jo kūrybiniam identitetui. Įrašinėjamas ir cirkuliuodamas muzikos įrašuose, triukšmas turėjo įtakos muzikos žanrų diskursui, kol galiausiai, net ir siejamas antagonistinio santykio su muzika, tapo savaime reikšmingu muzikos žanru (Novak 2013: 118). Kartais dar vadinama antižanru (Novak 2013: 119), triukšmo muzika sukūrė naujas garso patirtis, muzikalumo ir muzikinės praktikos apibrėžimus bei muzikinės kultūros pasirodymus.

Triukšmo muzikos teoretiko Paulo Hegarty teigimu, dauguma atžvilgių triukšmo muziką prasminga kildinti iš triukšmo išigalėjimo japonų muzikoje (Hegarty 2007: 133). Nors ir anksčiau būta su triukšmu susijusių muzikinių apraiškų, triukšmo muziką siūloma vertinti ne pagal jos grynumo parametrus ir ištakas, o atsižvelgiant į kiekybės matmenį (t. y. kada ši specifinė muzika išpopuliarėjo ir įgavo paklausą) bei pačių kūrėjų savęs suvokimą, taigi – analizuojamas laikotarpis nuo 10 dešimtmečio. Toks vertinimas logiškas turint omenyje ir tai, kad būtent Japonijoje triukšmas įgyja naujų reikšmių. Lyginant su to meto eksperimentine muzika kitose šalyse, japonų triukšmo muzikoje atsiranda dar daugiau triukšmo, pasirodymams pasitelkiamas didesnis garso lygis, dar labiau išryškunami nemuzikiniai elementai, priešprieša su muzika ir prasme (pavyzdžiui, atsisakant melodijos ir konvencinės muzikinės struktūros). Sparčiai augant japonų triukšmo muzikai ir jos begalinėms variacijoms, triukšmo muzika tampa „daugialypiu

žanru, apibūdinamu per savo daugialypiškumą“ (Hegarty 2007: 133). Nors toks apibūdinimas ir nesuteikia mums daug informacijos apie šį žanrą, jis reikšmingai kvestionuoja pačią žanro sampratą, o tai ir paverčia triukšmo muziką žanru (Hegarty 2007: 133).

Japonų triukšmo muzika padėjo pamatus ir, ko gero, ekstremaliausiam triukšmo muzikos požanriui – *triukšmo sienai* (angl. *harsh noise wall*), sudarytai iš persiklojančių, statinių 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“ (Novak 2013: 57). Triukšmo sieną jis pirmiausia nusako per jutiminį grįžtamąjį ryšį klausytojui – tai „euforiška negyvumo būseną, skatinanti įvertinti ir rasti reikšmę skirtinguose triukšmo garsuose“ (Novak 2013: 57). Taigi, terminu „triukšmo siena“ apibrėžiamas ne tik šaižaus triukšmo išgryninimas, bet ir konkretus jausmas, klausantis šio garso. Įkūnyto klausymosi diskursas nukreipia į gyvus triukšmo muzikos pasirodymus.

Gyvas atlikimas – 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 (Klett, Gerber 2014: 275–290). Gyvų pasirodymų metu triukšmo atlikėjai sukuria autentišką, intymią buvimo čia ir dabar terpę, kurioje vyrauja sąmoningas pasikartojamumo ir nuspėjamumo aspektų vengimas. Ši 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, nekontroliuojamo signalo pobūdžiu, tiek savo fiziniu (paties prietaiso, daikto) laikinumu, kurio ribomis dažnai manipuluojama pasirodymų metu, į instrumentus nukreipiant agresyvią fizinę jėgą. Stebėjimai ir interviu patvirtina, kad triukšmo muzikos pasirodymų ašis yra atlikėjų ir auditorijos

sąveika, o ne tradicinė stebėseną, kurios metu žiūrovai laikosi tam tikro fizinio ar mentalinio atstumo nuo atlikėjo. Triukšmo muzika yra interaktyvi savo forma ir turiniu (Klett, Gerber 2014: 275–290).

Dažniausiai triukšmo muzika tiriama istoriniais (triukšmo muzikos raidos – Hegarty 2007; Novak 2013) ir filosofiniais (Pakarklytė 2007; Potts 2014; Vanhanen 2017; Hegarty 2018) aspektais. Esminį pagrindą triukšmo muzikos tyrinėjimams padėjo išsami Davido Novako studija apie japonų triukšmo muzikos kultūrą ir Paulo Hegarty tęstiniai triukšmo muzikos tyrinėjimai. Filosofinės interpretacijos gali atskleisti įdomių išvalgų apie triukšmo muzikos estetinį pobūdį, tačiau stinga konkrečių elementų, prisidedančių prie reikšmės kūrimosi, aprašymų. Nors gyvuose triukšmo sienos pasirodymuose didžiulę svarbą įgyja įvykio lokacija, erdvė mažai aptariama tyrimuose ir jos traktavimas santykyje su muzika išlieka labai primityvus. Įprastai erdvė priimama kaip savaimė suprantamas dalykas (muzikos pasirodymas vyksta tam tikroje erdvėje), o klausytojo figūra aptariama labai bendrai. Tokios refleksijos neparodo, kaip garsas keičiasi santykyje su erdve, o erdvė – santykyje su garsu ir klausytoju. Nėra ištirti reikšmės kūrimosi procesai garso ir erdvės sąveikoje, kas itin svarbu bandant suvokti šio žanro specifiką.

Tyrimo metodologija

Naujus aspektus apie garso ir erdvės santykį leidžia atskleisti britų muzikologo, rašytojo, pedagogo, pelniusio Tarptautinio semiotikos instituto apdovanojimą už viso gyvenimo darbą, Philipo Taggo semiotinis muzikos analizės metodas. Nors šis modelis Taggo taikomas populiariajai muzikai, šiame straipsnyje siekiama metodą adaptuoti triukšmo muzikos reikšmės kūrimo procesui gyvo koncerto metu suprasti. Vienalyčiam, muzikiniams terminams sunkiai pasiduodančiam požanriui aprašyti šis metodas parankus tuo, kad juo atsižvelgiama ne tik į muzikinį tekstą, bet ir į *paramuzikinius* faktorius.

Taggas muzikos semiotiką plačiau prasme apibrėžia kaip santykį tarp garsų, kuriuos laikome muzikiniais, ir to, ką tie garsai reiškia jų produkuotojams bei klausytojams konkrečiuose sociokultūrinuose kontekstuose (Tagg 2012: 145). 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 ta, kad daugumoje semiotinių muzikos studijų analizuojama tik tam tikro tipo muzika arba tik tam tikri jos reikšmės aspektai (Tagg 2012: 145). Maždaug nuo 7 dešimtmečio muzikai analizuoti taikytas semiotinis metodas daugiausia rėmėsi lingvistine teorija, todėl buvo kritikuojamas semiomuzikologų dėl problemų, kurias kėlė su denotaciniais kalbos aspektais susijusių sąvokų vartojimas aiškinant muzikos reikšmę. Toks kalbinių prasmės sąvokų perkėlimas į muzikos lauką lėmė iš esmės tolygų požiūrį į muziką. 9 ir 10 dešimtmečių mokslinėse, su semiomuzikologija susijusiose publikacijose daugiausia 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 (Tagg 2012: 146). Čia teoretikas remiasi italų kalbininko, semiotiko, rašytojo Umberto Eco kritiniu požiūriu, kuriuo išsakomos pastabos minėtosioms semiotinėms tendencijoms. Anot Eco, teiginys, kad pragmatika yra viena iš semiotikos dimensijų, dar nereiškia, kad semiotinis objektas yra paneigiamas, – tai reiškia, kad pragmatinis metodas yra susijęs su semiozės visuma (Eco 1990: 259). 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.

Taggo siūloma metodologija įtraukia į analizę paramuzikinius parametrus, darančius įtaką muzikinei patirčiai ir padedančius geriau suprasti klausytojo patirties įreikšminimo procesą. Paramuzikiniams parametrams analizuoti Taggas pasitelkia *intersubjektyvumo* ir *konotacinio intersubjektyvumo* sąvokas.

Elgsenos ir demografinis intersubjektyvumas, anot Taggo, gali būti stebimas etnografiškai ir apima:

- *klausymosi režimą* – ar analizuojama muzika groja fone, ar yra klausytojų auditorijos dėmesio centre;
- *klausymosi vietą* (demografinę lokaciją) – ar klausomasi automobilyje, namuose, viešose erdvėse, gyvai ar įrašo;
- *klausytojo veiklą* – kaip muzika skatina auditoriją veikti, kokias emocijas sukelia;
- *kultūrinę lokaciją* (sceną¹) – visa demografinė, istorinė, geografinė, etninė, lingvistinė ir su įvaizdžiu (aprangos stiliumi) susijusi informacija.

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 (Tagg 2012: 199). Vis dėlto svarbu atsižvelgti į tai, kad semiozė labai skirsis priklausomai nuo kultūrinio konteksto, ypač nuo to, kokia auditorija yra muzikinio pranešimo gavėja. Skirtingos auditorijos 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.

¹ Čia ir toliau, kultūrinės lokacijos kontekste, terminas „scena“ vartojamas ne fizinei vietai, kurioje vyksta meninis veiksmas, nusakyti, o kultūriniam laukui ir jo charakteristikoms apibūdinti.

Toks demografinis tikslumas yra esminis tolesniam 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 asocijavo konkretų klausytą kūrinį ar jo ištrauką. Šiuos kriterijus Taggas dar vadina *verbalinėmis-vizualinėmis asociacijomis* (Tagg 2012: 200). Tokią asociatyvią informaciją galima surinkti interviu ir pokalbių metu arba analizuojant atsiliepimus apie analizuojamą objektą recenzijose, tinklaraščių įrašuose ir kt.

Intersubjektyvumas atsiranda tuomet, kai bent du individai patiria tą patį dalyką panašiu būdu (Tagg 2012: 227). Šis kriterijus yra svarbus norint suprasti, kaip muzika priimama ir interpretuojama. Etnografinė stebėseną ir verbalinių-vizualinių asociacijų klasifikacija leidžia patvirtinti klausytojų intersubjektyvumą, įrodanti, kad muzikoje egzistuoja *kiti* aspektai nei vien muzika, o tai parodo, kad analizės objekte egzistuoja semantiniai laukai, susiję su muzikine struktūra (Tagg 2012: 229). Šie „kitais“ įvardyti aspektai Taggo vadinami *paramuzikiniu konotacijos lauku*. Paramuzikiniai elementai egzistuoja greta kaip neatskiriama muzikinės semiosės dalis realia-me kultūriniame kontekste, o ne kaip išoriniai muzikos priedėliai, pavyzdžiui, jau aptarti vietos, veiklos, nuotaikos faktoriai.

Siekiant atskleisti unikalią garso ir erdvės sąveiką triukšmo sienos požanryje, toliau pristatoma klausytojo patirties analizė, rekonstruojama iš 3 atlikėjų pasirodymų vaizdo įrašų (The Rita²; Merzbow³; Vomir⁴) bei juos papildančių recenzijų.

² The Rita pasirodymo vaizdo įrašas: <https://www.youtube.com/watch?v=gHFwn68Pc0Y> [žiūrėta 2024-10-31].

³ Merzbow pasirodymo vaizdo įrašas: <https://www.youtube.com/watch?v=NPIUQ3hZXuA> [žiūrėta 2024-10-31].

⁴ Vomir pasirodymo vaizdo įrašas: <https://www.youtube.com/watch?v=I3zeYV4oN2A>, papildomai: <https://youtu.be/oyQDU7qBwfc> [žiūrėta 2024-10-31].

Kaip erdvė veikia garso patyrimą. Intersubjektyvumas

Erdvės poveikį garso patyrimui galima konkrečiai apčiuopti atliekant Taggo siūlomą intersubjektyvumo analizę. Šis analitinis įrankis apima klausymosi režimo, klausymosi vietos (demografinės lokacijos), klausytojo veiklos ir kultūrinės lokacijos (scenos) faktorius. Taggo metodas atskleidžia, kaip klausytojo patirtį veikia ir kaip tarpusavyje sąveikauja tokie kriterijai kaip erdvės tipas (vieša / privati, neformali / oficiali, įprasta / nepažįstama), atlikėjo tiesioginis pasiekiamumas jo pasirodymo metu (galimybė priartėti / ryškus atotrūkis), instrumentų išdėliojimas ir padėtis erdvėje, garso aparatūros techninės galimybės, koncerto lankytojų auditorija ir kt.

Klausymosi režimas

Būtų teisinga sakyti, kad klausymosi režimas yra iš dalies nulemtas erdvės, kurioje vyksta pasirodymas. Siekiant išsiaiškinti, kaip skirtingas klausymosi režimas veikia garso patyrimą, lyginami trys triukšmo pasirodymų, užfiksuotų vaizdo įrašuose, atvejai. Analizuojami atvejai atskleidžia tris klausymosi režimų tipus:

- (1) muzika yra klausytojų auditorijos dėmesio centre ir publika gali nevaržomai priartėti prie atlikėjo;
- (2) muzika yra klausytojų auditorijos dėmesio centre, bet tradicinis koncertinis išdėstymas sudaro skirtį tarp klausytojų ir atlikėjo;
- (3) mišrus klausymosi režimas, kai daliai klausytojų (arba dalį pasirodymo laiko) muzika yra centre, o daliai (ar dalį) – periferijoje (fone).

Analizuojamame The Rita (Sam Mckinlay) pasirodymo vaizdo įrašė publika yra puslankiu susibūrusi aplink triukšmo muzikos atlikėją ir stebi (patiria) jo pasirodymą. The Rita instrumentai išdėstyti ant stalo, prie kurio muzikantas darbuojasi lyg 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 nususukęs nuo auditorijos, šlifuodamas stalo paviršių kontaktiniais mikrofonais, glostydamas paviršių, lyg didžiudamasis savo darbu. Klausytojų auditorija yra sutelkusi dėmesį į atlikėją, kuris visą dėmesį sutelkęs į stalą ir ant jo išdėliotus savo instrumentus – jis net nepakelia savo žvilgsnio aukščiau stalo ir nesistengia užmegzti tiesioginio kontakto su auditorija. Publika stebi darbo atlikimą, tačiau nei prie jo prisideda (padeda), nei trukdo. Tarpusavyje klausytojai taip pat nepalaiko akivaizdaus kontakto. 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 keičia salėje pastatytas stalas, aplink kurį tiek telkiasi klausytojai, tiek vaikšto atlikėjas. Koncertinės pakylės, kaip fizinio barjero, nebuvimas turi įtakos pasirodymo struktūrai erdvės ir klausymosi atžvilgiu: taip panaikinama fizinė 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. Fizinės atskirties nebuvimas įsteigia aktyvaus veiksmo potencialą, ir net jei publika renkasi elgtis santūriai, pavyzdžiui, pasirodymo metu neliesti atlikėjo aparatūros, šis neveikimas yra aktyvus pasirinkimas. Tokiu koncerto įforminimu bandoma pažymėti pasirodymo reikšmę, skirtingą nuo populiariosios muzikos suvokimo.

Kitai nei analizuotame The Rita pasirodyme, pasirinktame Merzbow (Masami Akita) pasirodymo vaizdo įrašė regime gan tradicinį koncertinį išdėstymą, kai atlikėjas pasirodo ant scenos (pakylės), 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. Ši skirtis pasireiškia specifiniu būdu – dalis klausytojų sąmoningai pasirenka ateiti į pirmas gretas, iš kurių geriausiai matoma scena ir veiksmas joje pasirodymo metu, tačiau užsimerkia ir išvis nežiūri į atlikėją. Tokį pasirinkimą galima interpretuoti kaip pirmenybės garsui suteikimą, sustiprinant patiriamo garso poveikį momentiška eliminuojant kitų juslių (šiuo atveju regos) veikimą. Vis dėlto pastebėtina, kad fizinės ribos aspektas gali būti patiriamas įvairiai. 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, dar stipriau jusliškai patirti. Kita vertus, kūniškasis sąlytis su fiziniu barjeru gali būti traktuojamas kaip klausančiojo subjekto įsitvirtinimas, apsaugantis nuo visiško ribų panaikinimo. Toks sąmoningas distancijos palaikymas ne tik suteikia stabilumo kūnui (tvora – atrama), bet ir padeda išsaugoti klausytojo subjekto statusą santykyje su transgresyvia triukšmo mase. Stovimame koncerte, kuriame nėra žymėtų vietų ir kiekvienam klausytojui galima pačiam pasirinkti poziciją, iš kurios bus patiriamas pasirodymas, vietos prie tvoros pasirinkimas taip pat gali suteikti pranašumą kitų klausytojų atžvilgiu, jei siekiama patirti stipriausią įmanomą garso poveikį.

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

Šiam pasirodymui nėra skirta tradicinė scena (pakyla) – vaizdo įrašė galima matyti tik nedidelį, žemą stalą, prie kurio stovi atlikėjas. Šis stalas nei iš vienos pusės neizoliuotas ir stovi maždaug

erdvės centre, todėl klausytojai gali nevaržomai aplink jį judėti ir kiek nori prisitarti prie atlikėjo. Kai kurie klausytojai šį faktą išnaudoja savo smalsumui patenkinti ir, prieidami arčiau atlikėjo, bando provokuoti, tikrinti ribas. Fiziškai nuo publikos 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. Tuo tarpu vos vieną kartą mygtuką spustelėjęs Vomir stovi šalia stalo, ant kurio sudėtas minimalus instrumentarijus, visiškai nekrustelėdamas. Pradėjęs pasirodymą, atlikėjas nebekontroliuoja jo eigos ir net intencionaliai tam priešinasi – šią nuostatą pagilina ant atlikėjo galvos užmautas juodas plastikinis maišas, izoliuojantis jį tiek nuo pasirodymą kuriančių instrumentų, tiek nuo klausytojų auditorijos. Nors prieš pasirodymo pradžią ikimuzikinės erdvės atžvilgiu galima išžvelgti potencialių kontrolės apraiškų, Vomir netampa muzikinės patirties centru. Tokia atlikėjo pozicija ne tik paneigiamas muzikos koncertams būdingas pasirodymo gyvumo elementas, bet ir pasiūlomas klausymosi režimas. Toks siūlymas nėra grynas publikos pakreipimas veikti vienareikšmiškai apibrėžtu būdu, nes atlikėjas pats pasineria į triukšmo sienos patirtį, taigi nemato auditorijos veiksmų ir niekaip į juos nereaguoja. Mūvėdamas plastikinį maišą, Vomir atsiriboja nuo fizinės pasirodymo erdvės ir atsiduria pereinamojoje erdvėje, jungiančioje fizinę ir mentalinę erdves. Pasitelkus juodą maišą, sąmonės ir agentiško erdvė keičiama nesąmoningumo ir automatinio⁵ veikimo erdve. Klausytojai kviečiami prie šio patyriminio ritualo savanoriškai prisijungti, priimant klausymosi ir erdvės transformacijos galimybę, tačiau maišelio išdavimas dar neprilygsta instrukcijai, ką su juo daryti. Pasirodymo metu, klausytojui sukuriama laisvė kurti pasirodymo erdvę, ją transformuoti, savaip traktuoti agentišku. Ši laisvė ne akivaizdžiai formuojama ir skatinama, bet suprantama per Vomir atsiribojimą nuo labiau klasikinės atlikėjo funkcijos.

⁵ Automatiškumas čia suprantamas kaip improvizacijos priešprieša, mechaninis veikimas.

Klausymosi vieta (demografinė lokacija)

Demografinės lokacijos svarbą garso suvokimo kaitai galima suprasti lyginant The Rita pavyzdyje identifikuojamus erdvės lemiamus klausytojų veiksmus su Vomir pavyzdyje pastebimu klausytojų atsaku.

The Rita muzikinio pasirodymo klausomasi menininkų kuruojamoje studijos tipo erdvėje, kurioje įprastai vyksta koncertai, priskiriami alternatyviosios, eksperimentinės muzikos kategorijoms. Taigi erdvės pobūdis yra daugiau neformalus. Publika koncerto klausosi per profesionalią koncertinę aparatūrą: regime tris kolonėles, išdėstytas nedideliu atstumu už atlikėjo, jo šonuose. Tokio tipo erdvėse kolonėlės neretai 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 daug 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. The Rita publika turi galimybę priartėti prie garso aparatūros tiek, kiek to norisi patiems, todėl išlieka pasirinkimas valdyti savo asmeninį patyrimą priklausomai nuo to, iš kurios vietos pasirenkama klausytis pasirodymo. Koncertinė erdvė ir jos dydis bei akustinės savybės lemia nevienodą garso pasiskirstymą, todėl klausytojai, stovintys prie pat garso aparatūros, ir nuo jos nutolę klausytojai gali pasirodymą patirti 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 nevienodo aiškumo, o tai lemia skirtingą pasirodymo interpretaciją pagal subjektyvų girdimumą). Didesnis garsas suponuoja

didesnį išpūdį, 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: mikšerinis pultas, kasečių grotuvas, kontaktinis mikrofonas ir keli garso efektų pedalai, sujungti į signalo grandinę. Naudojami instrumentai išdėstyti ant gana neaukšto, atlikėjui maždaug iki juosmens, stalo, kuris įrašė atrodo apytuštis. Toks instrumentų kiekio (stokos) pasirinkimas byloja apie sąmoningą virtuozizmo atmetimą. Kai dėl stalo aukščio atlikėjas grodamas turi šiek tiek pasilenkti, sudaromos sąlygos jo kūnui labiau susikaustyti, automatiškumui pasireikšti. Kai kuriais momentais galima stebėti, kaip atlikėjas paleidžia garsą ir kuriam laikui atsitraukia nuo stalo, stebi jį iš publikai artimos perspektyvos arba visiškai pranyksta iš regos lauko – tarytum garsas nuo jo (ir jam) nebeprisiklauso. Triukšmo atlikėjas, skirtingai nei kokio nors specifinio instrumento virtuozas, demonstruojantis savo grojimo įgūdžius, pasyviai leidžia garsui pasireikšti, beveik prilygdamas naudojamai elektrotechnikai ir įsirašydamas į instrumentų grandinę kaip joje esantis tarpininkas. Atlikėjo agentiškas pasireiškia tais momentais, kai jis pakeičia kasetę grotuve ar perjungia prietaisų parametrus. Tokiu būdu gyvas atlikimas jungia ir gyvumo, ir mechaniškumo (dažnai kaip gyvumo priešpriešos) kategorijas.

Palyginimui – Vomir pasirodymas, vykstantis kultūros komplekse, padalintame į kūrybines darbo erdves, grafikos dirbtuvę ir parodų salę, skirtą kultūriniais renginiams. Nors ši vieta yra išlaikiusi industrinę atmosferą ir joje vyksta netradiciniai renginiai, „NS16“ bando pritraukti kūrybinėmis industrijomis besidominčius investuotojus, todėl išlieka ganėtinai formali.

Vaizdo įrašė matome tik tuščią erdvę su keliais stalais, iš kurių vienas skirtas pasirodančiam atlikėjui. Nematyti ir profesionalios koncertinės aparatūros, todėl tikėtina, kad ši erdvė nėra pritaikyta itin garsiems koncertams, o naudojama aparatūra gali būti supaprastinta, mažesnio pajėgumo. Tai lemia mažesnę pasirodymo imersyvumą ir aiškiai pastebimą klausytojų išsiblaškymą.

Klausytojo veikla

Erdvė įveiklina klausytoją elgtis tam tikru būdu, daro įtaką jo nusiteikimui, formuoja suvokimą, o šie veiksniai keičia tai, kaip yra girdimas, suprantamas, taigi ir patiriamas, garsas.

The Rita pasirodyme išskiriami keli klausytojų tipai: pasyviai stovintys, nežymiai linguojantys pagal muziką ir aktyviai judantys (šokantys). Iš šio vaizdo įrašo komentarų sužinome, kad aktyvieji klausytojai yra vietiniai renginių organizatoriai ir atlikėjai iš kelių skirtingų triukšmo muzikos projektų. Tokia sąveika nėra neįprasta – 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“ (Klett, Gerber 2014: 275–290). Aktyvesni 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 pažįstamoje aplinkoje, o tai gali jiems padėti intensyviau įsijausti į patiriamą muziką ir laisviau judėti.

Klausytojų aktyvumą gali lemti ir skirtingi kultūriniai kodai bei netipinių praktikų, esančių už numatytos konvencijos ribų, pritaikymas. Panagrinękime Merzbow pasirodymo pavyzdį: čia operatoriaus kamera nukreipiama į vieną, iš bendros visumos išsiskiriantį klausytoją – vaikiną, ekspresyviai besivalantį dantis dantų šepetėliu ir šokinėjantį pagal triukšmo signalo moduliacijas. Aplinkiniai klausytojai nužiūri šį koncerto dalyvį su nuostaba arba nepasitenkinimu, tyliai piktindamiesi, kad šis asmuo vienintelis fiziškai aktyviai reaguoja į muziką, šokinėdamas kelia sąmyšį ir paneigia įprastinę vietinei publikai pažįstamą ir suprantamą tvarką, trukdo šalia stovintiems klausytojams susikaupti. Performatyviai dantis besivalantis klausytojas pašiepia koncerte vyraujančią rimtį ir į triukšmą atsako triukšmu. Triukšmo muzikos koncerte pageidaujamu triukšmu tampa atlikėjo generuojamas triukšmas,

o semiotinis triukšmas 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.

Kai erdveje nepavyksta užtikrinti pakankamo garso lygio, pakitęs triukšmo intensyvumas potencialiai gali priartinti triukšmo sieną prie kitų muzikos žanrų. Vomir pasirodymo įrašė matyti, kad arčiausiai atlikėjo stovintys klausytojai aktyviai juda, krato galvas (angl. *headbanging*), kai kurie specifiskai gestikuliuoja rankomis – visa tai nurodo į sunkiosios muzikos, roko ir metalo žanrų, kultūrą. Tikėtina, kad mažesniu garsumu skambantis triukšmas savo akustinėmis savybėmis klausytojams labiau primena triukšmingą muziką bendrąja prasme, todėl yra asocijuojamas pirmiausia su sunkiąja muzika, o tik paskui su specifiniu triukšmo muzikos požanriu. Taip pat gali būti, kad klausytojai pažįstami tik su didžiaisiais triukšmo muzikos vardais ir šią muziką konkrečiai sieja su japonų atlikėju Merzbow, kurio vaidmuo svarbus ne tik triukšmo, bet ir metalo muzikos scenoje⁶. 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 mažiau žinančių klausytojų atžvilgiu tampa metalo muzikos patirčiai gimininga patirtimi. Šis klausytojų tipas pritaiko kitas, jiems artimas muzikos klausymosi praktikas, kartais paneigiančias susiformavusias konvencijas ir išeinančias už egzistuojančios klausymosi patirties schemas ribų. Visiškai priešingai, kito Vomir pasirodymo kontekste⁷, smalsią, žaismingą ir kvailiojančią klausytojų auditoriją keičia į autorinį koncertą susirinkę motyvuoti klausytojai-gerbėjai. Čia Vomirui

⁶ Žr. <https://www.metal-archives.com/artists/Merzbow/48450> [žiūrėta 2024-10-31].

⁷ Vomir pasirodymo (2) vaizdo įrašas: <https://www.youtube.com/watch?v=oyQDU7qBwfc> [žiūrėta 2024-10-31].

vos paspaudus mygtuką ir triukšmui pasigirdus, auditorijoje stoja tyla, pasijunta 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 telefonais, tačiau netrukus absoliuti dauguma jau mūvi juodais plastikiniais maišeliais. Maišų mūvėjimas individualizuoja kiekvieno klausytojo patirtį, nes taip sukuriama fizinė perskyra, kuria minimalizuojamas intersubjektyvumas. Atsiribojant nuo auditorijoje esančių klausytojų, aktualizuojama individuali buvimo kartu patirtis, kurioje lengviau susikurti savitas asociacijas ir išvelgti su jomis sietinas akustines savybes bei tariamas struktūras, taip sukonkretinant abstraktų triukšmą. Koncertui vykstant mažai apšviestoje erdvėje, maišus dėvintys klausytojai vizualiai susilieja su tamsa ir, nujautrindami regos jusles, gali efektyviau pasinerti į girdimą garsą.

Kultūrinė lokacija (scena)

Intymumas su auditorija, formuojančia klausytojų bendruomenę, yra raktas į triukšmo muzikos sėkmę (Klett, Gerber 2014: 275–290). Šio žanro klausytojų publika pasižymi išskirtiniu lojalumu: triukšmo muzikos koncertuose dažniausiai pastebimi tie patys žmonės, kuriuos galėjai išvysti koncertuose prieš keletą metų, ir, tikėtina, tie patys žmonės figūruos koncertuose ateityje. Pasirodymai, kuriuos atlikėjas rengia dvidešimčiai pažįstamų 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 ją gali papildyti gėrimų vartojimas ar bendravimas su koncerte sutiktais pažįstamais, tai nutinka rečiau jau vien dėl kitokio garsumo lygio, kuris neleidžia traktuoti triukšmo pasirodymo kaip fono.

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 skiriama mažai dėmesio sceniniam įvaizdžiui, netiesioginiais būdais bandoma patraukti atlikėją iš pasirodymo centro. Įprastai dominuoja kasdienė, sportinio arba militaristinio stiliaus (taktinė) apranga, marškinėliai su aplikacijomis – muzikinių grupių atributika. Tokio stiliaus apranga siejama ir su platesne pagrindinės muzikos kultūra, įvairiais sunkiosios, eksperimentinės, elektroninės muzikos žanrais.

Kultūrinė triukšmo scena nuo kitų egzistuojančių alternatyviųjų pagrindžio scenų išsiskiria ir mažumu, ir uždarumu. Santykinai mažas scenos dydis reiškia, kad joje veikia nedidelis kiekis žmonių, o uždarumas 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 į individualizmą linkusiems asmenims, noras įsirašyti į kultūrinę lokaciją reiškia siekį gauti grojančiųjų įvertinimą ir pritarimą.

Merzbow pavyzdys iš dalies iliustruoja atvejus, kai skirtingi kultūriniai kodai lemia skirtingas pasirodymo interpretacijas. Pasirodymo įrašė, lyginant azijiečius (daugumą) ir baltaodžius (mažumą) klausytojus, matomi kraštutiniai elgsenos atvejai. Vietiniai klausytojai pasirodymo metu išlieka santūrūs, o iš minios išsiskiriantis baltaodis klausytojas perdėtai juda, šalia esantiems klausytojams nustelbdamas pagrindinį vakaro pasirodymą. Tokie elgsenos skirtumai gali sudaryti kultūrinės priešpriešos išpūdį, todėl svarbu paminėti, kad tai gali būti ir atsitiktinis, pavienis atve-

jis, tad negalime šio elemento laikyti pakankamu įrodymu tvirtai priešpriešai įsteigti ir bendrai tendencijai nusakyti. Tikėtina, kad vaizdo įrašė pastebima priešprieša gali būti sąlygota ne etniškumo, o priklausymo kitai subkultūrai.

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 pirmiausia suprantamas kaip specifinė proga, kuria reikia atitinkamai atrodyti. Tokie veiksmai prisideda prie erdvės kaip kultūros patyrimo ir įsteigimo. Santykis iš *muzikos ir erdvės tipo sąlygotos aprangos* → *elgsenos* → *garso interpretacijos* keičiasi į *(išankstinę) renginio interpretaciją, numatančią* → *aprangos stilių* → *elgseną erdvėje*.

Kaip garsas transformuoja erdvę. Konotacinis intersubjektyvumas

Philipo Taggo konotacinio intersubjektyvumo analizės instrumentu siekiama atskleisti unikalią garso ir erdvės sąveiką klausytojo patirtyje. Verbalinės-vizualinės klausytojų asociacijos aptinkamos pasirodymų recenzijose, kurių trumpos ištraukos, geriausiai iliustruojančios triukšmo sienos ir erdvės sąsajas, pateiktos lentelėje toliau.

Klausytojų atsiliepimų analizė atskleidžia, kad ne tik pasirodymo erdvė veikia garsinį patyrimą, tačiau ir pats garsas geba transformuoti erdvę. Tokia sąveika įmanoma keliais būdais:

1. kai garsas veikia pasirodymo erdvę fizine prasme (pavyzdžiui, sukelia erdvėje esančių objektų drebėjimą);
2. kai garsas sukelia stiprius pojūčius ir išgyvenimus klausytojams, o tai lemia intersubjektyvias erdvines konotacijas (pavyzdžiui, pasirodymo erdvės griūties asociacijas);
3. kai klausytojo fizinis kūnas interpretuojamas kaip garso paveikiama erdvė (pavyzdžiui, garsui skverbiantis, užplūstant klausytoją);

4. kai pats garsas interpretuojamas kaip erdvė, keičianti materialiosios, daiktinės erdvės sampratą (monolitinis garsas – triukšmo siena).

Lentelė 1. Ištraukos iš klausytojų recenzijų apie gyvus triukšmo sienos pasirodymus

Atlikėjas	THE RITA	MERZBOW	VOMIR
Pasirodymo aprašymas / erdvinės konotacijos	„Net ir su minimaliu instrumentų kiekiu jis sugebėjo priversti kambarį griūti.“ ⁸	„Triukšmas erdvėje buvo toks didelis, kad atrodo, jog garsas ten buvo kaip vanduo vonioje.“ ⁹	„Praėjus kelioms minutėms nuo pasirodymo pradžios, nusprendžiu užsimauti savo plastikinį maišelį ir iš pradžių jaučiuosi šiek tiek kvailokai, tačiau maždaug po minutės tai atrodo tobula 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, arba užhipnotizuoti spoko į niūrią Vomiro figurą. Tuomet triukšmas nutrūksta, Vomir nusiima savo maišą ir burtai baigiasi, o tikrasis pasaulis vėl užplūsta.“ ¹⁰
	„staigūs neatpažįstami garsai priverčia ieškoti jų šaltinio, o protas atsipalaiduoja ir leidžia beformei	„pasirodymas prasidėjo nuo milžiniško žemo gaudesio, tokio, nuo kurio beveik	„susirinkusieji aplink sceną sulauko kvėpavimą, siena išsiveržia, o koncerto vieta iš silpnai apšviestos nuošalios

⁸ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=492 [žiūrėta 2024-10-31]. Čia ir toliau autorės vertimas iš anglų k.

⁹ <https://soundwing.hatenablog.com/entry/2018/03/11/173633> [žiūrėta 2024-10-31].

¹⁰ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=210 [žiūrėta 2024-10-31].

Atlikėjas	THE RITA	MERZBOW	VOMIR
	ryklio, vandens ir metalo rekonstrukcijai įsitvirtinti <...> pojūčiuose.“ ¹¹	neapsaugo ausų kištukai, nes jis prasiskverbia pro tavo veido kaulus.“ ¹²	Pietų Londono aludės galinės salės virsta transgresyvos garsinės jėgos sukuriu.“ ¹³
	„nuožmiai traškančios tekstūros užpildė kūną ir mintis per papildytą garso sistemą.“ ¹⁴	„gaudesys pamažu keitėsi ir išaugo į savo galutinę formą: šnypščiančio, cypiančio triukšmo sieną.“ ¹⁵	„maišų dėka įstumdamas klausytoją dar giliau į tuštumą, jis atveria pasaulį, kuriame tik tu esi egzistuojantis kontempliacijos objektas. Vomir siūlo sieną, per kurią galima sugriauti savąsias.“ ¹⁶
	„Dėl gaudžiančio kaukimo kambarys atrodė taip, lyg tuoj subyrės į šipulius, o visas mano kūnas drebėjo nuo tos masės.“ ¹⁷	„Šį triukšmą jaučiau, lyg jis būtų visur aplink mane. Jis atrodė gyvas.“ ¹⁸	

¹¹ <https://rustedshadows.blogspot.com/2010/12/bring-on-noise.html> [žiūrėta 2024-10-31].

¹² <https://discordpod.com/blog/2019/3/1/why-would-anyone-listen-to-merzbow> [žiūrėta 2024-10-31].

¹³ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=248 [žiūrėta 2024-10-31].

¹⁴ <https://bakurita.blogspot.com/p/archaic-triad-interview-rita-from.html> [žiūrėta 2024-10-31].

¹⁵ <https://discordpod.com/blog/2019/3/1/why-would-anyone-listen-to-merzbow> [žiūrėta 2024-10-31].

¹⁶ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=248 [žiūrėta 2024-10-31].

¹⁷ <https://bakurita.blogspot.com/p/archaic-triad-interview-rita-from.html> [žiūrėta 2024-10-31].

¹⁸ <https://discordpod.com/blog/2019/3/1/why-would-anyone-listen-to-merzbow> [žiūrėta 2024-10-31].

	„triukšmo sienoms būdingas klaustrofobiškas mažų erdvių užtvindymas.“ ¹⁹	„Štai koks jausmas būti iščiose. <...> Merzbow [pasirodymas] buvo tarytum gimdoje.“ ²⁰	„Girdžiu įplaukiančius ir išplaukiančius garsus, bet nesu tikras, ar jie iš tikrųjų girdimi, ar tik 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.“ ²¹
--	---	---	---

The Rita pasirodymų recenzijos pasižymi jėgos aprašymais, kuriuose atskleidžiama triukšmo sienos kaip griauinančios galios manifestacija. Triuškinantis triukšmo sienos efektas aprašomas per pasirodymo erdvės („kambario“) griūties analogijas. Šie naudojami įvaizdžiai pasitelkiami pozityviam išpūdžiui perteikti, o masyvi griūtis supriešinama su minimaliu naudojamų instrumentų kiekiu. Tokios binarinės opozicijos dažnai pasitaiko klausytojų verbalinėse-vizualinėse asociacijose. Tai lemia specifinė triukšmo sienos patirties natūra ir autentiškumo diskursas – fizinė kančia, kontrolės praradimas ir su tuo susijusių rizikų priėmimas subjektų patirtyse interpretuojamas teigiamai ir yra susijęs su kultūriškai susiformavusiu šio muzikos žanro patyrimo lūkesčiu²².

¹⁹ <https://www.citr.ca/discorder/february-2015/pharmakon/> [žiūrėta 2024-10-31].

²⁰ <https://discodpod.com/blog/2019/3/1/why-would-anyone-listen-to-merzbow> [žiūrėta 2024-10-31].

²¹ https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=443 [žiūrėta 2024-10-31].

²² Pavyzdžiui, www.musiquemachine.com puslapio recenzijoje (žr. https://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=443) Vomir triukšmo sienos brutalumas aprašomas kaip keliantis šypseną, naudojamos meilės ir mirties analogijos. Panašių pavyzdžių galima aptikti ir kitose šiame straipsnyje minėtose recenzijose.

Aprašymų pavyzdžiuose regime ir daugiau garsą nusakančių, su erdve susijusių epitetų. Minimi vandens motyvai, klaustrofobiškas erdvės užtvindymas, taip pat subjekto kūnas, pripildytas garso kaip užpildo. Su vandeniu susijusios verbalinės-vizualinės klausytojų asociacijos pastebimos ir Merzbow recenzijų ištraukose, tačiau The Rita triukšmo sienos aprašymuose vandens įvaizdžiai pasitelkiami garso stiprumui ir jėgai nusakyti, o Merzbow recenzijų pavyzdžiuose triukšmas *atgyja* ir iš monolitinio tampa natūraliu, stichišku ir gyvybingu. Čia triukšmo siena yra ne bloškianti, o apsupanti ir prasiskverbianti, apibūdinama per dydžio ir konsistencijos įvaizdžius.

Triukšmo prasiskverbimas per klausytojo kaulus pereina jo fizinio kūno erdvę, tačiau tokiu būdu atsiduriama kitoje, apgaubiančioje erdvėje. Nepaisant destruktivios triukšmo natūros, imersyvus triukšmo sienos poveikis, klausytojų siejamas su buvimu iščiose, gali būti traktuojamas kaip saugumo pojūčio sukūrimas. Tokiu būdu, nepaisant pasirodymo erdvės (demografinės lokacijos), klausytojas atsiduria pažįstamoje, garso formuojamoje aplinkoje.

Nuo kitų analizuojamų atlikėjų Vomir erdviniu atžvilgiu išsiskiria tuo, kad atlikėjo naudojamas ir publikai dėvėti siūlomas juodas plastikinis maišelis gali būti traktuojamas kaip tarpininkas tarp generuojamo garso ir pasirodymo erdvės bei kaip pereinamoji erdvė savaime. Šis momentas (maišelio mėvėjimas, muzikos per jį patyrimas) ypač dažnai aprašomas pasirodymų recenzijose. Aprašymuose Vomir triukšmo sienos klausymasis nusakomas kaip magiškas metas, kai veikia burtažodis, o *tikrasis* pasaulis užplūsta tik atlikėjui nustojus groti. Plastikinis maišelis pasitarauja kaip izoliacinė kamera, atskirianti klausytoją nuo fizinės pasirodymo erdvės ir priartinanti prie triukšmo sienos erdvės. Priartėjimas prie pastarosios itin svarbus motyvuotam klausytojui, nes tokiu būdu sudaromos sąlygos garsinėms haliucinacijoms, dar vadinamoms *garsiniais fantomais*, atsirasti. Tokio pobūdžio segmentacija atsiranda ne pačiame muzikos objekte, bet subjekto sąmonėje ir jos bandymuose sistemizuoti, organizuoti ir išvelgti tvarką protu sunkiai aprėpiamame garse. Haliucinogeninis Vomir

triukšmo sienos poveikis sukuria depersonalizuojančio pobūdžio erdvę – garsu klausytojas nukeliamas į „tuštumą“, kurioje atsisako savo agentiško, subjektyvumo ir priartėja prie objekto statuso. Galėtume teigti, kad tokiu būdu triukšmas veikia kaip mediumas tarp šiapusybės ir anapusybės.

Konotacinio intersubjektyvumo analizė atskleidžia, kad net vienalytis garsas klausytojo sąmonėje gali sukelti labai konkrečias, tarpusavyje besiskiriančias verbalines-vizualines asociacijas, o patiriamos triukšmo sienos pojūtis erdvės atžvilgiu gali būti labai kontrastingas. Nors triukšmo siena dėl savo izoliacinio poveikio turi tendenciją sukurti naujas metaforines erdves, jos netiesiogine funkcija tampa jau egzistuojančių panaikinimas – tai pasireiškia demografinės lokacijos ir patiriančiojo subjekto ribų peržengimu. Depersonalizuojanti triukšmo siena naikina erdvės matmenį kūniškumo prasme, nes, priartėjant prie transcendentinės patirties, bet kokia erdvė yra peržengiama. Ši unikali sąveika yra susijusi su viena esminių triukšmo sienos savybių – transgresyvumu.

Nereikėtų pamiršti, kad erdvinis matmuo pažymėtas jau ir paties muzikos žanro pavadinime. Čia garsas kaip *siena* dalija pasirodymo erdvę, todėl dažnai klausytojų yra akcentuojama individuali buvimo kartu patirtis, tampanti labai asmeniška, nes patiriantieji subjektai tarpusavyje atskiriami tankia ir, rodos, nepereinama triukšmo mase.

Išvados

Klausytojo patirties analizėje išryškėjo, kad triukšmo siena, įprastai apibrėžiama kaip vientisas, nekintantis monolitinis garsas, gali būti labai įvairialypė. Negalima suvokti triukšmo sienos klausymosi patirties specifiškumo izoliuojant vien tik garsą – būtina kalbėti apie erdvės ir garso santykį, publikos veiksmus, įtraukiant visus elementus, kurie gali būti potencialiai relevantiški autentiškos patirties kūrime. Nors struktūriškai ir nėra šiam diskursui būdingi, semiotiškai tokie elementai susiję su konkrečiu muzikos diskursu ir tampa labai svarbūs semiozės procese. Santykis su skirtinga erdve

klausytojui sukuria skirtingą juslinį patyrimą: priklausomai nuo demografinės ir kultūrinės lokacijų, aptinkame skirtingus patirties įreikšminimus – taip erdvė transformuoja patiriamą garsą.

Taggo siūlomas semiotinis muzikos analizės metodas ne tik padeda atskleisti paramuzikinius veiksnius, dalyvaujančius reikšmės kūrime, bet ir sukuria sąlygas praplėsti analizę pasiremiant papildomais faktiniais duomenimis. Konotacinio intersubjektyvumo tyrimas leidžia apibūdinti ir suprasti, kad ta pati erdvė skirtingų atlikėjų atveju turi potencialą visiškai pakisti bei įgyti naują reikšmę. Atskleidžiamas naujas garso ir erdvės santykis, kuriame vizualinė erdvės samprata pasikeičia – čia pats garsas įgauna erdvės matmenį, apsupdamas ir izoliuodamas klausytojo kūną. Pastarasis irgi gali būti traktuojamas kaip tam tikra kūno erdvė, kuri triukšmo sienos patirtyje išskaidoma garsui transformuojant klausantįjį subjektą. Klausytojų aprašomos transformacijos pasižymi bendru vardikliu – riba ir ribos peržengimu įvairiausiomis patyrimo ir suvokimo prasmėmis: emocije, sąmoningumo atmetimo, priartėjimo prie mirties, momentinio subjektyvumo atsisakymo ir agentiško paneigimo. Tai susiję su triukšmo sienos transgresyvia natūra. Pripildydamas tūrio, garsas transformuoja erdvę ją suspausdamas, naikindamas, įsakydamas klausytojui žengti į anapusybę, kurioje įsigalioja kiti erdvės matmenys.

Literatūra

- Eco, U. 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Hegarty, P. 2007. *Noise Music: A History*. New York: Continuum.
- Hegarty, P. 2018. In the absence of noise, nothing sounds: blanchot and the performance of harsh noise wall. *Angelaki* 23 (3), 112–124. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2018.1473933>.
- Klett, J., Gerber, A. 2014. The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology* 8 (3), 275–290. <https://doi.org/10.1177/1749975514523936>.
- Novak, D. 2013. *Japanese*. Durham and London: Duke University Press.
- Pakarklytė, A. 2007. Triukšmo menas: XX a. muzikos transformacija. *Lietuvos muzikologija* 8, 69–87.

Potts, A. 2014. From active to passive noise: rethinking the radicalism of Japanese noise music. PhD Thesis. <http://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/2720>.

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

Vanhanen, J. 2017. An Aesthetics of Noise? On the Definition and Experience of Noise in a Musical Context. *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 9. Eds. Dan-Eugen Ratiu and Connell Vaughan. Fribourg: The European Society for Aesthetics, 566–579.