
NEW WORKS

Article received on September 16th 2021

Article accepted on November 4th 2021

Original scientific paper

UDC 780.616.433:780.653.3

78.01/.02

78.071.1 Ѓъатовић А.

DOI 10.5937/newso2158117L

Biljana Leković*

University of Art in Belgrade

Faculty of Music Art, Department of Musicology

POSTHUMAN ‘TRANSFORMATION’ INSIDE/ON THE WEB ANA GNJATOVIĆ: *ARACHNE’S DREAM* FOR PIANO AND LIVE ELECTRONICS**

Abstract: The aim of this paper is to analyse Ana Gnjatović’s work, *Arachne’s Dream*, written for piano and live electronics. The work premiered in 2019 on the initiative of Nataša Penezić, a pianist to whom this work has been dedicated. Based on the idea of the sound realization of a spider web phenomenon (within an electronic medium), I will try to analyse the development path and the creation process this piece undergoes, by taking into account the extra-musical impulses as a source of inspiration. Apart from the web motif itself, taken as the basic motif which is further developed throughout the piece, the author’s inspiration also stems from other models (which remain in close connection with the web phenomenon), from the ancient Greek myth of a weaver called Arachne, and Kafka’s work “The Metamorphosis”, to Roland Barthes’ “The Pleasure of the Text”. All of these ‘threads’ create a foundation for further music/sound representation, based upon the interaction between an electronic part, and the pianist’s actions.

Keywords: a spider web, a piano, electronics, *The Myth of Arachne*, Kafka, *The Metamorphosis*, posthuman

* Contact details: biljana_sreckovic@yahoo.com.

** The article is the result of research within an accredited scientific research organization, the Faculty of Music, where scientific work in the field of musicology was supported by the Ministry of Education, Science, and Technological Development.

Once upon a time, I, Zhuangzi, dreamed I was a butterfly, fluttering hither and thither, to all intents and purposes a butterfly. I was conscious only of my happiness as a butterfly, unaware that I was Zhuangzi. Soon I awakened, and there I was, veritably myself again. Now I do not know whether I was then a man dreaming I was a butterfly, or whether I am now a butterfly, dreaming I am a man. Between a man and a butterfly there is necessarily a distinction. The transition is called the transformation of material things.¹

Arachne's Dream for piano and live electronics was composed by Ana Gnjatović² in 2019. Her inspiration stems from the project, realized on the initiative of the pianist, Nataša Penezić, whose idea was to perform the pieces of music inspired by insects and birds.³ Taking this idea as a starting point,

¹ According to: Hans-Georg Möller, "Zhuangzi's 'Dream of the Butterfly': A Taoist Interpretation", *Philosophy East and West*, Vol. 49, No. 4, October 1996, 439–450.

² Ana Gnjatović (1984) graduated from the Department of Composition at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, in 2008 in the class of full professor Milan Mihajlović. She finished her PhD studies in composition at the same institution. She has attended various composition master classes and workshops, working with composers Georges Aperghis, Chaya Czernowin, Brian Ferneyhough, Beat Furrer, Louis Andriesen, G.F. Haas, and Ivan Fedele, among others. She was a prize winner of the Summer Academy ISA05 (2005) and of the 7th Pre-art Composition Competition (2013), winner of the FoM Belgrade 'Josip Slavenski' Award (2010), finalist of the 4th International Biennial of Contemporary Music in Koper (2014).

Her pieces have been performed throughout Europe, in Israel, Mexico, USA and Japan, and have been programmed at festivals such as the International Review of Composers, KoMA, 'Harpichord – Living Art', Wratislavia cantans (PL), Espresso (ME), Ankara Music Festival (TR), MusMA Festival, Culturescapes (CH), International Harp Festival 'Harp Connection', Festival de Wallonie (BE), MUSLAB (MX), MA/IN MAtEra INtermedia festival (IT), Belgrade Saxperience. She collaborated with the ensembles Sentieri selvaggi, Garth Knox and Rohan de Saram, soloists of the OENM, the Wrocław Philharmonic Choir, pre-art, the RTS Symphony Orchestra, among others. She is currently employed as an associate professor at the Faculty of Arts, University of Kosovska Mitrovica, where she teaches music analysis. At the doctoral program Multimedia Arts of the University of Arts in Belgrade she teaches courses in techniques and technologies of music and creation of multimedia artwork. In her recent artistic research, she explores the extension of instrumental performance through the use of electronics, speech, movement and video.

³ The concert was held on 23 November 2019 at the BUNT 7.0 Festival, under the title "Insects and Birds". Apart from the piece, *Arachne's Dream*, dedicated to the pianist, different authors were also presented: Jasmina Mitrušić (cycle *Insectarium*), Olivier Messiaen (*The Catalogue of Birds*, 2nd Book), Jonathan Harvey (*Tombeau de Messiaen*), Joanna Bailie (*Artificial Environment*). The programme was performed in Novi Sad at the end of

the composer decides to assign a sound quality to a soundless, yet visually (tangibly) striking and quite peculiar phenomenon, a spider web.⁴ So fragile, but powerful, the web is simulated within an auditive context. As a result, the phenomenon is transformed (or *metamorfosed*) into a 'new aggregate state'. In other words, she strives to analyse the *possibilities of the impossible*⁵ within the world of sounds/listening, by using the web as a paradigm of reference. Although the idea for this music piece came as the result of a concert performance and collaboration, and was finally realized through mutual interaction (which is mentioned later in the text), the work itself brings continuity in the sphere of the author's sound 'experiments', and microsounds, in particular, which re-examine the limits of human perception.

Arachne's Dream is a continuation of my research on the sounds that exist somewhere behind (behind music, behind the expected, behind the conscious), on smaller and hidden sounds, which, inconspicuously coexist with humans, thus naturally contributing to the totality of the acoustic ecology of our surroundings, performance or some music piece. I attempt to shake the listener's perception, by augmenting and positioning sounds at the forefront. Insects and spiders are tiny creatures which produce micro sounds, heard from a human perspective. However, I have been interested in the sounds produced by spiders, heard from the auditory perspective of a creature encapsulated in its web.⁶

2019. The video of the concert can be accessed via the link: https://www.youtube.com/watch?v=KpGSYG_C-Yg (accessed on 26 August 2021). I will use this performance as a relevant material for further analysis, since the actual score has still not been realized.

⁴ I refer to the conversation I had with Ana Gnjatović on 15 March 2021. On this occasion, I thank the composer for her time and patience, and particularly for the valuable information and explanations she provided regarding this piece and its creation. I am also immensely grateful for the comments she made once she read the draft of this paper.

⁵ I refer to the syntagm of Salomé Voegelin which, based on the idea of Maurice Merleau-Ponty, expands on the opinion regarding the potential perception of unfamiliar phenomena. She includes inaudible sounds (or the sounds people can't hear on their own, or without a 'medium'), so as to emphasize that these and similar sounds should be the subject of perceptive analysis since they hold an important place in the world of listeners. Salome Voegelin, *Sonic Possible Worlds* (revised edition), New York/London, Bloomsbury Academic, 2021, 158.

⁶ Ana Gnjatović, *A Review of the work 1*, a manuscript. 'Tiny', 'micro' sounds, barely audible to the human ear, are a subject of the composer's research. Her project "My garden without me" is a representation of her fascination with insects and spiders, and their world of sounds. It is an archive of works, or different artistic views on a biophonic world of small, tiny species which inhabit a small-leaved lime, or species which are endangered or extinct. This kind of post-antropocentric, or posthuman motif can be recog-

Considering the (electronic) sounds to be the ‘threads’ weaving *the web*, meant not only the sound research was guided by the idea of a spider web formation, but it also involved a search into the narrative, mythological, literary and theoretical sources which would ‘wrap’ the sound output into additional layers of meaning. That being said, it seems like the author also regards the work as interdisciplinary research,⁷ which is not solely based on the examination of the material aspects of a sound itself, even though the piece, *Arachne’s Dream*, focuses on this principle. Therefore, (my) ‘story’ about this piece starts somewhere ‘above’ the sound, within the spheres where the sound primarily does not belong, yet which will reach ‘the inner space’, and *transform* into the sound itself. I perceive those spheres as lines which merge, intersect, *intertwine*, and touch each other in Ana Gnjatović’s delicate world of sounds.

*You drowning in it, yet you can’t resist ...*⁸

The bizarreness and obscenity of the web phenomenon, along with its “nice and silky texture”⁹ fascinated the composer and inspired her to create a peculiar sound equivalent. Apart from its various peculiarities, it’s quite interesting to delve deeper into the invertebrates’ sensory perception of the world: they feature eight legs, covered in tactile organs in a form of tiny spikes, or hair – the spikes are the receptors of chemically-induced sensations and air vibra-

nized in the work *Arachne’s Dream*. You can find out more about the project via the link: <http://www.treebarkrecipes.com/about.html> (accessed on 19 August 2021). Also, you can listen to a part of the show where the composer discussed the project on “the sounds we don’t perceive, or dedicate our attention to”: <http://87.237.203.129/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/4390098/.html> (accessed on 10 August 2021).

⁷ In the description of the work the author said that she discovered the model of a spider web “after brief research... (with the hope that the concept of the concert won’t be destroyed by the fact that spiders are not insects)”. Ana Gnjatović, *A Review of the Work I*, a manuscript.

⁸ Ana Gnjatović, *A Conversation*, (15 March 2021).

⁹ *A Conversation* (15 March 2021). The threads of a spider web consist of a “biomaterial of extraordinary mechanical characteristics, obtained through a combination of firmness, toughness, strength and elasticity...” According to: Svetlana V. Dmitrović, “New Nanostructured Composite Spider Silk Based Materials: Preparation, Structural, Morphological, Luminescent and Magnetic Properties of the Materials”

Retrieved from: https://www.pmf.ni.ac.rs/download/doktorati/dokumenta/disertacije/2019/Dis_UNI_Svetlana_V_Dmitrovic_2019.pdf (accessed on 19 August 2021).

tions. Moreover, spiders possess lyriform organs which are also assumed to be a part of the auditory system of organs.¹⁰ Even though they do not have ears, or any hearing organs, whatsoever, spiders can still recognize different auditory sensations.¹¹ Truly inspired, the composer's intention was to comprehend more thoroughly the imperceptible, yet not entirely soundproof world of spiders.¹²

However, the intriguing part about spiders (and what in this case leads to further research and analysis) lies in the fact that some species have got organs (glands) which create silky threads.¹³ The threads form a multifunctional, elastic web which has various forms and purposes, the most important of which is to create a perfect prey-catching mechanism. Despite the fact that their web represents a perfect system for survival, it is still always at risk of destruction, and apart from other spiders, humans pose the biggest threat.¹⁴ Even though the author doesn't emphasise it, using sound to depict the web could also be analysed from a post-anthropocentric world view, the focus of which is not on the human world as we know it, but one where humans are

¹⁰ J. W. S. Pringle, "The Function of the Lyriform Organs of Arachnids", *Journal of Experimental Biology*, 32/2, 1955, 270–278. <https://doi.org/10.1242/jeb.32.2.270>.

¹¹ The latest studies have shown that some spider species react to sounds, or the sound waves of certain, lower frequencies, as well as to vibrations. <https://www.sciencemag.org/news/2016/10/video-even-without-ears-jumping-spiders-can-hear-you> (accessed on 19 August 2021). Also, analyses in the field of bioacoustics indicate that "every living organism produces an acoustic footprint", even a microscopic one, such as a virus. See more: Bernie Krause, *Wild Soundscapes: Discovering the Voice of the Natural World*, New Haven – London, Yale University Press, 2016, 54.

¹² On the other hand, most spiders have still got eight eyes (though some species don't have eyes at all), in spite of bad eye-sight. Rudy Jocqué, Ansie Dippenaar-Schoeman, *Spider Families of the World, Tervuren*, The Royal Museum for Central Africa, 2006, 14.

¹³ The threads are an actual protein which becomes firmer when in contact with air. They could also be thinner, thicker, drier or stickier. Marjan Komnenov, „Taksonomija i zoogeografija paukova (Arachnida, Araneae) Republike Makedonije”, PhD thesis, Univerzitet u Novom Sadu, PMF, Departman za biologiju i ekologiju, 17 <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/37495/Disertacija.pdf> (accessed on 19 August 2021).

¹⁴ It is well-known that the threads spiders produce have been used for various purposes throughout history. Ancient Romans used the cobweb to heal wounds, while people, such as the Aborigines, used them for fishing or food procurement. With the advance of technology and industry, the threads of a spider web are used as a model for the production of new materials. According to: Christina Allmeling, Christine Radtke, and Peter M. Vogt, "Technical and Biomedical Uses of Nature's Strongest Fiber: Spider Silk", Wolfgang Nentwig (Ed.), *Spider Ecophysiology*, Heidelberg, Springer, 475.

aware of the life “we share with many different others, here and now”.¹⁵ On the other hand, a contemporary man, partially focused on the aforementioned fact, finds himself caught in *the web* which warns and ‘strangles’, and yet it seems that finding ‘a way out’ is one of the crucial questions we tend to ask nowadays. Even though it may seem quite challenging to sense who has been caught in the web built by Ana Gnjatović, *Arachne’s Dream* represents a place where we focus on the sound itself, as well as on its position in the biosphere. In other words, it leaves us contemplating the relationship between sound, nature, animals, and humans in the age of Posthumanism.

Timidly ‘invading’ the sphere of zoology (aware of my lack of knowledge in this field), my intention was not only to show how fascinated we are by spiders and their peculiar characteristics, but also to emphasize the potential for an artistic analysis and transposition of their unique characteristics in the field of sound, which is a topic I will expand on later in this paper. Firstly, I will point to some extra-musical ‘threads’ which create a sound inside *the web* of *Arachne’s Dream*, thus shaping it through a mutual interaction.

*O guilty and shameless one! For evermore shalt thou live and hang as now, thou and thy descendants*¹⁶

The work got its title from the myth of Arachne, a mythological character whose name is directly connected with the etymology of the Greek word „ἀράχνη” (“arachne”) which stands for a spider or a spider web.¹⁷ The ability of some spiders to weave a web has undergone a mythological transposition and transformation, whereas the ancient myth of Arachne,¹⁸ a well-known weaver of extraordinary skill who “weaved fabrics, translucent as air, made from threads, light and silky as clouds”¹⁹ has been a reference model for the

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

¹⁶ Myth of Arachne, according to Ovid’s *Metamorphoses*. Nikolaj A. Kun, *Legende i mitovi Stare Grčke*, Beograd, Admiral Books, 2011, 33.

¹⁷ Robert Steven, Paul Beekes, Lucien van Beek, *Etymological Dictionary of Greek*, Vol. 1, Leiden/Boston, Brill, 2010, 123. The term *arachnids* is used to denote creatures which resemble spiders, or some similar groups of arthropods where spiders belong (including scorpions, ticks and mites).

¹⁸ The author refers to the myth, represented in the Sixth Book of Ovid’s *Metamorphosis*.

¹⁹ Nikolaj A. Kun, *Ibid.*, 33. This myth has had an influence on the creative ideas of other artists. Some examples are the painting by Diego Velasquez and Peter Paul Rubens,

composer's inspiration.²⁰ According to the mythological narrative, Arachne, convinced of her extraordinary weaving skills, challenges the goddess Athena to a weaving contest.²¹ Although her work would prove to be "the pinnacle of perfection", which "in terms of beauty certainly didn't fall behind Athena's work", Arachne ended up being punished for her audacity to emphasize the weaknesses and misdeeds of the mighty gods.²² Athena destroys her work, while poor Arachne decides to hang herself, in return. However, a different scenario ensues when the goddess decides to spare her life and work (seeks revenge and imposes a different kind of fate on her): Athena will take the noose off her neck, but in order to prevent her from opposing her any longer, she will have her dangling and weaving for all eternity: "Sprinkled with a potion, made from magical herbs, Arachne's body immediately shrank in size, her voluminous hair fell off and she was transformed into a spider".²³ Having lost her human form, Arachne went through a physical change in order to reach her moral transformation, and her (indecent) behaviour which did not conform to any norms, thus leading to "dehumanization" became a metaphor, symbol, message, but also a paradigm and a model for future narrative forms (just like the myth itself, based on the idea of transformation, variation, or actualization of the established, archetypal narrative).²⁴ The motif of transformation and transmutation of the existing state stands in contrast to the *ex nihilo* concept of creation. It's important to note that transformation in

or the poem *Arachne* by William Empson. The children's poem, *The Spider and the Fly* by Mary Howitt is another example which the author initially used as a segment of the electronic part, only to remove it afterwards, because of its naive connotation and the result itself. *A Conversation* (15 March 2021).

²⁰ Apart from the myth itself, Ana Gnjatović has also been inspired by the text "Tracing Arachne's Web: Mythic Methods and Femin(ine)ist Fictions" by Kristin M. Mapel Bloomberg, published in the book with the same title by the University Press of Florida, 2001, 1–15. She has also been inspired by the text: "Weaving and Writing: Censorship in Arachne", <https://web.colby.edu/ovid-censorship/censorship-in-ovids-myths/weaving-and-writing-censorship-in-arachne/> (accessed on 20 August 2021).

²¹ Ovid refers to Minerva.

²² A notable example is Zeus' (Jupiter's) abduction of Europa and Persephone. According to: "Weaving and Writing: Censorship in Arachne", <https://web.colby.edu/ovid-censorship/censorship-in-ovids-myths/weaving-and-writing-censorship-in-arachne/> (accessed on 20 August 2021).

²³ *Ibid.*, 34.

²⁴ See more: Laurence Coupe, *Myth*, London/New York: Routledge, 2009. Cf. Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning*, London/New York: Routledge, 2005, 17.

this sense does not only refer to the subversion of a primary model, but it also aims at establishing some similarities between the initial form and the results of metamorphosis, thus creating a form of continuity, without a complete interruption.²⁵ New connections arise at this point, while the author establishes a continuity by further ‘weaving new threads’: the natural phenomenon and the myth acquire their literary upgrade in the form of a new narrative regarding multifaceted transformation, which, again, makes us reconsider the anthropocentric boundaries.

*Was he a beast, that music should move him like this?*²⁶

According to Ana Gnjatović, Kafka’s story, “The Metamorphosis” (*Die Verwandlung*, 1915) starts where the myth ends. The story is about a merchant traveller, Gregor Samsa who, resembling enormous vermin “awoke one morning from his troubled dreams”, while his “many legs, miserably thin in comparison with his size otherwise, flickered helplessly before his eyes”.²⁷ This physical characteristic which Kafka’s protagonist shares with spiders (even though, unlike spiders, he turns into an insect), the composer perceives as a model for establishing a sound metaphor, so, in collaboration with the pianist, Nataša Penezić, she chooses certain segments of Kafka’s text, and uses them as a sound-narrative layer of her work. The segments (which could be used as ‘borderlines’ to define a three-part music form) are as follows:

“He would have needed arms and hands to raise himself; but instead of those, he had only these many little legs”;²⁸

“His little legs went whirring away as they bore him to his meal”;²⁹

“He soon discovered that he was no longer able to move at all. He wasn’t

²⁵ The idea was presented by a writer, Olga Tokarczuk. She refers to Ovid’s *Metamorphoses*. Olga Tokarčuk, “Transfugijum”, *Bizarne priče*, Transl. by Milica Markić, Beograd, Službeni glasnik, 2020, 92.

²⁶ Franz, Kafka, *The Metamorphosis and Other Stories*. Transl. by Joyce Crick, Oxford, Oxford University Press, 2009, 66.

²⁷ *Ibid.*, 29.

²⁸ *Ibid.*, 32. Ana Gnjatović and Nataša Penezić use their own, somewhat different translation (“Биле су му потребне руке да се на њих ослони, а имао је само мноштво ножица”). Source: correspondence with the author.

²⁹ *Ibid.*, 46. “Ножице су му трепериле док је ишао према храни”. Source: correspondence with the composer.

at all surprised; rather it seemed to him to be unnatural that up till now he had actually been able to move about on these thin little legs.”³⁰

The selection of the text was led by thinking about the sound itself, sound representation, or musical contextualization of the chosen text, inspired by a bizarre motif of spindly legs (which in Kafka's ghastly perception belong to an insect whose identity and awareness correspond to a human being, to the extent that it even has its own reaction to music/sound).³¹ Nevertheless, the selected parts of the text open up topics which lie 'behind' the sound 'surface', and follow the previously mentioned 'threads' of a creatively-poetic inspiration. Having in mind all of the above-mentioned aspects of Kafka's text, and the layers of meaning of the entire story, the author's choice of this story is quite an ingenious one, since Kafka's narrative can be observed through the actualization process of archetypal ideas (myth), and furthermore, through the lens of a modernist/contemporary reading. Based on the modernist questions on the role of human beings and their status within the world/society, (re)territorialisation that befell Arachne,³² in this context, could also influence Kafka's protagonist. Concerned about the state of the human being at the moment, followed by a symbolic story about transformation into a non-human form,³³ acquires a new kind of 'solution' within (the piece) *Arachne's Dream*: "The worst part about being transformed into an invertebrate creature (arachnids, insects, bugs) appears to be the fact that we clearly remember that we used to be humans, yet, we are only vaguely aware that we no longer are".³⁴

³⁰ Ibid., 70. "Брзо је схватио да се уопште не може померати. Није га то чудило, било му је чудније и необичније што се тим танким ножицама икада могао кретати". The translation used in the piece is by the author. Source: correspondence with the composer.

³¹ Taken from the Preface by Ranko Sladojević. In: Franc Kafka, *Preobražaj. Osuda. Pismo oци*, transl. by Zlatko Gorjan i Zlatko Matetić, Sarajevo, Svejtlost, 1992, 12.

³² I refer to Gilles Deleuze and Félix Guattari for whom the transformation into an animal in Kafka's work *The Metamorphosis* represents an example of human deterritorialization. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka*, Sremski Karlovci/Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, 25, 44, 63. In the broadest sense, deterritorialization represents movements which bring about changes. It also means breaking free from fixed relationships, thus opening up for new forms of organization. See: Јелена М. Степанов, "Делезов и Гатаријев концепт ризома кроз архитектуру, уметност и дизајн", *Култура*, 150, 2016, 303–318, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2016/0023-51641650303S.pdf> (accessed on 5 September 2021).

³³ Жил Делез, Феликс Гатари, op. cit., 13.

³⁴ Retrieved from: <https://www.anagnjatovic.com/arachnes-dream.html?fbclid= IwA->

While Kafka's transformation into an animal may represent a way out, or "a line of escape",³⁵ the author's self-reflective criticism, with a touch of nostalgia, points to a different, rather pessimistic outcome: "As the number of threads grows, so does the feeling of discomfort, to the point when the web starts to unwrap around, and strangle us, as if we were in a nightmare."³⁶ Just like the dream itself, we are left in a dilemma on the borderline with reality, since there is no balance between the here and there.³⁷ *Arachne's Dream* prompts us to ask who is standing on the edge of danger, who will be lured into the web, who overstepped the (moral) boundaries by transforming into an 'invertebrate':³⁸ it seems the answer could be a human being? Intertwined in music, these threads will certainly offer possible answers, which will also open up some new questions, in return. Be that as it may, it is important to mention one more source of the composer's inspiration.

It's about the segment, taken from the text by Roland Barthes "The pleasure of the text" ("Le Plaisir du Texte"). The following excerpt brings us back to the beginning: to a spider web the metaphorical influence of which carries the 'key' to the process of creation, analysis and interpretation of the text/musical text, a process which still leads to liberation (of the one who is writing, reading, composing, or listening):

Text means *Tissue*; but whereas hitherto we have always taken this tissue as a product, a ready-made veil, behind which lies, more or less hidden, meaning (truth), we are now emphasizing, in the tissue, the generative idea that the text is made, is worked out in a perpetual interweaving; lost in this tissue – this texture – the subject unmakes himself, like a spider dissolving in the constructive secre-

R1UHvZQIe_15njoOZCXN9-HdPm0EbDxqrAdMZUwyiYqO2R-qG8ltw52_3M (accessed on 26 August 2021).

³⁵ Жил Делез, Феликс Гатари, op. cit., 65.

³⁶ Retrieved from: https://www.anagnjatovic.com/arachnes-dream.html?fbclid=IwAR1UHvZQIe_15njoOZCXN9-HdPm0EbDxqrAdMZUwyiYqO2R-qG8ltw52_3M (accessed on 26 August 2021).

³⁷ I was inspired by a short story by Jorge Luis Borges, "Dreamtigers". The writer describes his own passion for tigers which manifests in his dreams. He dreams of tigers, yet, not the ones he always longs to see in real life. Dreams are not a place where we can reach indefinite power, or perfection. Instead, Borges' story leads us to believe they represent a place of weakness. Horhe Luis Borhes, *Kratke priče*, transl. by Krinka Vidaković Petrov, Beograd, Izdavačka radna organizacija, 1979, 105.

³⁸ I use the term metaphorically here so that it refers to gullible people, poltroons, and people without character (According to: *Речник српској језика*, Нови Сад, Матица српска, 2007, 79).

tions of its web. Were we fond of neologisms, we might define the theory of the text as an *hyphology* (*hyphos* is the tissue and the spider's web).³⁹

As I have mentioned, Ana Gnjatović does not choose extra-musical centres for random contemplation, yet, she rather prudently and skilfully uses them to find a common thread for all models. She creates an immutable poetic frame in this way, which acquires its final form through its own sound realization. Even though Kafka's text assumes a hegemonic position, since it is used both as a sound, and a dramatic material, all of its elements, the ones which seemingly remain behind the sound, as well as the sound itself, play a crucial role, and act in an undeniable synergy.

*My idea was to use the electronic sound/part to gradually weave a spider web which feels both gentle and silky, yet, at the same time, a little bit uncomfortable.*⁴⁰

I have already pointed out that creating and materializing a spider web as a model, or depicting the effects of this natural phenomenon in sound has been the starting point for the realization of this work. The composer does not perceive the web from a distant point of view in order to represent this phenomenon, on the contrary: Ana Gnjatović is curious to find out how the web sounds from the inside, "from the perspective of someone who has been caught in the web",⁴¹ someone who is painstakingly trying to escape and survive. Listeners are presented with the process of creation and the existence of the web itself; *the web* produces its sound before us, it acts, its threads, "trembling silently in a high pitch for a long time", 'wrap around us', while making us contemplate the symbolism of the author's words and sound solutions.⁴² Even though the web and "the everlasting persistence of weaving something gentle and intricate, yet predictable (and predictably predatory)",⁴³ represents the prominent motif the composer develops, she also singles out two additional elements as equally important: "not only the tiny legs (the limbs, as

³⁹ Roland Barthes, *The Pleasures of the Text*, Transl. by Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1975, 64.

⁴⁰ Retrieved from: https://www.anagnjatovic.com/arachnes-dream.html?fbclid=IwAR1UHvZQIe_l5njoOZCXN9-HdPm0EbDxqrAdMZUwyiYqO2R-qG8ltw52_3M (accessed on 26 August 2021).

⁴¹ From the correspondence with the composer.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ana Gnjatović, *A Review of the Work 1*, a manuscript.

creators of small sounds) which are scurrying away, but also the legs which listen”; “the vibration which gradually spreads and transfers itself through the web, slowly swallowing all other sounds on which she feeds and grows”.⁴⁴

Having this in mind, we can distinguish between the three lines which simultaneously create a path of development. The first one is made of the electronic part, whereas the duration of the entire piece equals the duration of one electronic part (around 10 min.) First of all, the electronic segment which has partially been recorded in advance (and the composer presented it live) represents a sound loop other elements are ‘glued’ onto, thus symbolising the web and all that happens inside of it. What’s more, according to the author, the *main* excerpt which stands as a separate layer at ‘the foundation’ of the work, predicts the dramaturgy of the entire work with its peculiar sound narration.⁴⁵ This vibrating, electronic ‘weaving’ has been realized in accordance with a contrasting principle: on the one hand, the composer uses a material based on long-sounding aliquots (shaped by various effects), presented in continuity with the intention to establish an analogy with the threads inside the web. The author explains this procedure: “The spider web starts forming from one tone and its aliquot content, so as to be succeeded each minute by the following, lower tone of the chromatic scale, with its aliquot content creating layers over the already existing sounds”.⁴⁶ The author has created an almost ghastly atmosphere of secrecy by using a different combination of aliquots within a ‘systematic’ sequence, ranging from high frequencies which have an almost negative effect, such as the sound of creaking, to the lower ones which lead us into the ‘depth’ by gradually intensifying and lowering dynamic tension.⁴⁷

On the one hand, the sounds, glued onto the long-sounding ‘threads’, represent repetitive, ‘micro’ sound signals, such as the sound of scratching, constant tapping, knocking, or ‘smaller’ and shorter sound models representing legs which ‘fall into’ the web and wiggle inside of it. On the other hand, there are also sounds of a shorter duration, yet more massive and dynamically accentuated, circulating in a chromatic scale, since there is no way out of the web. The sound effects, which account for the second layer of the elec-

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Some interesting lighting effects contributed to the atmosphere during the debut performance of the work on the stage of the “Ivo Lola Ribar” cultural centre. Colourful beams of light penetrated the darkness of the hall, reaching the performers on stage.

tronic part, are made of the sound samples, marked inside the piano, since “the intertwined piano strings resemble a spider web in some way, while the act of striking the strings resembles weaving”.⁴⁸ Nataša Penezić’s improvisations were recorded on an amplified piano. She used various techniques of playing (fingertips, nails, open hand, finger-drumming), while using wood, chords, or pegs as a source of sound. With such techniques, the sound/piano itself becomes a place where a double metamorphosis happens: the standards of the piano sound, produced so far by using the keyboard, have been upgraded by playing within/on the instrument itself. They have also become ‘disguised’ and acoustically treated through electronic modification. During the recording of these actual sounds which have become a subject for further processing and distribution through the MIDI instruments (which Gnjatović herself does for this occasion), the composer has applied a specific recording technique of close proximity,⁴⁹ by making direct contact between a microphone and the inside of a piano.⁵⁰ The use of microphones will make the inside transform into the outside, ‘the other’ into ‘familiar’, small into augmented, while the *possibility of the impossible* becomes imaginable – the “porous surface of a microphone leads us into another world where directions take different turns, while normative positions and relations are called into question”.⁵¹

The result of the engagement and interaction between the author and the pianist, Nataša Penezić, represents the other thread of the piece. The creative ‘partnership’ came as a result once they arranged to prepare and perform the piece together, by using live electronics,⁵² which furthermore implied they would actively listen to, select and translate the text. They would also test and

⁴⁸ Ana Gnjatović, *A Review of the Work 1*, a manuscript.

⁴⁹ Ana Gnjatović (15 March 2021). She does that by having in mind the technique such as “augmented sound/audio reality”. Augmented reality (AR) aims at augmenting the sensuous perception of the real world, aided by a computer-generated, virtual stimuli and information. Based on hyperactivity in real-life surroundings and in real time, it is actually another form of virtual reality (VR), which combines both realistic and virtual objects. *Augmented sound/audio reality* is, by analogy, a combination of real-life and virtual auditory objects put in a real life environment. In both cases, the idea is to upgrade reality (a perception of reality), without doing a complete swap. Hannes Gamper, “Enabling Technologies for Audio Reality Systems, Aalto University”, Doctoral dissertation, 2014, 27. <https://core.ac.uk/download/pdf/80711759.pdf> (accessed on 20 August 2021).

⁵⁰ Ana Gnjatović, *A Conversation* (15 March 2021)

⁵¹ Salomé Voegelin, *Ibid.*, 112.

⁵² Ana Gnjatović, *A Review of the Work 1*, a manuscript.

put the piano sound on trial.⁵³ Both the composer and the pianist have managed to make use of their skill-set in this way, since Ana Gnjatović also performs/improvises on stage. So, the creative and performative ‘imprint’ within the music piece itself is the result of a mutual collaboration and dialogue. Simultaneously, the role of the interpreter has been considerably extended, considering the standards – her work is the outcome of the experiments inside the piano, on the keyboard, ‘around’ the keyboard – she talks (that is, she delivers some excerpts from Kafka’s text), so her voice becomes an additional sound layer of the music piece. Performing the work on the piano in a conventional way, which means the performer’s body remains static in relation to the instrument, undergoes a process of ‘metamorphosis’ – the pianist is quite active, her body is actively moving during the major part of the performance (from sitting to standing up and leaning over the inside of the piano).

According to the author, the kinetic and performing aspects are some of the impressive elements of the music piece, *Arachne’s Dream*:

I have decided that the pianist should not start her performance in the way she’s expected to (on the left, or on the right side from the centre of the keyboard), over the surface of the instrument. Instead, she follows the movement line into the inside of the instrument, that is, towards the inside, or the outside (into the piano, and out of it), while her body takes up the space before the fourth octave. Nataša has outlined 8 piano parts on that movement line which produce different sounds (they are: the keys, lid, top of the lid, wooden frame, pegs, capo d’astro). In order to connect all of these points, it’s necessary to stand up and lean over the piano many times. As both tempo and tension grow, the pianist’s gestures also grow simultaneously, becoming bigger and more emphasized. The theatrical aspect of the piece certainly is no coincidence. What’s more, it should come out naturally, as the result of the correct interpretation of the score, and not as an additional element.

We do not refer to the assimilation of any theatrical elements, since they do not come as a result of the influences of the world outside music/sound, in this case. On the contrary, the theatrical and performing parameter as a physical act is immanent in the music text itself, it ‘grows’ out of it, and it is equal to the other structural materials of the piece. Apart from its dramaturgical effect, such potential of a music text has contributed to a specific visualization of the interpreter. Leaning over the keyboard/piano in a continuous, circular motion, gradually speeding up to the culminating point, she depicts/

⁵³ Ana Gnjatović, *A Conversation* (15 March 2021).

simulates weaving movements, while simultaneously falling into her own *web*. Her dematerialized and transformed 'body' of a pianist (along with its voice), becomes 'an extension' of the instrument, just like the electronics (we can also talk about the acoustic extension of the electronic medium). The body, piano, and electronics constitute a section where timeless conventions are questioned and transformed, while the traditional positions of the composer and performer become decentralized. In that context, performance and work, *process and product* (as Nicholas Cook would point out)⁵⁴ represent an amalgam, the elements of which are in complementary relations. Listeners, therefore, have an opportunity to appreciate the piece by simultaneously employing both their senses, and cognition. They can experience the process of creation itself as a performative act, while its performance can be considered a work of art in itself, which is in line with the transformation of the contemporary idea of listening: listening does not only involve following the reproduction of the piece, but it also refers to a more "indirect and temporary touch with the event".⁵⁵

Just like Kafka's protagonist, who becomes a hybrid by combining the characteristics of an insect and a human being, *Arachne's Dream* connects the acoustic sound, tones and noises produced by a man/woman (on/inside the piano) with the electronic sound, created by a machine, operated by a man/woman (based on the actual sound). However, the mutual activity and symbiosis of these two sound lines, their interaction, convergence, supplementation, layering, cancel out the initial limits, thus making it hard to decipher between a sound and a sample which is the result of the actions on, and around the instrument. This kind of auditory 'illusion' can be heard right after the electronic introduction: as I have already explained, at the very

⁵⁴ I refer to Cook's review of a musicological discourse (primarily the one which was produced in the period before the new musicological revisions appeared) which positions a work as a primary category, used to contemplate music. A performance is considered "a reproduction", or an "addition". On the other hand, he claims that music is simultaneously a process (a performance, or practice) and a product (something 'fixed'). What's more, it clearly involves a different view of a score: a score is not a completed text, but a scenario for a performance, prone to interpretation. With that in mind, it is important to emphasise that Ana Gnjatović's collaboration with Nataša Penezić was based on a draft, and not on a completed score, which served as a starting point. See more: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (accessed on 1 September 2021).

⁵⁵ Mišel Šion, *Audovizija: Zvuk i slika na filmu*, transl. by Aleksandar Luj Todorović, Beograd, Klio, 2007, 94.

beginning, microelectronic sounds, or *the motif of tiny legs* which quiver inside the web are heard against a long-sounding aliquot row background, symbolising the web. The same motif is produced on the piano, by tapping inside the instrument (around 1.07 min.). The pianist then delivers the first sentence of the chosen text (around 1.13): “He needed arms and hands [to lean on]⁵⁶ to push himself upright. Instead of these, however, he only had a multitude of tiny legs” (“биле су му потребне руке [да се на њих ослони], а имао је само мноштво ножица”). Even though the absolute coherence of the text is not the crucial parameter the author is guided by (perhaps even an unattainable one, due to technical reasons, or the use of a microphone), we can still quite clearly comprehend its meaning. Nevertheless, the text itself is not treated as a musical form of narration, but as an effect which shapes both the atmosphere and the dramaturgy of the piece.

The following part is based on the model of the previous one, by a minor and gradual rise in tension (from around 1.20): while the electronic threads ‘vibrate’ continuously, following the downward model of the aliquot row, ‘the tiny legs’ now begin to appear, firstly scratching and tapping inside the piano (1.40). The ‘echoes’ of these effects can be heard in the electronic part (even though the ‘auditory’ illusion is still in effect, so, at first, it is not evident where the sound comes from). ‘The battle’ inside the web becomes more intense, so the pianist’s movements become more engaged: she delves deeper into the inside of the piano, leans over it by using an even greater capacity of her own body (around 3.00). What’s more, the number of effects, or the ways in which the sound is created with the piano, becomes gradually more complex. What follows is an increase in tension while the pianist is delivering the second segment of the text: “Gregor’s small limbs buzzed now that the time for eating had come” (“ножице су му трепериле док је ишао према храни”) (around 4.08). As the text is repeated against a background of an increasingly louder electronic sound, its meaning takes the background position, while the *sound* of the text itself becomes noticeable and crucial.

Finally, almost half-way through the piece, upon conquering ‘the inside’ of the piano, the pianist conquers the outer body of the instrument, thus (temporarily) taking over the keyboard (around 4.20). Nevertheless, the treatment of the piano remains an unconventional one, reduced to the shades of ambient sounds with a tremolo effect (which follows the pitch of the electronic part), as well as to other treatments, arising from the interaction be-

⁵⁶ The segment has been left out in translation.

tween *the body which speaks* in a circular motion, and the acoustic (amplified) instrument. It seems that the MIDI device simultaneously takes over the competencies of the piano, by introducing a melodic movement as a part of the pre-culmination section, against the background 'accompaniment' (culmination starts around the 7th minute). Both metaphorically and dramaturgically speaking, this would represent the moment of the final attack, while the prey is trying to escape. The sound simulation of the final 'battle' within the web can be explained as a 'simulation' of the standard music image which includes 'a melody and accompaniment'. A circular chromatic motif, made of three sounds in a downward motion (around 4.50), or "a micro phrase"⁵⁷ which repeats, then 'disassembles' just to 'reassemble' once again (and I interpret it as a method of depicting the movement of the prey, its rushing towards the 'bottom'), furthermore followed by a string of dull electronic 'thuds; such as the chords which predict the ruthless attacks on the prey (around 5.10).

Heading towards the culmination of the piece, up to this point, the path becomes even shorter, followed by a more perturbed, faster and louder repetition of the second textual excerpt. The circular motion of the pianist and the dynamics of all sound layers become more intensified. What's more, while the 'thuds' become more intense (since the web is strangling), a new sample appears – a downward chromatic *micro phrase* consisting of four tones in circular strings (around 7.04) (another attempt of the prey to find a way out of an even stickier web). 'A triumph' of the web ensues, signalled by a deep and shaking sound which resonates like a gong (around 8.17). The pianist, whose body remains leaning over the piano, confirms that the 'prey' has finally been defeated. While the sound is echoing, and the *web* vibrating, the situation with the sound changes drastically – suddenly, the electronic material appears subtle, while the third segment of the text, in a significantly clearer form now, becomes yet another layer (around 8.48): "he soon made the discovery that he could no longer move at all. This was no surprise to him, it seemed stranger and more unusual to him that he had ever been able to move on those spindly little legs" ("брзо је схватио да се уопште не може померати. Није га то чудило, било му је чудније и необичније што се тим танким ножицама икада могао кретати"). Although the sounds become quieter and more reduced now, steadily fading away, the pianist still remains in a state of physical tension, leaning over the inside of the instrument. The 'battle' is over...

⁵⁷ The author uses this term when referring to this segment.

* * *

If we consider the electronic part to be a signifier of the web (as the author herself points out), then we could say that the analogue sound, created by the pianist, that is, the sound which is produced on/within/around the piano, represents the idea of a victim lured, into the web. Furthermore, that could mean that the piano, as an old 'medium', yet technologically improved, represents a contemporary human being who stands against a powerful creation of the web/natural world, in this case mediated by technology. The question we need to ask is whether *Arachne's Dream* represents an allegory of the battle of humans versus nature, or humans versus technology (or maybe both)? Or, is it perhaps the battle of humans versus themselves? Could this dream be interpreted as an augmented representation of the reality we live in, created out of an insatiable desire to establish a balance between the three centres, or a reconsideration of the idea that humans are in any way a superior species? Or could it be about a warning, or about a critical review of everything human? Have people eventually become an endangered species? Affirmative answers to these questions, should be of no concern, whatsoever. On the contrary, they are both a reminder and a warning that a *metamorphosis* may always happen.

Translated by Marija Čuposka

Works Cited

- Allmeling, Christina; Christine Radtke and Peter M. Vogt: "Technical and Biomedical Uses of Nature's Strongest Fiber: Spider Silk", in: Wolfgang Nentwig (Ed.), *Spider Eco-physiology*. Heidelberg: Springer, 2013, 475–490.
- Barthes, Roland: *The Pleasures of the Text*. Transl. by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.
- Borhes, Horhe Luis: "Dreamtigers", in: *Kratke priče*. Transl. by Krinka Vidaković Petrov. Beograd: Izdavačka radna organizacija, 1979, 105.
- Brajdoti, Rozi: *Posthumano*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Sinsidunum, 2016.
- Cook, Nisholas: "Between Process and Product: Music and/as Performance", *A Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 7, No. 2, April 2001, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (accessed on 1 September 2021).
- Coupe, Laurence: *Myth*. London – New York: Routledge, 2009.
- Дмитровић, Светлана В.: "Нови наноструктурни композитни материјали на бази паукове мреже: добијање, структурна, морфолошка, луминесцентна и магнетна својства материјала", PhD thesis, manuscript, University of Nis, Faculty

- of Science and Mathematics, 2019. https://www.pmf.ni.ac.rs/download/doktorati/dokumenta/disertacije/2019/Dis_UNI_Svetlana_V_Dmitrovic_2019.pdf (accessed on 19 August 2021).
- Делез, Жил, Феликс Гатари: *Кафка*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Gamper, Hannes, "Enabling Technologies for Audio Augmented Reality Systems, Aalto University", Doctoral dissertation, 2014, 27. <https://core.ac.uk/download/pdf/80711759.pdf> (accessed on 20 August 2021).
- Jocqué, Rudy, Dippenaar-Schoeman, Ansie: *Spider Families of the World*. Tervuren: The Royal Museum for Central Africa, 2006.
- Franz, Kafka, *The Metamorphosis and other Stories*. Transl. by Joyce Crick. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Kafka, Franc: *Preobražaj. Osuda. Pismo ocu*. Trans. by Zlatko Gorjan i Zlatko Matetić. Sarajevo: Svejtlost, 1992.
- Komnenov, Marjan: "Taksonomija i zoogeografija paukova (Arachnida, Araneae) Republike Makedonije", PhD thesis, Novi Sad, Faculty of Sciences, Department of Biology and Ecology, 17, <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/37495/Disertacija.pdf> (accessed on 19 August 2021).
- Krause, Bernie: *Wild Soundscapes: Discovering the Voice of the Natural World*. New Haven – London: Yale University Press, 2016.
- Kun, Nikolaj A.: *Legende i mitovi Stare Grčke*. Beograd: Admiral Books, 2011.
- Lévi-Strauss, Claude: *Myth and Meaning*. London – New York: Routledge, 2005.
- Mapel Bloomberg, Kristin M.: *Tracing Arachne's Web: Myth and Feminist Fictions*. Orlando: University Press of Florida, 2001.
- Möller, Hans-Georg: "Zhuangzi's 'Dream of the Butterfly': A Taoist Interpretation", *Philosophy East and West*, Vol. 49, No. 4, October 1996, 439–450.
- Pringle, J. W. S.: "The Function of the Lyriform Organs of Archnids", *Journal of Experimental Biology*, 32/2, 1955, 270–278. <https://doi.org/10.1242/jeb.32.2.270>.
- Степанов, Јелена М.: "Делезов и Гатаријев концепт ризома кроз архитектуру, уметност и дизајн", *Култура*, 150, 2016, 303–318, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2016/0023-51641650303S.pdf> (accessed on 5 September 2021).
- Steven, Robert, Paul Beekes and Lucien van Beek: *Etymological Dictionary of Greek*, vol. 1, Leiden – Boston: Brill, 2010.
- Šion, Mišel: *Audovizija: Zvuk i slika na filmu*. Transl. by Aleksandar Luj Todorović. Beograd: Klio, 2007.
- Tokarčuk, Olga: „Transfugijum”, in: *Bizarne priče*. Transl. by Milica Markić. Beograd: Službeni glasnik, 2020, 86–105.
- Voegelin, Salomé, *Sonic Possible Worlds* (revised edition). New York – London: Bloomsbury Academic, 2021.

Summary

In this paper, the composition *Arachne's Dream* (2019) for piano and live electronics by Ana Gnjatović is analyzed. The author represents the genesis of the work, from its initial idea – the electronic simulation of a spider's web, to the final realization and interaction with the pianist Nataša Penezić (to whom this work has been dedicated). The work is the result of the author's research of sound and other spheres of ideas, including the ancient Greek myth of the weaver Arachne, the short story "The Metamorphosis" by Franz Kafka and the paper "The Pleasure of the Text" by Roland Barthes. The author uses all these stimuli as threads from which she 'spins' a web of sound/with sound. The author sees Gnjatović's work as the example of a posthuman allegory of the 'battle' of humans versus nature, or versus technology (or maybe both).

НОВА ДЕЛА

Чланак примљен 16. септембра 2021.

Чланак прихваћен 4. новембра 2021.

Оригинални научни чланак

Биљана Лековић*

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за музикологију

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

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

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

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

* Контакт ауторке: biljana_sreckovic@yahoo.com.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Арахнофобија је страх од паукова.

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

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

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

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

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

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

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

²² Код Овидија, реч је о Минерви.

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

²⁴ *Ibid.*, 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Franc, Kafka, op. cit., 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² Из преписке са композиторком.

⁴³ Ibid.

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

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

⁵² Salomé Voegelin, op. cit., 112.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁷ Овај сегмент је при извођењу изостављен.

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

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

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

⁵⁸ Овај термин користи ауторка када говори о овом сегменту.

* * *

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

Цитирана дела

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

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