

Drāma starp neredzamām skaņām mēmo attēlu priekšā

Norberts Vēbers

Pārdomas par Evelīnas Deičmanes darbu "Pārejošas bēdas"

"Kora ieviešana būtu pēdējais, izšķirošais solis – un, ja arī tas kalpotu, tikai lai atklāti un godīgi pasludinātu karu naturālismam mākslā, tad mums tam vajadzētu būt dzīvam mūrim, ko tragēdija apjož sev apkārt, lai pilnībā noslēgtos no reālās pasaules un nosargātu savu ideālo pamatu un poētisko brīvību."¹

No grīdapakšas nāk skaņa. Divpadsmit skaņas kolonnas veido kori, kas pārvietojas telpā. Šī telpa līdzinās vietai, ko antikajā teātrī sauca "orhestra". Pamatskaņa atgādina nažu trišanu. Dzidri skanošie sprakšņi ir līdzīgi tiem, kurus savā darbā "Concret PH" izmantoja Jannis Ksenakis. Konkrētā mūzika? Jā, šī skaņa atgādina arī to. Tad atskan dobja elsošana – smagi, no divpadsmit mutēm aukstumā izgrūsti elpas pūtieni. Skaņas ir nekoordinētas un neiekļaujas kopīgā ritmā, ko rada važās kaldi katordznieki, lai pastiprinātu savu izturību. Šķiet, šis koris ir bezcerīgi zudis – varbūt arī tāpēc, ka tas ir pilnībā neredzams, jo Evelīna Deičmane to paslēpusi zem skatuves grīdas.

Grīda ir kā Pītagora priekšgars. Apmeklētāji, ienākot telpā, atrodas šaipus priekškara – tāpat kā pirmssokrātiskā laikmeta filosofu skolnieki, kas šādi, vizuālo kairinātāju netraucēti, varēja sekot priekšlasījumiem. Viņus sauca par akusmātiķiem – klausītājiem. Pītagora mācības turpinātāju vidū akusmātiķi (atšķirībā no matemātiski zinātniskā pasaules redzējuma piekritējiem) bija tie, kas, atsaucoties uz skolotāja atklāsmēm, izvēlējās reliģiski filosofisko ceļu.

Ja runājam par akusmātiku, ir jāmin vēl kāds priekšgars – tas, kas slēpj skaņas izcelsmes avotu un parādās, kad sākotnējā skaņa tiek tehniski atveidota, ierakstīta skaņu nesējā un apstrādāta. Šā akusmātikas veida (kas mūzikas zinātnes kontekstā ir konkrētās mūzikas tālāka attīstība) pamatideja ir izolēt dzirdamo no redzamā. Evelīnas Deičmanes darba gadījumā tas nozīmē, ka zem grīdas atrodas nevis koris, bet gan atskaņotājs, kas vairāk vai mazāk atbilstoši oriģinālam atskaņo cilvēku smagās elsas.

Skaņas izolēšana no redzamā izcelsmes avota un tās tehniskā saglabāšana sniedz neskaitāmas atveides iespējas. Mainot skaļumu, skaņas ātrumu vai augstumu, izmantojot efektus, "pavairojot" skaņu ar daudzceliņu ierakstu un citām metodēm, var radīt noteiktu skaņas tēlu. Evelīna Deičmane – kā daudzbalssīgā kompozīcijā – pastiprina divpadsmitkārtīgi veidoto kopskaņu, ko rada sniega gurstēšana un elsas, un šādi panāk to, ka apmeklētājam, t. i., klausītājam, rodas sajūta, "it kā visu viņa ķermeni pārņemtu liels aukstums".²

Runa ir tieši par šo drāmu un to, ka vispirms bija jāatņem korim sākotnējā skaņa, lai drāma varētu norisināties. Šeit jāpatur prātā, ka Šillers kora ieviešanu pamatoja ar kara pasludināšanu naturālismam mākslā. Un kāda ietekme ir skaņas materiāla apstrādei, piemēram, samplēšanai vai sacilpošanai? Kad Šillers raksta, ka korim kā dzīvam mūrim jāapjož tragēdija, tās ir analogijas – daudzbalssība un mūra uzbūve, mūzikas cilpa un mūra aplis.

Šādi apļa vidū drāma norisinās visā savā poētiskajā brīvībā. Runa ir par drāmas dzīvošanu skaņas kora ieskautā telpā. Apmeklētājam, dzīvojot šo drāmu, paveras divi skatpunkti, it kā viņš skatītos pa diviem logiem. Pa vienu redzams sniegputenis, pa otru – sniega klajums, no kura ārā rēgojas iestigušu cilvēku galvas. Tas, ko redzam, ir vizuāls, no sākotnējā skaņas notikuma atdalīts elements. Nezināmas izcelsmes skaņas ieskautā telpā redzami mēmi attēli. To izkārtojums līdzinās abām par parodu sauktām antikā teātra ieejām, kuras atradās iepretim skatītāju tribīnēm un pa kurām koris devās uz orķestru. Šajā sakarībā rodas vēl citas asociācijas, proti, ar koristu skaitu (laika periodā pirms Sofokla koristu skaits bija 12), kā arī tragēdijas kora garajiem baltajiem tērpiem, kas atsedzā tikai koristu galvas.

Abi videodarbi ir vizuāli "preparāti", kas, tāpat kā skaņa, tapuši tehniskā procesā. Pēc sākotnējā dzirdamā un redzamā notikuma videoierakstišanas materiāls tika apstrādāts – montēts un sacilpots. Atšķirībā no skaņas un sajūtu tišas sinestēzes instalācijas vizuālajam elementam ir cita nozīme. Tas darbojas paralēli, bet neatkarīgi un akcentē atsvešinātību, kas apzināti jau radīta, tehniski saskaldot sākotnējo dzirdamo vai redzamo notikumu.

Šajā atsvešinātībā drāmas protagonistu, proti – apmeklētāju, var pilnībā iedziļināties sevi, t. i., viņi var eksistenciāli piedzīvot to, ka zaudējuši siltumu, tuvību un harmoniju. Tā ir Evelīnas Deičmanes drāmas galvenā ideja, jo šeit nav nepārtrauktas darbības un loģiska notikuma. Tas ir situāciju teātris, kas galvenokārt piedāvā nodoties pārdomām un šādi līdzinās absurda teātrim. Arī šeit, tāpat kā absurda teātri, netiek ievērots laika, telpas un darbības vienotības princips. Pat drāmas saikne ar "šeit un tagad" šķiet trausla, jo ierakstīto skaņu un uzņemto attēlu taču var pārvietot laikā un telpā kā mainīgus lielumus.

Aukstuma, posta un grūtuma pamatsajūta dominē arī otrajā Evelīnas Deičmanes darba daļā – absurdi liela, no vairākiem zobratiem veidota konstrukcija, kas darbina skaņuplašu atskaņotāju un kam pakārtots videodarbs. Izkārtojums paver ceļu apmeklētājam, taču šim ceļam nav nedz sākuma, nedz gala. Nemitīgā noņemšanās ar sniega bumbas velšanu, līdz bumba kļuvusi tik liela, ka vairs nav izkustināma pat ar vislielāko piepūli, šķiet veltīga un skaidri norāda uz mītu par Sīfīfu.

Kas tās par mocībām, postu un ciešanām? Kādēļ šīs grūtības? Kāda tam jēga? Kā atbildi uz to izmantosim citātu no Albēra Kami esejas "Mīts par Sīfīfu": "Absurdam ir jēga vienīgi tad, ja tam nepiekrīt."³

¹ Schiller, Friedrich v. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Die Braut von Messina. München, 1966, S. 474.

² Cit. no Evelīnas Deičmanes darba skices "SoundSnow" (Rīga, 2009).

³ Kami, Albērs. Mīts par Sīfīfu. No franču val. tulk. Skaidrite Jaunarāja. Rīga: Jumava, 2008, 42. lpp.

Drama Amongst Invisible Sounds in front of Silent Images

Norbert Weber

Contemplations about Evelina Deičmane's work "Season Sorrow"

"The introduction of the chorus would be the last, the crowning step; and if it only served to openly and honestly declare war upon naturalism in art, to us it should be a living wall which tragedy draws around itself in order to close itself off completely from the real world, and to maintain for itself its ideal ground, its poetic freedom."¹

Sound comes from beneath the floor. Twelve sound columns form a chorus which is moving around the room. The room resembles a place that was called orchestra in the Antique Theatre. Key tone is formed by a sound akin to whetting the knives. Clear crackling noise is similar to sound used by Iannis Xenakis in his work "Concret PH". "Musique concrète"? Yes, that sound reminds of it, as well. Then one can hear hollow wheezing, as if coming from twelve mouths whilst breathing out in cold. The sounds are uncoordinated and fail to form a united rhythm that is intoned by a chain gang in order to maintain their perseverance. This chorus seems to be irredeemably lost, possibly due to being completely invisible, as Evelina Deičmane has hidden it underneath the stage floor.

Floor is like the curtain of Pythagoras. Visitors find themselves to be on this side of the curtain after entering the room, just like students of pre-Socratic philosophy who thus were able to follow the lectures without being distracted by visual stimuli. They were called acousmatics – listeners. Among those who tried to continue pursuing the tradition established by Pythagoras, acousmatics were the ones to abide by the teacher's revelations and choose a religiously philosophical path, as opposed to followers of a scientifically mathematical world outlook.

As regards acousmatics, another curtain is present here. This curtain hides the source of the sound's origin. This happens when the original sound is technically reproduced, recorded on tape and processed. This form of acousmatics, which is a further development of "musique concrète" in the context of music science, is based on the separation of image and sound. With regard to Evelina Deičmane's work, it means that, instead of a chorus, there is record player underneath the floor which reproduces the heavy breathing of the people more or less like the original.

Separation of sound from its visible source of origin and technical storage thereof provides countless possibilities in reproduction. It is possible to create certain sound images by means of adjusting the volume, speed and tone pitch of the sound, using effects, varying the sound through multitrack recording and other methods. Using a polyphonic composition, Evelina Deičmane reinforces the interplay of the sounds of crunching snow and breathing, created by effort of the twelve, thus attaining that the visitor, i.e., listener is taken over by the feeling "as if severe cold takes over his body".²

This particular drama is being addressed here, along with the necessity to deprive the chorus of its initial sound before the drama can commence. It must be noted that Schiller substantiated introduction of chorus with the necessity to declare war upon naturalism in art. And what influence does processing of the sound material have, for instance, sampling and loop? When Schiller says that the chorus should be a living wall which tragedy draws around itself, he speaks of analogies, namely, polyphony and a wall-type structure, loop and a circle wall.

Thus, in the middle of the circle, overwhelmed by its poetic freedom, the drama goes on. It is about living the drama while being surrounded by the sound chorus. Two viewpoints are revealed to a visitor who lives that drama. It is as if looking through two windows. Snowstorm can be seen through one window, the other one shows a snow plain with human heads sticking out of it. One sees a visual element separated from the initial sound event: The room surrounded by sound of unknown origin hosts silent images. Their arrangement resembles both entrances in Antique Theatre, called "parodos", which were situated in front of the auditorium and used by the chorus to enter the "orchestra". Other associations arise in this regard, namely, the count of chorus members (it was twelve during the period before Sophocles) and long, white robes of tragedy chorus members that uncover only their heads.

Both videos are visual compounds that, along with sound, are the outcome of technical processes. After recording the initially audible and visible event on video, the processing steps were taken – cutting and looping. In contrast to synesthesia of sound and feelings, the visual element of the installation bears a different significance. It exists in parallel, although on its own, and accentuates the issue of "alienation" that has been provoked intentionally by means of technical fragmentation of the initially audible and visible event.

Protagonists of the drama, namely, visitors can fully withdraw into themselves, i.e., they can have an existential apprehension about the loss of warmth, intimacy and harmony. It underlies Evelinas Deičmanė's drama because there is neither a continuous plot nor a logical event. It is a theatre of the situation, and it provides reflections, therefore it is like the Absurd Theatre. The classic categories of drama – time, space and plot uniformity – are not observed here, just like in the Absurd Theatre. Even the drama's connection with Here and Now seems to be fragile, since the image and sound records can be relocated in time and space as variables.

Basic feeling of cold, distress and hardship is also a dominant feature in the second part of Evelinas Deičmanė's work – an absurdly large gearwheel mechanism made of multiple parts which drives a vinyl record player, the latter being arranged in parallel with multiple video projections. The arrangement clears the way for the visitor, but this route has neither beginning nor end. In the endless recurrences of rolling the snowball until it is so big that, despite the biggest

effort, it cannot be moved, lies the futility which clearly refers to the myth of Sisyphus.

What is this menace, distress and ordeal? Why is there this hardship? What sense does it make? The answer can be found in the essay by Albert Camus "The Myth of Sisyphus": "The absurd has meaning only in so far it is not agreed to."³

¹ Friedrich Schiller On the Employment of the Chorus in Tragedy, from "The Bride of Messina", translated by George Gregory, FIDELIO Magazine, Vol II, No. 1 Spring 1993.

² Evelina Deičmane, quotation from the project outline SoundSnow, Riga, 2009.

³ Albert Camus The Myth of Sisyphus, translated by Justin O'Brien, published by Vintage International, USA, 1991, p. 31.

Eckernförde, April 2009.