

Kristupas GIKAS

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Turntablizmo estetikos ir atlikimo praktikos analizė

ANOTACIJA. Straipsnyje tiriama kultūrinė patefono reikšmė. Taip pat keliami klausimai apie patefono statusą, kaip pagrindą imant įprastą, plačiai priimtą jo pavidalą (muzikos reprodukcijai skirtas įrenginys) ir atskleidžiant jo mažiau žinomas savybes, kai jis tampa instrumentu turntablizmo ir garso meno praktikose, kai juo kūrybiškai piktnaudžiuojama. Straipsnyje nagrinėjamos patefono, kaip instrumento, panaudojimo galimybės XX–XXI a. akademiniame ir improvizaciniame muzikoje, garso meno kontekstuose, be to, atkreipiamas dėmesys į skirtingus instrumento panaudojimo būdus. Siekiama išsiaiškinti, kaip turntablizmas gali funkcionuoti atlikimo mene, kokių mastu patefonas veikia kaip instrumentas ir kokia jo vieta šiuolaikinėje muzikos praktikoje. Tyrimas pagrįstas kultūrinės ir istorinės analizės metodais, kurie apima patefono, kaip objekto, funkcijos ir svarbos nagrinėjimą įvairiuose muzikos bei performanso kontekstuose ir papildo straipsnį autorinės kūrybos pavyzdžių analize. Pateikiami argumentai, išryškinantys hibridinės garso medijos netobulumą kaip kūrybinio potencialo šaltinį ir konceptualų pagrindą sėkmės estetikos sampratai. Straipsnyje taip pat nagrinėjami perdirbimo (esamos muzikos medžiagos transformavimo į naujas kompozicijas) ir kūrybiško piktnaudžiavimo (sąmoningo garso sistemos trikdžių inicijavimo, skirto išgauti netikėtus prasminius ar akustinius rezultatus) metodai, išryškinama remediacijos (medijos virsmo į kitą formatą ar technologiją, išlaikant originalią prasmę) proceso svarba ir pateikiama autorinės kūrybos pavyzdžių, siekiant pagrįsti multifunkcinio instrumento (patefono), kurio skambesio estetikai nusakyti reikalingas atskiras terminas *turntablizmas*, efektyvumą.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

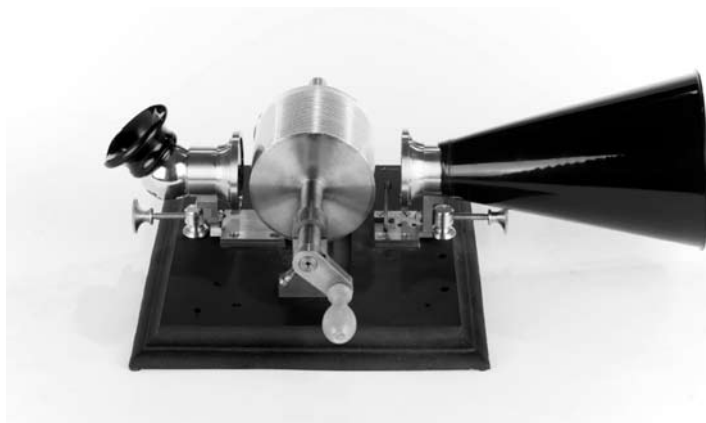
turntablizmas,
improvizacija,
remediacija,
perdirbimas,
sėkmės estetika,
kūrybiškas
piktnaudžiavimas.

Kontekstas

Istoriškai žvelgiant patefonas pirmiausia buvo pasitelkiamas muzikos klausymuisi ir tik vėliau tapo muzikos instrumentu, turinčiu išraiškingą ir platų garso išgavimo galimybių spektrą. Patefonas ne kartą atliko reikšmingą vaidmenį muzikos meno ir tyrimų evoliucijoje. Jo išradimo momentas atvertė naują muzikos istorijos puslapį – iki pat

XIX a. pabaigos garsas buvo suvokiamas kaip akustinis objektas, kuris egzistuoja, tačiau nėra matomas, užčiuopiamas ar atskiriamas nuo paties garso šaltinio (instrumento). Šis suvokimas pasikeitė 1877 m., kai išradėjas Thomas Alva Edisonas (1847–1931) sukūrė fonografą – garso įrašymo ir atkartojimo prietaisą, kurį naudojant garsas virsta tam tikroje medijoje užfiksuojamu objektu, kurį įmanoma *laikyti rankose* arba kurio galima pakartotinai klausytis (Sterne 2003: 1). Susiklosčius sąlygoms garso įrašų klausytis pakartotinai, atsirado efektyvesnių garso tyrinėjimo galimybių ir daugiau metodų, padedančių pažinti garso sandarą, tembrą.

Patefonas reprezentuoja tarpinę grandį tarp akustinių ir elektroninių instrumentų, nes jo pirmieji modeliai iki pat XX a. 3-iojo dešimtmečio veikė visiškai akustiškai. Edisonso sukurtas fonografas veikė mechaniškai (žr. 1 pav.): sukant rankenėlę, judėjo folija apvilktas cilindras (kiek vėliau – vaško cilindras¹), pagal šio griovelius judanti adata virpino membraną, o ji per ragą sustiprindavo garsą (Gelatt 1977: 20).



1 pav. 1877 m. Thomaso Alva'os Edisonso išrastas fonografas su vaškiniu cilindru

Panašiu principu veikė ir Emile'io Berlinerio patentuotas gramofonas (1887), tik šiuo atveju jau buvo naudojamos cinko plokštelės, o vėliau (apie 1895 m.) – šelako plokštelės. Ankstyvieji modeliai buvo varomi rankena, kuri įtempdavo spyruoklinį mechaniz-

1 Grioveliais išraižyta folija lengvai plyšdavo, ji nuolat deformuodavosi po kelių atkūrimų ir negalėdavo išlaikyti detalių grioveliams būdingos struktūros. Dėl šių priežasčių vėlesniuose fonografuose, ypač gamintuose po 1880-ųjų, pradėta naudoti vaško cilindrus, kuriuos apie 1881–1885 m. sukūrė Alexanderio Grahamo Bello įmonė *Volta Laboratory*. Vaškas buvo kur kas patvaresnis, suteikė geresnę garso kokybę ir galimybę įrašus naudoti pakartotinai. Nuoroda internete: <https://americanhistory.si.edu/documentsgallery/exhibitions/hear-my-voice/6.html> [žiūrėta 2025 09 23].

mą, o tik XX a. 3-iajame dešimtmetyje juos pakeitė elektriniai varikliukai (ten pat: 66). Patefonas (angl. *turntable*) 1924–1925 m. tapo elektrifikuota gramofono atmaina: garsui įrašyti buvo naudojamas mikrofonas, plokštelę jau suko elektrinis variklis, o adatos virpesiai – stiprinami elektroniniu stiprintuvu ir atkuriami per garsiakalbį, taip pakeičiant akustinį ragą ir atveriant kelią moderniam elektroakustiniam garso atkūrimui (ten pat: 221).

Patefono, kaip kūrybinės priemonės, koncepcijos genezė siekia net 1923 m., kai László Moholy-Nagy konceptualiai apibrėžė fonografo transformacijos iš reprodukcinės technologijos į produkcinę galimybę, nurodydamas šios kaitos potencialą ir pateikdamas išsamius argumentus dėl muzikinių sampratų transformacijos šia kryptimi. Visas šias idėjas Moholy-Nagy išdėstė straipsnyje *Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Grammophons* (1923).

Kalbant apie elektroakustinės muzikos ištakas, verta paminėti ankstyviausią kompoziciją patefonams – 1939 m. Johno Cage'o sukurtą kūrinių *Imaginary Landscape No. 1* dviem patefonams, grojantiems testines (dažnines) plokšteles (angl. *test records*²), išdėrintam fortepijonui ir būgnų lėkštėms. Jame technologija tampa neatsiejama atlikimo dalimi. O štai XXI a. pradžioje Gabrieliaus Prokofjevo sukurtas *Concerto for Turntables and Orchestra* (2006)³ ar Matthew Shlomowitzo *Six Scenes for Turntables and Orchestra* (2023)⁴ žymi kitokį patefono pritaikymą kūryboje – patefonas šiuose kūriniuose iškyla kaip solo instrumentas, lygiavertiškai konkuruojantis su simfoniniu orkestru ir atskleidžiantis virtuoziską, improvizacinius elementais praturtintą atlikimo praktiką.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad patefonai šiuolaikinės muzikos kontekste tiek istoriniu, tiek dabarties aspektais nėra taip dažnai pasitelkiami kaip magnetofono juostos ar kasetės. Ankstyviausiuose elektroakustinės muzikos eksperimentuose juostos tapo pagrindine muzikinės medžiagos medija: Pierre'as Schaefferas *musique concrète* kūriniuose (pavyzdžiui, *Étude aux chemins de fer*, 1948) manipuliavo juostose įrašytais garsais⁵, Karlheinzas Stockhausenas *Gesang der Jünglinge* (1955–1956) įtvirtino kompleksinį juostų ir elektroninės medijos panaudojimą akademinėje kompozicijoje⁶. Vėlesniais dešimtmečiais kase-

2 Tai techninės plokštelės, skirtos kalibruoti garso aparatūrą. Jose įrašyti pastovūs sinusiniai tonai (grynieji dažniai), o ne muzika ar triukšmas.

3 Kūrinio atlikimo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.gabrielprokofiev.com/concerto-for-turntables-and-orchestra-no1-2006> [žiūrėta 2025 09 18].

4 Plačiau apie kūrinių rašoma interneto svetainėje adresu www.shlom.com. Nuoroda internete: <https://www.shlom.com/?p=performances&cw=89> [žiūrėta 2025 09 19].

5 Daugiau informacijos apie tai galima rasti elektroninėje erdvėje. Nuoroda internete: <https://ears2.eu/courses/listen/lessons/etude-aux-chemins-de-fer-railway-study-by-pierre-schaeffer?> [žiūrėta 2025 09 17].

6 Akademinų kompozicijų galima paklausti įrašų platformoje *YouTube*. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=-RMGGVIMuwo> [žiūrėta 2025 09 22].

tės darėsi kur kas prieinamesne, mažiau elitine medija, naudojama eksperimentinėse ir performatyviose garsinėse praktikose, o kompozitoriai eksperimentinės improvizacinės muzikos srityje dažnai rinkosi kasetes dėl paprastesnės eksploatacijos galimybių.

Patefonas kaip instrumentas: jo garsinės ir techninės ypatybės

Patefonas nėra standartinis muzikos instrumentas, todėl ir jo, kaip tokio, klasifikacija yra kompleksiška, o atlikimo galimybių vertinimui pasitelkiamos netradicinės apibrėžtys. Norint nusakyti patefono veikimo principą, jį būtų galima gretinti su sukamuoju (ratukiniu) mušamuoju instrumentu dėl panašios konstrukcijos (besisukanti lėkštė, ant kurios dedama vinilinė plokštelė su įrašyta muzikine medžiaga). O mušamojo instrumento specifiką patefonas primena tuo, kad adatėlę galima pasitelkti norint išgauti perkusyviuosius efektus. Apie patefoną neverta kalbėti kaip apie instrumentą gamai sugroti. Nors juo galima puikiai intonuoti, tokias elementarias garsines galimybes užgožia begalė kitų, dažnai tik patefonui būdingų savybių. Verčiau panagrinėti tembrinę raišką, kuri, kalbant apie patefonus, yra gana mišri. Patefono korpusas, sąveikaudamas su kitomis dedamosiomis instrumento dalimis, nerezonuoja tam tikru homogenišku ir lengvai identifikuojamu skambesiu. Tembras veikia suvokiamas kaip priklausomas nuo estetinių atlikėjo pasirinkimų, pagrįstų laisva galimybe ir (ar) atsakomybe rinktis, kaip turėtų skambėti garsas. Unikalus atlikėjo garsynas pagal šio instrumento valdymo specifiką laikytinas kone svarbiausiu instrumento įvaldymo aspektu. Dėl gausybės vinilinėse plokštelėse slypinčios skirtingos muzikos susidaro savotiškas tembrų baseinas (angl. *sample pool*) ir būtent jis sąlygoja beveik neapibrėžiamą ir neatpažįstamą patefono tembrą. Dėl tokio garso modeliavimo principo patefono atlikėjas yra ir savo instrumento garso dizaineris.

Augant instrumentinės patefonų praktikos galimybės, natūraliai vystėsi ir plėtėsi standartinių bei išplėstinių technikų laukas. Vis dėlto, kadangi patefonų konstrukcija neimituoja akustinių instrumentų (kaip tai daro, pavyzdžiui, sintezatoriai, atspindintys fortepijono klaviatūros išdėstymą, ir pan.) ir jų originali paskirtis bendruoju pobūdžiu nesuvokiama kaip muzikos instrumento, natūralu, kad grojimo patefonais būdai yra savime neortodoksiški, nesekantys jokia technine *mokykla*. Todėl bet koks aparato instrumentinis pasitelkimas iš esmės gali būti laikomas išplėstine technika, net jei kai kurie grojimo būdai tapo populiariesni įvairiuose muzikos žanruose. Tam tikra prasme atlikėjo manipuliacija vinilinėmis plokštelėmis atskiria šio objekto reikšmę – patefono kaip instrumento nuo jo kaip grotuvo. Taigi, žvelgiant per konvencionalaus patefono funkcionalumo modifikavimo prizmę, turntablizmas yra gryna išplėstinių technikų raiškos forma.

Turntablizmo kūrybinės praktikos

XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 8-ojo dešimtmečio pradžioje, kartu su hiphopo kultūros iškilimu, turntablizmą skleidė daugelis didžejų, pavyzdžiui, DJ Kool Herc, Grandmaster Flash, Grand Wizard Theodore ir kt. Jie populiarino pagrindines šiuolaikinio turntablizmo atlikimo technikas: *beatmatching* (dviejų skirtingų tempų sutapatinimas siekiant sklandaus perėjimo), *slip-cueing* (plokštelės laikymas ranka ir paleidimas tiksliai reikiamu momentu), *backspinning* (plokštelės atsukimas atgal tam tikram fragmentui pakartoti) ir bene geriausiai žinomą iš jų visų – *scratching* (kai plokštelė judinama pirmyn ir atgal, taip sukuriant ritminius efektus). Vėliau šios technikos peraugo į sudėtingesnes formas, tokias kaip *beat juggling*, ar įvairius *scratching* variantus, leidusius didžėjams ne tik miksuoti esamą muziką, bet ir kurti savąją. Markas Katzas pažymi, kad tokios praktikos pavertė patefoną „tikru muzikos instrumentu“, o didžejų veiklą – kūrybine improvizacija (plačiau žr. Katz 2012: 118–120).

Siekdamas performatyvumu grįstą didžėjavimą atskirti nuo didžėjavimo tradiciniuose vakarėliuose, kitaip tariant – atskirti elementarų muzikos miksavimą nuo garso manipuliavimo kuriant naują muziką, 1995 m. DJ Babu sukūrė terminą *turntablizmas*. Tuo pačiu metu DJ Qbert, Mix Master Mike ir Roc Raida muzikos grojimą plokštelėmis stūmė į virtuoziško sritį, neretai tai darydami itin konkurencingoje aplinkoje, pavyzdžiui, kasmet vykstančiame DMC pasaulio didžejų čempionate. Tokiose varžybose virtuoziškas atsiskleidžia ne tik per atlikėjo technišumą ar tikslumą, bet ir gebėjimą kūrybiškai demonstruoti kontrolę, pasitelkiant sudėtingas atlikimo technikas, tokias kaip *scratch* ar *beat juggling* (Miyakawa 2007: 123–144).

Turntablizmas kelia klausimą, ar jį derėtų suvokti, pirmiausia, kaip garsinį ar kaip performatyvų reiškinį (t. y. ar svarbiausia yra tai, kas girdima, ar tai, kaip tai atliekama, pavyzdžiui, gestais, atlikėjo kūniškumu, jo buvimu scenoje). Atsakymas balansuoja tarp meistrystės ir meninių ambicijų. Bet argi ekstremalus techninių įgūdžių demonstravimas neužgožia platesnių kūrybinių idėjų? Taip ryškėja instrumento ir atlikėjo santykis, kur esminį vaidmenį perima kūnas, gestas ir improvizacija, o tai verčia permaštyti ir pačią virtuoziško sampratą: kokia ji yra turntablizmo kontekste? Ar įmanoma šiai praktikai išsilaisvinti iš spaudimo būti kupinai virtuoziško? Tyrimai rodo, kad didžėjai virtuozišumą supranta ne vien kaip techninę, bet ir kaip muzikinio formavimo (angl. *musical shaping*) kompetenciją, apimančią garsinės medžiagos struktūravimą ir kūrybišką atlikimo laiko valdymą (Greasley ir Prior 2013: 23–43). Be to, turntablizmas iš esmės skaldo tradicines muzikinių struktūrų sampratas – harmonija, melodija bei ritmas čia fragmentuojami – ir kuria naujas. Tokia praktika kuria nenuoseklų, koliažinį muzikinį

laiką, gerokai besiskiriantį nuo įprastų linijinių muzikos formų. Taigi, didžėjų kultūra grindžiama rekombinaciniu potencialu. Panašų principą galima įžvelgti ir kitose srityse. Pavyzdžiui, Williamo S. Burroughso literatūroje taikytos teksto kirpimo (angl. *cut-up*) technikos virsta tam tikru didžėjavimo praktikoje taikomo semplavimo atitikmeniu (*Audio Culture...* 2017: 597–609).

Nors terminas *turntablizmas* plačiai vartojamas tik hiphopo kontekste, pati idėja – patefonų ir vinilinių plokštelių naudojimas kaip muzikos instrumentų – buvo gajiau daug anksčiau, ypač garso meno bei eksperimentinės muzikos kontekstuose. Nuo 1963 m. *Fluxus* menininkas Milanas Knížákas pradėjo fiziškai ir mechaniškai modifikuoti vinilines plokšteles ir netrukus tapo turntablizmo, arba eksperimentinio grojimo patefonais, pradininku. Štai kaip jis pats pristato savo prieigą prie šio instrumento:

1963–1964 m. grodavau plokštelėmis per lėtai ir per greitai, keisdamas muzikos kokybę ir taip kurdamas kompozicijas. 1965 m. pradėjau plokšteles gadinti: jas braižydavau, laužydavau, pridarydavau jose skylių. Grodamas jomis vėl ir vėl (tai sugadindavo adatą, o dažnai ir patį patefoną), sukūriau visiškai naują muziką – netikėtą ir agresyvią. Kompozicijos trukdavo vieną sekundę arba neribotai (kai adata įstrigdavo griovelyje ir nuolat kartodavo tą pačią frazę). Toliau tobulinau šią sistemą: pradėjau klijuoti lipnias juosteles ant plokštelių, dažyti, deginti, pjaustyti ir kombinuoti skirtingas suklijuotų plokštelių dalis, siekdamas garų įvairovės (Knížákas, cit. iš Ferenc 2013: 10).

Knížákas šį kūrybinį etapą, žymintį turntablizmo pradžią, apibūdino kaip *broken music* (liet. sulaužyta muzika), o 1979 m. visa tai įamžino vinilinės plokštelės formatu (žr. 2 pav.). Taigi, hiphopo didžėjams Bronkse (Niujorkas) taikant performatyvias manipuliavimo technikas pramoginės šokių muzikos kontekste, Knížákas ir eksperimentinio turntablizmo sekėjai pasitelkė patefoną kaip konceptualų ir performatyvų instrumentą garso meno trajektorijoje. Šios paralelės iliustruoja patefonų instrumentalizacijos vystymąsi mažiausiai dviejuose gana lygiagrečiuose kontekstuose.



2 pav. Vinilinės plokštelės iš Milano Knížáko serijos *Broken Music*

Knížáko pėdomis sekė daugybė menininkų. Pavyzdžiui, vizualiųjų menų kūrėjas ir kompozitorius Cristianas Marclay'us tapo pagrindine turntablizmo figūra JAV. Maždaug tuo pačiu metu – 1980-ųjų pradžioje ir viduryje – Japonijoje gitaristas Otomo Yoshihide pradėjo naudoti patefonus savo improvizacijose. Eksperimentinis turntablizmas greitai išplito po visą pasaulį Philipo Jecko, eRikm, Dieb13, Marios Chavez, Ignazo Schicko, Victorios Shen, Mariam Rezaei, daugelio kitų atlikėjų ir galiausiai šio straipsnio autoriaus dėka. Kiekvienas jų plėtojo savitą skambesį, nulemtą skirtingų metodų, estetinių pasirinkimų ir kitų kūrybinio proceso dedamųjų. Čia verta paminėti ir tarptautinį patefonų orkestrą (festivalį T.I.T.O.), sutelkiantį daugybę eksperimentuojančių patefonininkų į vieną muzikinį organizmą⁷. Tokia kolektyvinė praktika ne tik pabrėžia patefono, kaip instrumento, universalumą, bet ir leidžia jį suvokti kaip tinklinį reiškinį, jungiantį skirtingas estetikas bei atlikimo strategijas. Nors šios srities pionieriumi pagrįstai laikomas Knížákas, turntablizmas, kaip meno forma, iki šiol vystosi dėl visų minėtų atlikėjų indėlio: kiekvienas jų pridėjo savitų techninių ir konceptualių elementų, kurie ne tik pavertė patefoną išraiškingu muzikos instrumentu, bet ir davė atspirtį kitiems menininkams ieškoti naujovių, atrasti, steigti ir tyrinėti savo garso pasaulius. Jų įvairovė patvirtina faktą, kad turntablizmas nėra vienas stilius ar metodas, bet platų raiškos formų ir idėjų spektrą aprėpiantis reiškinys, kurio ribos nuolat kinta priklausomai nuo atlikėjų kūrybinių pasirinkimų ar technologinių inovacijų.

Atsitiktinumai, inspiracinės klaidos ir rizika sėkmės estetikoje

Viena svarbiausių Knížáko technikų – vinilinių plokštelių įjaustymas ir klįjavimas. Ji puikiai iliustruoja muzikos tėkmėje atsirandančius netikėtumus ir patefono bei plokštelių dinamiškumą, pasireiškiantį per įvairias modifikacijas:

LP plokštelių supjaustymas ir vėlesnis skirtingų segmentų, kurie neturėtų būti greta vienas kito, suklijavimas – klasikinės muzikos plokštelės fragmentas šalia popmuzikos, *oompah* kūrinys šalia simfonijos ir kabareto... Tokių suklijuotų plokštelių jungtys sudaro nelygų paviršių (dažnai sutvirtintą lipnia juosta), tad adata turi *nuspręsti*, kur ant jo šokti, tačiau tuo pačiu metu ji yra vienintelė ritminė konstanta hibridinėje laikmenoje, kurios segmentai gali groti įvairiu greičiu. Grojimas tokiomis plokštelėmis yra nuotykis, per kurį nei klausytojas, nei grotuvas iš anksto nežino, kaip viskas baigsis ir kuriuo keliu pasuks adata (Knížákas, cit. iš Ferenc 2013: 10).

7 Plačiau apie tarptautinį patefonų orkestrą (festivalis T.I.T.O.) žr. festivalio programoje ir jos apraše. Nuoroda internete: https://www.adk.berlin/en/projects/2019/kontakte19/programme/international-turntable-orchestra_EN.htm [žiūrėta 2025 09 21].



4 pav. Prie Victorios Shen nagų pritvirtintos patefono adatos

garso efektą⁹. Improvizatorė, garso menininkė Maria Chávez (g. 1980, Peru) naudoja specialiai sukonstruotas dvigubas patefonų galvutes (su dviem adatomis), kurios suteikia galimybę klausytis dviejų paralelių tos pačios vinilinės plokštelės griovelių vienu metu. Eksperimentinės muzikos performerė Victoria Shen (g. 1989, JAV) montuoja patefono adatas ant savo nagų, todėl grojant net neprisireikia paties patefono, nes juo tampa ji pati: performerė viena ranka laiko ašį su vis pasukama viniline plokštele, o kita – brėžia prie nagų pritvirtintomis adatomis (žr. 4 pav.).

Danijos menininkių Camillos Sørensen (g. 1978) ir Gretos Christensen (g. 1977) duetas *Vinyl-terror & -horror* ardo įprastas patefonų sistemas ir kuria naujas. Pavyzdžiui, konstruodamos patefonų bokštus, kurie sukasi ta pačia ašimi, menininkės sukuria daugiaaukštį (daugiagarsį) vinilų grotuvą, leidžiantį klausytis penkių vinilinių plokštelių tuo pačiu metu (žr. 5 pav.). Beje, toks patefonų bokštas atrodo ne ką prasčiau, nei skamba¹⁰.

Duetas *Vinyl-terror & -horror* iš patefonų kuria ir kitas garso skulptūras, jomis groja pats arba palieka jas groti savaeigiu principu, t. y. be žmogaus įsikišimo (žr. 6 pav.)¹¹. Apžvelgus technines patefono, kaip instrumento, galimybes ir skirtingas kūrėjų prieigas, tampa akivaizdu, kad turntablizmui būdingas ne tiek medžiagos perdirbimas (angl. *recycling*), kiek kūrybiškas perdirbimas (angl. *upcycling*), kai egzistuojanti garso medžiaga įgauna naują funkciją ir estetinę vertę.

Atlikėjas, reaguodamas į patefono generuojamą garsą, gali laisvai eksperimentuoti su įvairiais įrankiais bei objektais, kuriuos galima dėti ant besisukančios plokštelės, ir taip paveikti natūralią adatos judėjimo kryptį. Kiekviena vinilinė plokštelė kuria savitą garsyną, jame slypi ne tik tembrinė informacija, bet ir konkrečios muzikinės citatos. Čia ypač ryškus medijos netobulumo matmuo: įbrėžimai, trumpi, maži ar atsitiktiniai techniniai

9 Tokio Yoshihide atlikimo vaizdo įrašą galima rasti platformoje *YouTube*. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=wNgPvVPGyf0&t=1505s> [žiūrėta 2025 09 15].

10 2025-ųjų rugsėjį, prieš šio dueto pasirodymą Vilniuje pagal koncertų serijos programą „Improdimensija“, viena menininkių pareiškė, kad jų pasirodymų gal net neverta įrašinėti garso formatu, nes juose reikia dalyvauti gyvai – kitaip jie klausytojų neveikia.

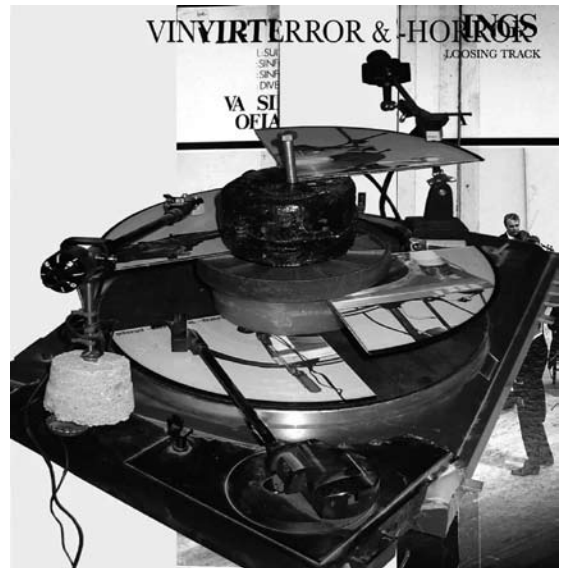
11 Daugiau tokių skulptūrų pavyzdžių galima pasižiūrėti dueto *Vinyl-terror & -horror* internetiniame puslapyje vinylterrorandhorror.com. Nuoroda internete: <https://vinylterrorandhorror.com/works.html> [žiūrėta 2025 09 03].



5 pav. Duetas *Vinyl -terror & -horror* (Camilla Sørensen ir Greta Christensen, Danija)

sutrikimai (angl. *glitch*), kilpinimas ar repetityvumas tampa ne trūkumu, o kūrybiniu resursu. Būtent netobulumas, beribiškumas, išplėstinių technikų galimybės ir tembro paieškos leidžia patefoną suvokti kaip muzikos instrumentą, kurio raiška priklauso nuo atlikėjo vaizduotės ir atsitiktinumų transformacijos į estetinį potencialą.

Kūrybiškumas dažnai pasireiškia per laimingus atsitiktinumus (angl. *serendipities*). Tai gali būti tiesiog klaidos, kurios tampa konstrukto dalimi ir yra integruojamos į bendrą kūrinio eigą. Žinant, kaip grojama patefonu, galima suvokti, koks tai delikatus instrumentas, kaip



6 pav. Dueto *Vinyl -terror & -horror* albumo viršelis *Losing Track* (2008), kuriame matoma iš patefonų sukurta garso skulptūra

jis jautriai reaguoja į žmogaus prisilietimą. Dėl to, akivaizdu, atlikėjas kaskart patiria riziką – juk jam grojant gali pasitaikyti ir nelaimingų atsitiktinumų, ypač tada, kai klaidos nesuvaldomos ir lieka tik klaidomis. Tokio kūrybiškumo reikšmę paaiškina sėkmės estetikos (angl. *aesthetics of success*) samprata, tam tikras rizikos moderavimas, naviguojant tarp įgūdžio ir iššūkio, tiriant, kaip veiksmingai pasitelkiama improvizacija, kai judama po neapibrėžtumą. Siekiant straipsniui suteikti platesnės aktualios terminijos aprėpties, verta paminėti, kad Alessandro Bertinetto pasiūlė vartoti terminą *sėkmės estetika* kaip atsaką į terminą *netobulumo estetika*. Remiantis pastarąja samprata, improvizacija laikoma iš esmės ydinga ir (ar) neužbaigta. O štai sėkmės estetika grindžiama dviem klausimais: ar improvizacija veikia dabarties momentu, ar apima išlavintą gebėjimą reaguoti, t. y. tam tikrą *valdomą sėkmę*? Sėkmė čia nėra iš anksto apibrėžtų standartų ar tobulumo pasiekimas, bet gebėjimas realiu laiku sukurti estetinę, emocinę ir komunikacinę prasmę. Siekdama realiu laiku pasiekti konsensusą, improvizacija neišvengiamai susiduria su nesėkmės ir neapibrėžtumo rizika. Ji veikia be jokių garantijų. Tai artima tam, ką vadintume sėkme, nes tai nenuspėjamas atviro proceso rezultatas. Tačiau ši sėkmė nėra pasyvi: ji formuojama panašiai kaip skulptorius dirba su pasipriešinimą *teikiančia* medžiaga. Ši sėkmė – išlavinto imlumo būseną, o ne aklas įvykio (ar klaidos) atsitiktinumas. Toks atvirumas netikėtumams potencialų chaosą paverčia estetiniu šansu. Ir, kaip teigė Bertinetto, „Improvizacijos nesėkmės galimybė yra sąlyga jos sėkmei pasireikšti kaip improvizacijai“ (Bertinetto 2022: 32).

Rizikos valdymas yra esminė sėkmės estetikos sąlyga. Remiantis Bertinetto nuomone, sėkmės estetika reiškia meninių veiksmų vertinimą, kai jie pasiseka be išankstinio planavimo, dažnai veikiant netikrumo sąlygomis. Sėkmės estetika vertina gebėjimą pasiekti prasmę nepaisant rizikos ir nenuspėjamumo arba netgi būtent dėl jų. Improvizacijoje ar eksperimentinėse praktikose tai gali reikšti sprendimų priėmimą realiuoju laiku, kai jie gali ir žlugti, ir pasiteisinti; tačiau sėkmės atveju rezultatas įgyja gyvybingumo, sąlygiškumo ir intensyvios buvimo patirties. Šiame kontekste sėkmė nėra iš anksto numatyta – ji atsiranda proceso eigoje, todėl sėkmės estetika glaudžiai susijusi su rizikos valdymu.

Patefono, kaip medijos, jautrumas įbrėžimams, manipuliacijoms ir kt. yra labiau privalumas nei trūkumas, o netinkamas medijos panaudojimas galiausiai sukuria naują tvarką ir tampa tinkamas. Klaidų provokavimas, netikėtumų generavimas ar aplinkos visam tam vykti sukūrimas primena kūrybinį procesą, propaguojamą mimo, kuris sukuria (išivaizduoja) virtualią sieną tam, kad ją įveiktų.

Beje, dauguma turntabliztų priklauso vizualiųjų menų laukui. Tokia tendencija gali būti sąlygojama kelių priežasčių: iš iliustracijų galima matyti, kad turntablizmo estetika

veikia ir kaip vien vizualus estetiškas reiškinys, todėl yra patrauklus vizualiojo meno atstovams. Kita priežastis – vizualiojo meno kūrėjų kūrybinės minties pranašumas: panašu, kad vizualiojo meno atstovams yra lengviau mąstyti anapus dėžutės (angl. *out of the box*) nei mums, muzikos meno atstovams, tūnantiems toje dėžutėje. Dar viena priežastis – didesnis minėto perdirbimo proceso galumas vizualiųjų menų praktikoje. Turntablizmas suteikia naują reikšmę vizualiuosiuose menuose paplitusiam *found material* konceptui: siekiant išplėsti tembrų biblioteką, vinilinių plokštelių rinkimas ir (ar) kolekcionavimas visada yra daugiau ar mažiau netikėtas.

Kūrybiškas piktnaudžiavimas remediacijos procese

Knížáko pasaulyje vinilinė plokštelė yra masinės gamybos artefaktas, kurį užbaigti gali (arba turi) individualus kūrėjas, destruktiviais veiksmais suteikdamas jam naują, unikalią kokybę. Daugumai melomanų, plokštelių kolekcionierių ir muzikos mėgėjų tokia manipuliavimo patefonais raiška nėra suprantama. Kitaip ir būti negali: vieniems patefonas yra muzikos transliavimo aparatas, leidžiantis mėgautis aukštos kokybės muzikos įrašais, kitiems – instrumentas, kurio naudojimas ne pagal paskirtį atveria nepažintas garso plotmes ir tenkina kūrybinį smalsumą. Kalbėdamas apie destrukciją kaip apie kūrybinę priemonę, Knížákas išskiria tris gerybinės destrukcijos (angl. *benign destruction*) tipus (Knížák 2018: 22):

1. destrukcija, kuri naikina, išlaisvina, apvalo (paveikslai, knygos ir skulptūros sunaikinami; drabužiai nuplėšiami);
2. destrukcija kaip įspėjimas ar demonstracija (karo griuvėsiai, suniokotas automobilis, žaizdos (randai));
3. destrukcija kaip mūsų mąstysenos pokytis (dalyti popierinius lėktuvėlius, glostyti priešus, atsisakyti priimti pinigų).

Trečiasis Knížáko kūrybinės destrukcijos tipas paradoksaliai eliminuoja destruktivos estetikos tipą. Apskritai destruktivos meninės priemonės retai kada būna vien barbariškas ar luditiškas veiksmas, o atvirkščiai – tai išradingumo *kultivavimas* pasitelkiant technologinius resursus kaip bazę naujiems išradimams. Šiomis praktikomis filosofas Bertinnetto grindžia jo apibrėžtą *inventive abuse* (liet. išradingas perdirbimas; kūrybiškas piktnaudžiavimas) konceptą, kai objektai ar įrankiai sąmoningai naudojami ne pagal pirminę paskirtį, bet kūrybiškai perdirbami į meninę medžiagą. Pasak Bertinnetto, „kai kuriose laisvos muzikinės improvizacijos formose įvairūs objektai, esantys pasirodymo vietoje, yra per daug naudojami (angl. *ab-used*) kaip muzikos instrumentai ir medžiagos, skirtos muzikinei kompozicijai kurti“ (Bertinnetto 2022: 115). Ši mintis leidžia įžvelgti

paraleles tarp piktnaudžiavimo instrumentais ir tradicijomis: abiem atvejais netinkamas ar neįprastas jų panaudojimas gali tapti kūrybine strategija, o patefonas – medijos perdirbimo laboratorija, kurioje technologija jungiasi su performatyvumu. Ši praktika artima išplėstinių technikų sampratai, nes, kaip ir šiuolaikinės instrumentinės išplėtimo strategijos, ji siekia atverti naujus tembrinius horizontus, instrumentus naudojant ne pagal normatyvinę paskirtį. Taip kūrybiškas piktnaudžiavimas ne tik išplečia garso galimybes, bet ir destabilizuoja įprastas priešpriešas tarp originalo ir kopijos, inovacijos ir tradicijos, atverdamas kelią nuolatinei muzikinės formos transformacijai ir formavimui.

Kūrybiško piktnaudžiavimo konceptą tam tikra prasme galima sieti su remediacijos konceptu, susiliejančiu tiek su muzikinės medžiagos ir (ar) instrumento panaudojimu pakartotinai, tiek su jų perdirbimu. Remediacija reiškiasi ne vien per perėjimą iš vieno formato į kitą, bet ir per nuolatinį garsinės medžiagos pertvarkymą bei konteksto kaitą. Pavyzdžiui, asmeninių įrašų eksploatavimas naujoje kompozicijoje perkelia pirminę jų klausymo funkciją į kitą – atlikimo ir perdirbimo.

Remiantis teoretikų Georginos Born ir Bruno Latouro mintimis (plačiau žr. Latour 2005: 39), skyrelyje technologijos traktuojamos ne kaip neutralios talpyklos, o aktyvūs reikšmės kūrimo proceso tarpininkai. Garso įrašymas, redagavimas ir atkūrimas yra vertimo praktikos, kurios keičia tiek medžiagą, tiek jos estetinį suvokimą. Šiame kontekste technologijos dalyvauja pranešimo individuacijoje, o perdirbtas garso įrašas tampa kitoks. Jis įgyja naujus kontūrus, asociacijas ir galimybes. Remediacijos procesas dažnai siejamas su įrašų studijos, kaip intymių ir kūrybingų žmogaus santykių su technologijomis erdvės, aranžavimo ar kompozicijos galimybėmis.

Beje, šio straipsnio pabaigoje aprašomas ir nagrinėjamas atvejis, kai remediacija reiškia grojimo fleita perkėlimą į įrašytą, imituotą ir perdirbtą garsą. Fleita, iš pradžių buvusi atlikimo instrumentu, transformuojama pasitelkiant turntablizmo praktikas. Šis procesas ne tik atkuria pirminį fleitos garso pavidalą, bet ir abstrahuoja jį, ištempia, suskaido į fragmentus ir įterpia į naujus garso kontekstus. Tai fleitą – raiškos priemonę – paverčia kintamu garso subjektu, galinčiu cirkuliuoti per laiko, erdvės ir medžiagos registrus. Taip perdirbimo praktika atskleidžiama kaip tarpinis perdavimo būdas, atsirandantis evoliucionuojant fleitos garsui, kai garsas keliauja skirtingomis medijomis, pavyzdžiui, skaitmeniniais failais ir vinilinėmis plokštelėmis. Tačiau elementarus vienos medijos išvertimas (angl. *translation*) į kitą yra tik pirmas žingsnis link platesnių galimybių – po remediacijos proceso gali eiti daugybė įvairių praktikų, kurios gali pratęsti garso medžiagos evoliuciją. Remediacija čia apima ne tik garsinės medžiagos perkėlimą į kitą mediją, bet ir jos reinterpretaciją, pritaikymą naujoms reikšmėms ir tikslams – pavyzdžiui, perdirbimą arba visiškai naujo kūrinio, nebūtinai susijusio su originalu, sukūrimą.

Šiuo požiūriu remediacija tampa naujos garsinės medžiagos atradimo forma, o toks požiūris suteikia potencialių galimybių nepažintoms garso vienetų reikšmėms išryškėti. Svarbu ne medija, o tai, kas vyksta tarp medijų, – vertimo procesas, pačios žinutės individuacija (kaip ji keičiasi vykstant remediacijos procesui).

Born teigimu, poveikis garso įrašui sukuriamas tiek dėl operatoriaus veiksmų, tiek dėl įrašymo technologijos ypatumų, kurie nurodomi kaip tarpininkai, o *remediacijos* terminas reiškia visus veikėjus (žmones ir ne žmones), kurie „transformuoja, verčia, iškraipo ir modifikuoja prasmę ar elementus, kuriuos jie turėtų perteikti“ (Born 2009: 298). Born dar atkreipia dėmesį į semplavimo (angl. *sampling*) procesą, kuris atitolina naują garso kokybę nuo originalaus šaltinio medžiagos. Taip jo kilmės pėdsakai (emocinis poveikis, kultūrinės konotacijos ar konkretūs prisiminimai) trinami tol, kol galiausiai asociacijos nutrūksta arba tampa nereikšmingos. Toks atsiskyrimas leidžia semplui įgauti neutralesnį, atviresnį vaidmenį, laisvą nuo ankstesnių asociacijų ir pasirengusį naujoms interpretacijoms.

Per fleitos ir patefono santykį atsiskleidžianti remediacija

Nors remediacija gali būti suprantama kaip artimas rūšiavimui procesas, jų motyvai skiriasi. Tai, visų pirma, techninis ir konceptualus procesas, kuriam vykstant garso medžiaga transformuojama, perkeliama į kitą kontekstą ir reaktyvuojama. Remiantis medijų teorija, fenomenologija bei praktika grindžiamomis metodologijomis, galima teigti, kad garso judėjimas per medijas – kaip reprodukcijos ir reartikuliacijos forma – leidžia atsirasti naujoms reikšmėms ir kūrybinėms galimybėms. Vadinasi, remediacija yra ne tik perėjimas iš vieno formato į kitą, bet ir laikinas, afektyvus meninės medžiagos pertvarkymas.

Toliau pristatomas ir nagrinėjamas straipsnio autoriaus (Kristupo Giko) meninės praktikos atvejis, iliustruojantis anksčiau aptartus remediacijos principus. Šiuo konkrečiu atveju remediacija atsiskleidžia per fleitos ir patefono santykį. Galima teigti, kad patefonas tampa fleitos išplėstine technika, savotišku jos balsą medijuojančiu įrankiu. Šiame kontekste remediacija reiškia akustinio instrumento (fleitos) perkėlimą ir transformaciją per garso įrašą bei atkūrimo technologiją (vinilą, patefoną), taip išplečiant įrašė skambančio instrumento garsinę tapatybę ir praplečiant atlikimo bei klausymosi horizontus. Įrašytas ir perkeltas į vinilinę plokštelę fleitos garsas toliau yra remedijuojamas naudojant patefoną: keičiamas grojimo greitis, kilpinimas, naudojami paviršiaus triukšmo efektai ir kt. Šitai fleitos garsas pereina iš vienos medijos į kitą, tampa transformuotas, perkonstruotas ir performansuotas naujoje medijos aplinkoje. Patefonas čia veikia kaip priemonė, per kurią fleitos garsas įgauna kitą formą.

Remediacijos procesą galima interpretuoti keliais lygmenimis:

1. Kaip instrumento išplėtimą – fleita tampa nebe tik akustiniu vamzdiniu objektu, bet ir technologinio komplekso dalimi (vinilo ir patefono *bendrakūnė*), kuri išplečia jos balsą.
2. Kaip mediacijos refleksiją – fleitos garsas atpažįstamas, tačiau kartu deformuojamas: klausytojas girdi originalą ir medijos pėdsaką (pavyzdžiui, triukšmus, įbrėžimus, kilpas ir pan.).
3. Kaip dvigubą autorystę – fleitos garsas priklauso fleitininkui, tačiau remedijuotas garsas tampa patefonininko kūrybos rezultatu.
4. Kaip istorinį matmenį – fleita, kaip istorinis, klasikinis medinis pučiamasis muzikos instrumentas, susiduria su patefonu, kaip muzikos grotuvu ir šiuolaikinio garso meno įrankiu; ši sankirta išryškina dviejų epochų technologijų dialogą.
5. Kaip atlikimo perspektyvą – remediacija suteikia naują atlikimo galimybę, kai per patefoną išplėsta fleitos praktika tampa savotišku medijuotu *savęs* atlikimu.

Nagrinėjamu atveju atsiskleidžia neapibrėžtumai, atsirandantys tada, kai vyksta remediacijos procesas ir atlikėjas kūrybiškai piktnaudžiauja. Dauguma nenumatytų aplinkybių kyla operatoriui (šiuo atveju straipsnio autoriui) atkuriant įrašą, tačiau kai kurios jų atsiranda pjaunant plokštelę dėl vinilinių plokštelių pjovimo staklių technologijos netobulumo. Toliau yra aprašytas remediacijos, kaip performatyvosios technikos, pavyzdys su integruotu perdirbimo procesu: autoriaus koncertų įrašų virsmas performatyvia medžiaga, pateikta vinilinių plokštelių formatu. Kitaip tariant, čia aprašytas fleitos išplėtimas per remediaciją. Šitaip norima straipsnio skaitytojus supažindinti su tokio kūrybinio proceso sandara, kur autorius vienu metu yra ir fleitininkas, ir vinilinių plokštelių gamintojas (pjovimo ir (ar) raižymo staklių operatorius), ir turntablistas (žr. 7 pav.).

Fleitos grojimo įrašas savaime skiriasi nuo gyvo atlikimo patirties dėl daugybės kokybinių pokyčių, kurie atsiranda fiziškai fiksuojant garso bangas per mikrofonus, stiprintuvus (priklausomai nuo to, kaip ir kur pozicionuojamas įrašymo įrenginys). Net esant idealiai techninei realizacijai, įrašui įtaką daro įvairios nenumatytos aplinkybės, pavyzdžiui, erdvės akustika, publika ir kita.

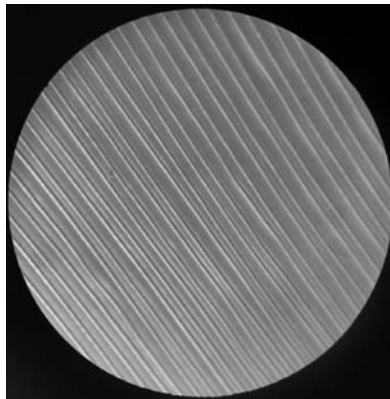
Priklausomai nuo įrašymo būdo (stereoįrašas, arba daugiakanalis įrašas), atliekamas vienas iš šių veiksmy: 1) įrašas paliekamas nieko nekeičiant; 2) siekiant, kad įrašas skambėtų kuo geriau, jis miksuojamas ir yra atliekamas masteringas; 3) įrašas apdorojamas taikant efektus ir taip keičiant bendrą jo skambesį. Kiekvienas mažas pasirinkimas, pavyzdžiui, kai kurių įrašo detalių paryškimas, gali turėti nuo kalno riedančios sniego gniūžtės efektą. Taigi, net ir mažiausia įrašo korekcija gali tapti įkvėpimo šaltiniu – nauja garso vizija, skatinančia atrasti naujas garso erdves.



7 pav. Kadras iš Kristupo Giko gyvo pasirodymo festivalyje „Jauna muzika 2021“



8 pav. Per mikroskopą matoma deimantinė vinilinių plokštelių pjovimo adata



9 pav. Per mikroskopą matomi ant vinilinės plokštelės įrėžti grioveliai

Vinilo pjovimo procesas yra gana paprastas, tačiau jį lemia įvairūs veiksniai. Pavyzdžiui, temperatūra (kambario, pjovimo adatos, vinilo plokštelės) ir bendras kambario dulketumas gali sustiprinti vinilo plokštelės būdingus spragtelėjimą ir traškėjimą. Kai į vinilą įgraviruojamas garso įrašas, šie triukšmai atsiranda vien dėl pjovimo adatos (žr. 8 pav.) ir tuščios vinilo plokštelės paviršiaus sąveikos (9 pav.)¹².

12 Vinilo plokštelės traškesiai dažnai kyla dėl statinio elektros krūvio kaupimosi ir iškvos procesų, kurie pritraukia dulkes ir sudaro fizinius kliuvinius adatai judėti.

Kartais ir sisteminiai gedimai pateikia kokių nors staigmenų. Pavyzdžiui, kai išpjauto plastiko drožlės nėra pašalinamos vakuuminio siurbliu ir lieka ant vinilo, jos sukelia netvarką, kartu deformuoja įpjaunamus griovelius. To rezultatas – sudėtingas griovelių iškraipymas, nes drožlės į juos įspaudžiamos įstrižai. Priklausomai nuo naudojamos įrangos ir atvirumo (ne)laimingiems atsitikimams, pjaunant vinilo plokšteles gali įvykti ir daugelis kitų dalykų, pavyzdžiui, dėl neteisingai sukalibruoto pjovimo adatos svorio įrašė gali atsirasti garso bangavimo įspūdis (angl. *wobbling*).

Vykstant improvizuotam pasirodymui, jame netikėtumų skaičius auga eksponentiškai. Būdamas jau scenoje, patefonininkas paima bet kokią vinilinę plokštelę iš krepšio, kad galėtų pradėti pasirodymą. Vos paleidęs įrašą ir plokštelę suktis, autorius pajunta, kad plokštelės įrašas pradeda jį, improvizatorių, veikti ne mažiau nei jis pats veikia įrašą. Pirmasis plokštelėje užfiksuotas garsas dažniausiai veikia kaip užuomina į tam tikrą žaidimų aikštelę, žaidimą ar jo taisykles. Nors šioje žaidybinėje erdvėje galima elgtis visaip, patefonininkas į ją žengia kliaudamasis savo estetiniais pasirinkimais ir pirmąją į galvą atėjusia mintimi, kad galbūt toliau bus pritaikyta viena jau žinomų turntablizmo technikų (skrečtinimas, semplinimas, kilpinimas, pagreitinimas, sulėtinimas, intonacijos koregavimas ir kt., taip pat jų kombinacijos), o gal nutiks kažkas visiškai naujo ir netikėto net pačiam improvizatoriui. Kad ir kokią autorius pasirinktų instrumento manipuliacijos priemonę, ji gali būti realizuota daugybe skirtingų būdų. Improvizacinėje muzikoje gajus principas nekartoti to, kas buvo sėkmingai įgyvendinta anksčiau, – to stengiasi laikytis ir autorius. Nevalia pamiršti ir į aparatūrą integruotų efektų, kurie veikia garšą, kol jis apdorojamas mikšerinio pulto viduje. Tokios vidinės technikos (integralios funkcijos aparatūroje), veikiamos išorinių technikų (patefonų ir plokštelių manipuliavimas rankomis), kuria ir keičia kompleksiską garso darinį, vienu metu esantį ir improvizacijos priežastimi, ir jos pasekme.

Mėginimas apibūdinti visą šį kūrybinį ir (ar) performatyvų procesą taikant vieną iš minėtų technikų veikiausiai tik sumenkintų paties kūrybinio proceso reikšmę iki lengvai paaiškinamo techninio instruktažo. Todėl straipsnio autorius nusprendė šį kūrybinį procesą paaiškinti naudodamas vieną conceptualių jo pasirodymuose naudojamų sistemų – piktnaudžiavimą medžiaga ir instrumentu. Bertinetta šią sistemą apibūdina kaip kūrybišką piktnaudžiavimą (plačiau žr. Bertinetta 2022: 17). Gana atvirksčias melomanų ar audiofilų muzikos klausymo ar grojimo procesui eksploatavimo būdas yra tas, kur vinilo plokštelė, adata, režianti plokštelės griovelius, ir pats patefonas yra labai vertinami (tiksliau – vertinami kitaip): čia viskas švaru ir funkcionuoja puikiai; patefonas stovi ant specialių kojelių, jos sugeria vibracijas ir sumažina nepageidaujamus artefaktus, kurie nepriklauso plokštelės turiniui (pavyzdžiui, atsakomoji reakcija); kiekvienas įbrėžimas ant

plokštelės laikomas tragedija, o tai veda prie išvados, kad jų turinti plokštelė yra sugadinta (plg. plokštelių kolekcionieriams įbrėžimas gali reikšti perpus mažesnę plokštelės vertę). Atlikėjo, piktnaudžiautojo, atveju visi artefaktai yra priimami, nes jie menininką įkvepia, kartais prieštarauja jo skoniui ir verčia leistis į kompromisus. Be to, autoriui rūpi pačiam kurti artefaktus, arba, tiksliau sakant, kurti sąlygas, kad jie atsirastų. Tai tarsi žvejyba ir žuvų auginimas ir (ar) šėrimas, kad jos priartėtų prie kabliuko (šiuo atveju patefono adatos). Kiekvienas įbrėžimas plokštelėje jam yra lyg naujai *užgimęs* (įamžintas) įvykis, kuris lieka plokštelėje ir įrašė, kuris vėliau daug kartų ir įvairiais būdais primins apie save (beje, tai dar vienas pavyzdys, kaip potenciali sniego gniūžtė, riedėdama nuo kalno, didėja).

Grodamas patefonu įrašą, kuriame muziką atlieka pats autorius, operatorius patiria savotišką dvilypumo jausmą – tarsi dalyvautų abiejuose pasirodymuose vienu metu. Tokia praktika skatina vertingas refleksijas, leidžia atrasti ir įvardyti garso bei atlikimo meno niuansus, kurie anksčiau liko nežvelgti. Grojimas slenkant kontūrais, detalėmis, garso dekonstravimas ir pertvarkymas, šaržavimas – visa tai paverčia vinilo plokštelėje esantį įrašą originalo šešėliu, o dažnai ir visai nebeatpažįstamu kūrinium. Štai ant grojančios plokštelės patefonininkas deda įvairius objektus (pavyzdžiui, lipnią juostelę), kurie neleistų adatai toliau rėžti plokštelės, o gražintų ją į vis tą patį griovelį. Paskui improvizatorius klausosi gauto rezultato. Repetityvumas sukuria itin patogią erdvę rasti nepatogiams reiškiniams. O štai kūrybiškas piktnaudžiavimas gali būti tiek protagonistas, tiek antagonistas niekada nepasikartosiančiame kontekste. Galiausiai operatorius paima patefoną abiem rankomis ir pradeda jį kratyti, kol jis vis dar groja plokštelę. Adata šokinėja aukštyn žemyn ir įstrižai, kiekvienas nusileidimas ir iš to atsirandanti garso būtybė sukuria akustinio žaibo įspūdį, ant plokštelės palieka kraterius. Patefonininkas toliau klausosi, kol kiekvienas adatos nusileidimas suteikia neproporcingai daug informacijos apie jo akimirsnį trunkantį egzistavimą. Autorius juo improvizuoja, nors vėlgi kartais atrodo, kad plokštelė, adata, patefonas improvizuoja (su) pačiu atlikėju.

Šis autoriaus pasirodymas buvo įrašytas ir, tikriausiai, vėliau bus naudojamas kitame perdirbimo ciklo etape. Lygiai taip pat bus naudojama ir per pasirodymą dar labiau pakitusi, dar daugiau kūrybiško piktnaudžiavimo išgyvenusi vinilo plokštelė.

Aprašytas atvejis parodo, kad remediacija nėra vien techninis procesas, o veikiau performatyvi technika, kurioje susipina įrašymo, pjovimo ir gyvo atlikimo etapai. Kiekviena jų grandis ne tik transformuoja medžiagą, bet ir generuoja naujus jos interpretavimo būdus. Taip remediacija tampa nuolatiniu perdirbimo ciklu, kurio rezultatas – ne fiksuotas kūrinys, o atvira, improvizacinė garso trajektorija.

Nepaisant šio straipsnio kategorijų sistemos, gyvi patefono pasirodymai dažniausiai nevyksta žvelgiant tik per vieną prizmę, o apima visų tekste aptartų priemonių ir metodų (kūrybiško perdirbimo, remediacijos, kūrybiško piktnaudžiavimo ir kt.) sąveiką. Vis dėlto, straipsnio autoriaus nuomone, gyvi pasirodymai ar bent jų įrašai galėtų atsakyti į šiame tekste nagrinėtus klausimus tiksliau ir nedaugžodžiaujant¹³.

Išvados

Straipsnyje aptariamas daugialypis patefono pobūdis: šis muzikos instrumentas vis dar atlieka tiek baldo, tiek įrašų grotuvo funkcijas, tačiau turntablizmo praktikos ir kūrybiškas piktnaudžiavimas (angl. *inventive abuse*) išlaisvina patefoną iš riboto funkcionalumo ir primygtinai siūlomų eksploatavimo būdų. Patefonas veikia kaip tarpinė zona tarp objekto, technologijos ir instrumento, o jo atlikimas gali būti interpretuojamas kaip hibridinis reiškiny, jungiantis technologiją, kūrybą ir performatyvų gestą.

Didelė dalis turntablizmo pagrįsta patefono funkcionalumo intervencijomis, dažnai atsikleidžiančiomis kaip klaidos ar techniniai trikdžiai, – taip sukuriama sąlygos kūrybiniam tyrinėjimams. Turntablizmas – tai ne tik vinilinėse plokštelėse esančių įrašų atkūrimas, bet ir tvari technologijos perdirbimo praktika: senos medijos ima gyventi naują gyvenimą, jos transformuojamos ir performuojamos. Kitaip tariant, patefonas nebėra vien pasyvus medijos transliuotojas, jis tampa gyva kūrybinės intervencijos erdve.

Turntablizmas reflektuoja instrumentiškumo, atlikimo ir technologijos santykį, plečia suvokimo apie muzikos instrumentą ribas. Taigi, muzikos instrumentas nebūtinai turi būti vien tradiciškai akustinis, jis gali būti ir hibridinis įrankis, aprėpiantis tiek technologinius, tiek performatyviuos matmenis. Ši praktika prisideda prie muzikologijos ir garso meno tyrimų, plečia atlikimo studijų lauką ir instrumentinę sampratą, atskleidžia, kad instrumento *gyvybė* gali būti pratęsta panaudojant technologinį ir kūrybinį perdirbimą.

Patefonas gali veikti kaip visavertis instrumentas tiek, kiek šiuolaikinė muzikinė praktika priima alternatyvų garso organizavimo modelį. Nors jis negali atlikti tradicinių funkcijų taip sklandžiai kaip įprasti Vakarų muzikos instrumentai, organologiniu

13 Pirmas ir kol kas vienintelis Lietuvoje turntablizmo muzikos albumas yra DJ Extended feat. Kazimieras Jušinskas „Passes“ (2021). Nuoroda internete: <https://improdimensija.bandcamp.com/album/passes> [žiūrėta 2025 09 18]. Daugiau gyvų autorinių pasirodymų įrašų galima rasti platformoje *YouTube*. Nuorodos internete: <https://www.youtube.com/watch?v=ERmP-Oj91R0&ct=2302s> [žiūrėta 2025 09 18]; <https://www.youtube.com/watch?v=92UmcY8UTHM&ct=2287s> [žiūrėta 2025 09 18]; <https://www.youtube.com/watch?v=IeGYr5CeXdo&ct=197s> [žiūrėta 2025 09 18]; <https://www.youtube.com/watch?v=z0ky4jif9AM&ct=1991s> [žiūrėta 2025 09 18]; <https://www.youtube.com/watch?v=8jGcwTJpn-w&ct=1834s> [žiūrėta 2025 09 18].

požiūriu jis pasižymi išskirtine tembro kaita, jautria valdymo ergonomika ir beveik neribotomis automatizuotų procesų integracijos galimybėmis. Dėl šių savybių patefonas tampa vienu universaliausių elektroakustinės muzikos įrankių, peržengiančių įprasto instrumento sampratos ribas. Jo vertė atsiskleidžia tada, kai nesiekiami atitikti tradicinės muzikos kūrybos standartų, o patefonas suvokiamas kaip savarankiška garsinė sistema, gebanti atnaujinti šiuolaikinės muzikos instrumentarijų praktikas.

Apibendrinant galima teigti, kad turntablizmas gali būti reflektuojamas kaip ekosistema, sujungianti kūrybišką perdirbimą (angl. *upcycling*), remediaciją ir technologinę *antrąją gyvybę*. Tai atveria naujas perspektyvas tiek atlikimo praktikoms, tiek instrumentų sampratai. Kadangi kiekviena intervencija paverčia patefoną gyvu kūrybiniu partneriu, lieka atviri šie klausimai: ką patefonas gali duoti mums ir ką mes galime suteikti patefonui?

Įteikta 2025 10 11
Priimta 2025 12 03

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Audio Culture: Readings in Modern Music* (2017), sud. Christoph Cox ir Daniel Warner. New York: Bloomsbury Academic.
- Bertinotto, Alessandro (2022). *Aesthetics of Improvisation*. Leiden: Brill | Wilhelm Fink Verlag.
- Born, Georgina (2009). *Music, Sound and Space: Transformations in Musical Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferenc, Petr (2013). Half a Century of Milan Knížák's Broken Music. *Czech Music Quarterly*, 20(4), p. 10–17.
- Gelatt, Roland (1977). *The Fabulous Phonograph, 1877–1977*. New York: Macmillan Publishing Co.
- Greasley, Alinka E. ir Helen M. Prior (2013). Mixtapes and Turntablism: DJs' Perspectives on Musical Shape. *Empirical Musicology Review*, 8(1), p. 23–43.
- Katz, Mark (2012). *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- Knížák, Milan (2018). *To Live Otherwise / Žít jinak*. Prague: Kant.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Marclay, Christian (1985). *Record Without a Cover* [Art installation]. New York: Museum of Modern Art.
- Miyakawa, Felicia M. (2007). Turntablature: Notation, Legitimization, and the Art of the Hip-Hop DJ. *Journal of Popular Music Studies*, 19(2), p. 123–144.
- Moholy-Nagy, László (1923). Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Grammophons. *Der Sturm*, 14(7), S. 102–106.
- Sterne, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Pakštas, Balys (n. d.). Patina. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/patina-1> [žiūrėta 2025 09 23].

Analysis of the aesthetics and performance practices of turntablism

SUMMARY. This article examines the transformation of the turntable from an everyday domestic object into a creative instrument, highlighting its cultural, technological and artistic significance. Beginning with the historical status of the turntable – as both an emblem of bourgeois domestic culture and a standardised device for music playback – the study traces the gradual shift in its functions as artists, composers and performers began to appropriate it for experimental purposes. By analysing how this medium is recontextualised within turntablism, improvised music and sound art, the article demonstrates the ways in which the turntable acquires new affordances and becomes capable of generating sonic material far beyond its conventional role.

The discussion compares different approaches to turntable practice in 20th- and 21st-century Europe, addressing not only technical and performative strategies but also the conceptual frameworks that underpin them. Particular attention is given to the aesthetic potential of mechanical vulnerability, material instability and operational imperfection, which, rather than being treated as deficiencies, become productive sources of creative agency. The study incorporates insights from cultural and historical analysis, musicological perspectives and examples drawn from the author's own artistic practice, thereby revealing how the turntable transcends its identity as a playback device and emerges as a versatile instrument for artistic exploration.

The article further considers the significance of remediation – the process by which recorded material is transformed across media, technologies or artistic contexts – as a central aspect of turntable-based creation. It argues that the specificity of this practice necessitates a distinct conceptual term, turntablism, which captures both the performative dimension and the medium-specific manipulation of sound. Ultimately, the article aims to systematise an understanding of the turntable's status as a multifunctional object, its evolution into a creative tool and its aesthetic value in contemporary musical practice. By doing so, it illuminates how technological artefacts, cultural conventions and artistic intentions intersect to produce new forms of sonic expression.

KEYWORDS:

turntablism,
improvisation,
remediation, recycling,
aesthetics of success,
inventive abuse.