

Dis/kontinuiteti u stvaralaštvu Franka Zappe na primjeru filmova "200 Motels", "Baby Snakes" i "Uncle Meat"

Luić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:899812>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU • MUZIČKA AKADEMIJA
II. ODSJEK

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU • FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

IVAN LUIĆ

**DIS/KONTINUITETI U STVARALAŠTVU FRANKA
ZAPPE NA PRIMJERU FILMOVA "200 MOTELS",
"BABY SNAKES" I "UNCLE MEAT"**

DIPLOMSKI RAD



Filozofski
fakultet
Sveučilišta u
Zagrebu

ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU • MUZIČKA AKADEMIJA
II. ODSJEK

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU • FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

**DIS/KONTINUITETI U STVARALAŠTVU FRANKA
ZAPPE NA PRIMJERU FILMOVA "200 MOTELS",
"BABY SNAKES" I "UNCLE MEAT"**

DIPLOMSKI RAD

MENTORI:

prof. dr. sc. Nikica Gilić

doc. dr. sc. Mojca Piškor

STUDENT:

Ivan Luić

Ak. god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

Sažetak

Predmet ovoga rada je pojam konceptualnog kontinuiteta Franka Zappe te njegove uloge i prisutnosti unutar njegova stvaralaštva, koji se u radu razmatra kroz tri filma te njihove popratne albume – "200 Motels", "Baby Snakes" i "Uncle Meat" – uz reference na ostatak njegova stvaralaštva gdje je to opravdano i potrebno. Rad započinje pokušajem determiniranja pojma konceptualnog kontinuiteta i čitanja njegove uloge unutar Zappina cjelokupnog stvaralaštva te na koji se način manifestira. Središnji dio rada fokusiran je na prisutnost konceptualnog kontinuiteta unutar Zappina filmskog stvaralaštva i specifičnosti vezane za filmski medij, propitivanje njegove uloge unutar Zappine glazbe. Zaključni dio rada propituje prisutnost te povezanost tema i motiva vezanih za seksualnost, popularnu kulturu i glazbenu industriju unutar okvira konceptualnog kontinuiteta.

Ključne riječi: Frank Zappa; konceptualni kontinuitet; "200 Motels"; "Baby Snakes"; "Uncle Meat"

Summary

The central subject of this thesis is Frank Zappa's term of *conceptual continuity* and its role and presence within his works, considered through three of his films with their accompanying albums – "200 Motels", "Baby Snake" and "Uncle Meat" – with references to the rest of his work where it may be justified and needed. In the first chapter I am stating what the conceptual continuity is, what is its potential role and in which way does it possibly manifest within Zappa's complete works. The second chapter is focused on the presence of the conceptual continuity within Zappa's cinematic works and the specifics related to the film medium, while the third chapter questions its role within Zappa's music. In the fourth chapter I am questioning the presence and connectivity of themes and motifs relating to sexuality, popular culture, and the music industry within the framework of the conceptual continuity.

Key words: Frank Zappa; conceptual continuity; "200 Motels"; "Baby Snakes"; "Uncle Meat"

Sadržaj

1. <i>You Are What You Is</i> od <i>Freak Out!</i> do <i>Civilization Phase III</i> : uvod.....	1
2. ... <i>something terrible has happened...</i> : filmski aspekti.....	7
2.1 "200 Motels" (1971).....	9
2.2 "Baby Snakes" (1979).....	13
2.3 "Uncle Meat" (1987).....	17
3. <i>You Call That Music?</i> : glazbeni aspekti.....	20
3.1 "Uncle Meat" (1969).....	21
3.2 "200 Motels" (1971).....	27
3.3 "Baby Snakes" (1983).....	29
4. Kontinuitet tema i motiva u Zappinu stvaralaštvu.....	33
4.1 Prikaz seksualnosti.....	33
4.2 Uloga glazbene industrije u konceptualnom kontinuitetu.....	35
4.3 Popularna kultura.....	36
5. <i>I Don't Know If I Can Go Through This Again</i> : zaključak.....	38
6. Bibliografija i izvori.....	40

1.

***You Are What You Is* od *Freak Out!* do *Civilization Phase III*: uvod**

Tko je Frank Zappa? Sam Zappa na početku dokumentarnog filma "Eat That Question" daje ciničan odgovor na ovo pitanje jasno poručujući da to nije moguće u potpunosti dokučiti: "... ne vjerujem da je itko vidio pravog Franka Zappu, jer je intervjuiranje jedna od najnenormalnijih stvari koju nekome možete učiniti. To je dva koraka do inkvizicije."¹ Po nazivu njegove jedine autobiografije *The Real Frank Zappa Book* (1989) dalo bi se naslutiti kako bi se u njoj mogli naći odgovori na sva pitanja o njegovu životu i tko je stvarno on, no tome nije tako. "The real" u naslovu ne označava da se radi o Zappi u doslovnom smislu te riječi, nego o činjenici da je to jedina autobiografija na kojoj je on sam radio i koju on odobrava. Iz tog je razloga upravo to prava knjiga o njemu, dok su, prema njegovu mišljenju, ostale lažne. Sam Zappa na početku knjige ističe da je

jedan od razloga zbog kojih ovo radim [pisanje knjige, op. a.] proliferacija glupih knjiga koje tvrde da su o meni. Smatram da bi trebala postojati *barem JEDNA* knjiga koja sadrži bitne stvari. Imajte na umu da ova knjiga ne pokušava biti neki tip 'potpune' usmene povijesti. Ona je namijenjena za konzumaciju isključivo kao zabava." (Occhiogrosso i Zappa 1989: 3)

Uz to, pred kraj života na pitanje kako bi volio biti zapamćen uz uzdah odgovara: "To nije važno. (...) Hoću reći, ljudi koji brinu o tome kako će biti zapamćeni su osobe poput Reagana, Busha. Ti ljudi žele biti zapamćeni i potrošit će mnogo novca i uložiti puno truda da spomen bude sjajan. (...) Mene nije briga."² Unatoč ovakvom pristupu spram vlastite biografije i njene važnosti, napisano je nekoliko knjiga o njegovu životu te ću i sam pokušati predstaviti njegov životopis u ovom uvodu.

¹ "Well, I don't think that anybody has ever seen the real Frank Zappa, because being interviewed is one of the most abnormal things that you can do to somebody else. It's two steps removed from the inquisition." *Eat That Question* [2:55 - 3:07]. Svi prijevodi s engleskog jezika koji se pojavljuju u tekstu ovog rada su autorovi. Brojevi u uglatim zagradama u referencama na citate iz filmova odnose se na minutažu snimke.

² "That's not important. (...) I mean, the people who worry about being remembered are guys like Reagan, Bush. These people want to be remembered. And they'll spend a lot of money and do a lot of work to make sure that remembrance is just terrific. (...) I don't care." *Eat That Question* [1:28:11 - 1:28:42].

Frank Zappa (21. prosinca 1940. – 4. prosinca 1993.) američki je kompozitor, rock muzičar i gitarist. Godine 1950. Zappa počinje svirati bubnjeve te dvije godine kasnije gitaru. Šest mjeseci studira teoriju glazbe na Chaffey Collegeu, što je činjenica koju izbjegava, odnosno rijetko spominje zbog stava da je formalno obrazovanje nepotrebno. On je uvijek tvrdio da je sve što zna naučio u knjižnici. Početkom 1960-ih počinje javno djelovati kao skladatelj. Godine 1962. piše glazbu za film "The World's Greatest Sinner", a 1963. nastupio je na "The Steve Allen Show", na kojem je svirao bicikl tako što bi žbice bicikla trzao poput harfe, gudio s gudalom po njima ili ih lupao palicama te puhao kroz upravljač i proizvodio zvuk.³ Ovakav avangardni pristup glazbenom stvaralaštvu Zappu je privlačio od njegovih tinejdžerskih dana. U tom periodu Zappa smatra da "bi bilo sjajno kad bi netko mogao pronaći kariku koja nedostaje između Igora Stravinskog, Antona Weberna i Edgarda Varese." ⁴ Može se pretpostaviti da je tada sebe vidio kao tu kariku. Uz suvremenu umjetničku glazbu njegova se slušateljska "dijeta" sastojala od izvođača *doo wop*, *blues* i *rhythm and blues* glazbe. Ova mješavina autora i žanrova odrazit će se na čitavo njegovo stvaralaštvo, pristup sviranju, kao i improvizaciju na njegovu primarnom instrumentu – električnoj gitari.

Kao zamjenski gitarist 1964. godine pridružuje se grupi *The Soul Giants* koja će kasnije postati *The Mothers of Invention*. Od 1966. godine do smrti 1993. Zappa je samostalno ili kao član *The Mothers of Invention* objavio šezdeset i dva albuma. Pridodamo li postumna izdanja, taj se broj povećava na sto sedamnaest. U svojoj dugoj i produktivnoj karijeri Zappa je ostvario mnoge uloge, koje variraju do povremene kontradiktornosti: gitaristički idol, rock zvijezda, kritičar društva, redatelj, diplomat, aktivist, opći provokator i trajni zajedljivac industrije popularne glazbe (usp. Ashbey 1999: 558). No, kako je sam sebe karakterizirao u intervjuima, i to vrlo često s ciničnom intonacijom glasa, on je zabavljač. Kod njega je definitivno postojalo određeno nezadovoljstvo prouzrokovano neshvaćenošću vlastitoga rada od strane publike i neprihvaćenosti od strane svijeta ozbiljne glazbe.

*
**

³ <https://www.youtube.com/watch?v=QF0PYQ8IOL4&t=799s> (pristup: ožujak 2021)

⁴ "If anybody could get a missing link between Igor Stravinsky, Anton Webern and Edgare Varese, that'd be really spiffy." *Eat That Question* [15:28 - 15:35].

Fokus ovog rada Zappin je pojam *konceptualnog kontinuiteta*. Prema Jamesu Bordersu ono što Zappa naziva "konceptualnim kontinuitetom" u glazbenom je smislu utjelovljeno u ka repeticiji i varijaciji, a budući da i sam Zappa napominje kako su sve snimke koje je načinio tijekom karijere međusobno povezane poput karika velikog LP-a, za pretpostaviti je kako bi se ideja "konceptualnog kontinuiteta" mogla (i trebala?) čitati kroz cjelinu njegova opusa (usp. Borders 2001: 126). Drugi pojam koji Zappa uvodi kroz refleksije o vlastitu umjetničkom radu pojam je "*projekt/objekt*". Sam Zappa definira ga kao pojam kojim se koristi kako bi "opisao cjelokupni koncept vlastitog rada, u različitim medijima. Svaki projekt (u kojoj god oblasti) i intervju povezan s njim dio je većeg objekta za koji ne postoji 'tehnički naziv'" (Occhiogrosso i Zappa 1989: 80). On, naime, smatra da je najvažnija stvar u umjetnosti okvir te je svakako sam svojim slušateljima ponudio okvir. Kako sam kaže, postoji "mogućnost da je čitav moj opus jedna kompozicija i da je podijeljen, takoreći, u više pojedinačnih pjesama jer ih objavljujem na pločama i potrebno je mnogo godina da ih se napravi. Ali, kad bih završio (*sa stvaranjem*) i kad bismo povezali sve to, dobili bismo u osnovi jednu kompoziciju."⁵ Iz ovoga citata se može iščitati da je i on sam promatrao konceptualni kontinuitet hipotetski te da nije nužan za recepciju njegovog opusa.

Zappin koncept "okvira" odmiče se od pretpostavke da u njega ulazi samo umjetnička djelatnost, odnosno on ga tumači tako da u njega uključuje i "neumjetničke" djelatnosti poput intervjua. Iako je ovo zanimljiva premisa, postoji opasnost upadanja u zamku tumačenja umjetničkog djela isključivo prema odgonetavanju onoga "što je autor htio reći". Na ovu opasnost u svojoj knjizi *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*⁶ (1995) upozorava i Ben Watson. Watson tvrdi da je umjetničko djelo pušteno na tržište izvan kontrole autora te se može podvrgnuti raznim oblicima uporabe. Poziva se pritom i na Rolanda Barthesa upozoravajući kako bi se pri analizi trebali fokusirati na tekst (usp. Watson 1995: 228). U kontekstu ovog diplomskog rada, tekst, odnosno predmet mojeg istraživanja, čine tri Zappina filma: "Uncle Meat", "200 Motels" i "Baby Snakes". Iz prije navedenih razloga, koje Watson

⁵ "...the possibility that the whole body of my work is one composition. And only separated into individual tracks, so to speak, because I'm releasing it on records, and it takes me years to put it together. But, if I was all done, and you stuck it all together, it's one composition, basically." *Eat That Question* [1:22:00 - 1:22:19].

⁶ Valja spomenuti kao zanimljivost da Watson u nazivu svoje knjige navodi psa, točnije pudla, što je jedan od motiva koji se ponavlja u Zappinom stvaralaštvu te je snažan motiv konceptualnog kontinuiteta.

navodi, a s kojima se slažem, primarno ću se baviti ovim trima filmovima uz koliko je moguće minimalne devijacije u ostatak Zappina umjetničkog i neumjetničkog djelovanja.

Zappi je marketing bio bitan dio predstavljanja vlastitog stvaralaštva – od oglasa u novinama i časopisima, preko radijskih i TV reklama, sve do oglasa na uličnim panoima. Važno je spomenuti da je Zappa jedno vrijeme, radeći u agenciji za osmišljavanje čestitki, proučavao psihologiju oglašavanja (usp. Watson 1995: 99). To mu je zasigurno omogućilo da uoči sintagmu "*no commercial potential*" (bez komercijalnog potencijala) kao odličnu obrnuto psihološku reklamu za prvijenac *The Mothers of Invention* "Freak Out!" (1966). Do ove sintagme došlo je nakon što je izdavačka kuća *Dot Records*, preslušavši demo snimke *The Mothers of Invention* odbila bendu ponuditi ugovor. Zanimljivo je da je Zappa prepoznao navedenu sintagmu, koja označava nešto negativno i nepoželjno, kao nešto što može potaknuti znatiželju kod kupaca glazbenih albuma. Smatram da stoga valja pristupiti Zappinoj pretpostavci konceptualnog kontinuiteta s određenom dozom skepticizma. Moglo bi se pretpostaviti da je ideja konceptualnog kontinuiteta jednostavno marketinški trik čiji je cilj da od slušatelja stvori detektive, kolekcionare i primarno kupce kataloga albuma *The Mothers of Invention* i Zappe uz obećanje nekog većeg smisla iznjedrenog sveobuhvatnim poznavanjem istog kataloga. Upravo to potiče ono što Watson naziva "kompletizmom", odnosno nekom vrsto pokušaja definiranja vlastitog svijeta skupljanjem svakog izdanja odabranog umjetnika, što Watson prepoznaje kao najčešći "izgovor" kolekcionara kojim opravdavaju kupovinu precijenjenog smeća (usp. Watson 1995: 227). "Precijenjeno smeće" će biti nešto s čime će se Zappa kroz svoju karijeru nastojati boriti, iako je i sam svjestan da je to neminovno borba s vjetrenjačama. "Smeće" je sve što je periferno u odnosu na službena izdanja. To mogu biti neovlaštena, ilegalna *bootleg* izdanja,⁷ neodobrene fotografije, ostaci ulaznica koncerata i razne druge memorabilije. Moguće je da je upravo njegova ideja konceptualnog kontinuiteta dodatno motivirala njegove obožavatelje k poznavanju širine njegova stvaralaštva te time posljedično potaknula *bootleg* izdanja njegovih koncerata, iako on nije jedini autor koji se morao nositi s takvim tipom prodaje ploča. U nastojanju shvaćanja Zappina stvaralaštva njegovi obožavatelji priskaču svakoj mrvici sadržaja, koji je na neki način povezan s njime. To je postalo i više nego očito pojavom interneta te foruma i *web*-stranica posvećenih

⁷ Piratski – dakle ilegalni – snimak objavljen na nosaču zvuka. Bootlezi (valja ih razlikovati od običnih krivotvorina legalnih studijskih izdanja) nezaobilazan su dio mitologije *rocka*, a neki od njih neizbježni su u esencijalnoj diskografiji izvođača (Gall 2011: 46).

dokumentiranju i interpretaciji svega povezanog sa Zappom, poput službenih i *bootleg* izdanja, televizijskih i novinskih intervjuja te članaka koje sam Zappa pisao za časopise⁸.

Kao što sam ranije naveo, baviti ću se fenomenom konceptualnog kontinuiteta u tri Zappina filma: "Uncle Meat", "200 Motels" i "Baby Snakes". Odabrao sam upravo ove filmove jer sam, proučavajući njegovo stvaralaštvo, primijetio da se njegovu filmskom izrazu u stručnoj i popularnoj literaturi posvećuje vrlo malo prostora. Filmski i video medij te vizualnost općenito Zappi su bili itekako važan dio izričaja te iz tog razloga pomalo začuđuje njihova nezastupljenost u literaturi. Ova tri filma odabrao sam jer su jedini iz njegova audiovizualnog kataloga bili namijenjeni kinoprojekcijama. Iznimka je "Uncle Meat" koji nije doživio projekcije u kinu, već je objavljen isključivo na VHS kasetama, ali je izvorna namjera bila da film bude reproduciran u kinodvoranama, te je stoga ušao u ovaj izbor. Također, navedeni filmovi predstavljaju dobar presjek Zappina filmskog i glazbenog stvaralaštva od kraja 1960-ih do kraja 1980-ih, što čini većinu njegove karijere.

Zappina filmografija ne sastoji se samo od ova tri filma. Ona uključuje i spot za pjesmu "You Are What You Is" (1981) i VHS izdanja "The Dub Room Special!" (1984), "Video From Hell" (1985), "Does Humor Belong in Music?" (1985), "The Amazing Mister Bickford" (1987) i "The True Story of Frank Zappa's 200 Motels" (1988). Razlog zbog kojeg sam iz ovoga rada izostavio navedene uratke jest da su oni u najvećoj mjeri dokumentarni (u obliku koncertnih ili dokumentarnih filmova) te su isključivo prodavani u VHS formatu ili su bili namijenjeni za televizijsko emitiranje, a ne za kinoprojekcije. Iako bi oni mogli doprinijeti istraživanju konceptualnog kontinuiteta u Zappinom stvaralaštvu, smatram da se njihovim uključivanjem prelazi okvir ovoga diplomskog rada te ću se stoga na njih osvrutati samo po potrebi. U poglavljima koja slijede detaljno ću se posvetiti sižeima, analizi i tehničkim aspektima navedenih filmova.

Postojeća znanstvena i popularna literatura posvećena Zappi i njegovom stvaralaštvu koja mi je bila dostupna tijekom istraživanja na kojem počiva ovaj rad može se podijeliti na dvije kategorije – literaturu koja Zappi i njegovu opusu pristupa biografsko-kronološki s

⁸ Primjeri *web*-stranica o Zappi: <https://www.afka.net>, <http://www.donlope.net/fz/index.html>, <http://frankzappa.blogspot.com>, https://wiki.killuglyradio.com/wiki/Main_Page, <http://www.killuglyradio.com>, <http://forum.zappa.com>, <https://www.youtube.com/c/ZappaVednik/featured>, <https://www.youtube.com/c/br1tag/featured> (pristup: ožujak 2021)

fokusom na tekstove pjesama; te literaturu koja se bavi detaljnijom analizom njegovih orkestralnih djela, i to poglavito njegovim kasnijim djelima te iz ovog razloga potonju literaturu nisam uključio budući da za ovaj rad nije relevantna. O filmovima je pisano vrlo malo. Najviše je pisano o filmu "200 Motels", ali bez dublje analize samog filma. Konceptualni kontinuitet kao pojam spominje se u gotovo svojoj literaturi koju sam konzultirao, ali pojam kao takav nije u njoj predmet detaljnije analize.

Za kraj uvodnog poglavlja još jednom ću se referirati na Watsona, koji tvrdi da "'konceptualni kontinuitet' može služiti kao pojam temeljnog supstrata asocijacija koje netko koristi tijekom godina kako bi samog sebe izrazio." (Watson 1995: 229) Watson ovdje predstavlja konceptualni kontinuitet kao alat umjetnika za stvaranje i samoizražavanje, a ne nužno kao alat za interpretaciju. Zappa je definitivno imao skup ideja i motiva kojima se vraćao tijekom karijere. Te ideje i motivi su ono što bi moglo činiti repozitorij njegova konceptualnog kontinuiteta. Pitanje je čine li oni jednu smislenu cjelinu, jedan svijet i pojačavaju li si međusobno značenje i poruku koju prenose ili je u pitanju u većoj ili manjoj mjeri diskontinuitet? Je li nama kao slušateljima i gledateljima uopće važan taj dani metatekstualni okvir?

2.

... something terrible has happened...: filmski aspekti

U poglavlju koje slijedi nastojat ću razmotriti koji se aspekti vezani za filmski medij kao takav ostvaruju ili ne ostvaruju u Zappinim filmovima te istodobno pokušati odgovoriti na sljedeća pitanja: Postoje li stilska, narativna ili tehnička obilježja odabranih filmova koja bi mogla ići u prilog tezi konceptualnog kontinuiteta u Zappinu opusu? Gledajući i analitički povezujući sva tri filma, mogu li se u njima iščitati određene poveznice, nadopunjuju li jedan drugog i čine li zajedno jednu veću cjelinu?

Prije nego što pokušam ponuditi odgovor na navedena pitanja, htio bih ukratko objasniti odabir podnaslova za ovo poglavlje. Citat je preuzet s postumno objavljenog albuma "The Roxy Performances". Materijal za album snimljen je 1973. godine u noćnom klubu *Roxy Theater* u Los Angelesu te je objavljen 2018. godine kao set od sedam CD-a na kojima se nalazi sav materijal snimljen tom prilikom. Na prvome CD-u na prvoj traci Zappa izgovara: "Mi večeras snimamo film i želimo biti sigurni da je kamera sinkronizirala glazbu sa slikom i nešto se strašno dogodilo s interfonskim sustavom."⁹ Na kraju problem sinkronizacije nije bio riješen te se nastavilo s koncertom i snimanjem slike i zvuka neovisno o tome. Tada snimljeni materijal trebao je biti iskorišten za film, ali kakav, neće nam nikada biti moguće vidjeti; jedino što znamo jest da je trebao biti namijenjen emitiranju na televiziji. Naime, materijala je snimljeno pregršt i trebalo je ručno sinkronizirati sve audio i filmske vrpce, što se tada pokazalo neisplativim te se od ideje filma odustalo. Tek će 2015. godine biti objavljen koncertni film "Roxy – The Movie" koji koristi tada snimljeni materijal. Neometen propalim projektom, Zappa 1974. godine objavljuje dvostruki uživo snimljen album *Roxy & Elsewhere* koji većinski sadrži audio snimljen za film.

⁹ "We are making a movie here tonight and we wanna make sure that the cameras will get the music in synchronization with the picture and something terrible has happened to the intercom system." *The Roxy Performances – Sunday Show 1 Start*

Razlog navođenja porijekla citata jest taj što je tijekom Zappine karijere bilo određenih prepreka koje su mu onemogućavale da sprovede sve svoje zamisli do kraja, a ponekad i u potpunosti – bile one, poput ove, tehnološke prirode ili nekog drugog tipa, primjerice načina na koji glazbena industrija funkcionira, o čemu ću detaljnije pisati kasnije. Smatram da su to okolnosti koje bi se trebale uzeti u obzir kada se govori o konceptualnom kontinuitetu i njegovom cjelokupnom radu. Ako postoje dijelovi unutar njegovog stvaralaštva koji nisu nikada ostvareni, a ako je sve njegovo stvaralaštvo dio konceptualnog kontinuiteta, je li onda samim time ta ideja nevaljana ili je samo djelomična ostvarena? Radi li se onda ustvari o konceptualnom kontinuitetu s momentima diskontinuiteta?

Ideja diskontinuiteta tematizira se implicitno na albumu "Apostrophe (')" (1974) te je tu također i prvo pojavljivanje pojma konceptualnog kontinuiteta kao dio teksta pjesme "Stink-Foot". U tom dijelu pas Fido postavlja retoričko pitanje sugovorniku: "What is your Conceptual Continuity? / Well, I told him right then / (Fido said) / It should be easy to see / The crux of the biscuit¹⁰ is the Apostrophe". U ovom monologu Fido poručuje da je srž predmeta, koji je implicirano konceptualni kontinuitet, apostrof. Apostrof u pismu služi za izostavljanje određenih slova u riječima bez da se time narušava njihovo značenje te osoba koja percipira riječ s apostrofom u potpunosti razumije riječ kao cjelinu. Ako bismo ovu ideju apostrofa primijenili na konceptualni kontinuitet, on bi mogao upućivati na sve što je izostavljeno iz njega, bilo to namjerno ili ne. Na slušatelju je da svojom recepcijom popunjava praznine na koje nailazi. Također, apostrof u govorenom jeziku nije toliko očit kao u pisanom obliku te bi se stoga moglo zaključiti da ono što je izostavljeno iz konceptualnog kontinuiteta njega kao cjelinu ne narušava, odnosno razumljivost Zappina stvaralaštva ne ovisi o izostavljenom materijalu. Iz ovog razloga ću se ubuduće o momentima koje smatram oblicima diskontinuiteta referirati kao na apostrofe unutar njegovog stvaralaštva.

Istaknutim problemima detaljnije ću se posvetiti u kasnijim poglavljima rada, a na ovom ću se mjestu vratiti pitanjima koja sam najavio na početku poglavlja. Filmove ću predstaviti kronološkim redoslijedom njihovog objavljivanja.

¹⁰ "The crux of the biscuit" u doslovnom prijevodu znači "srž biskvita", ali je riječ o igri riječi na frazu "the crux of the matter" (glavna srž stvari) gdje je riječ "crux" zvučno slična riječi "crust" (kora) i zbog toga dolazi poveznica s biskvitom.

2. 1. "200 Motels" (1971)

Dugometražni film "200 Motels" prvi je Zappin dugometražni film koji je svoju kino premijeru doživio 29. listopada 1971. Naslov filma povezan je s procjenom broja motela u kojima je na turnejama Zappa pisao skice za projekt, te on sam sadržaj filma naziva "glazbenim dnevnikom". Prema njemu to je "priča o tome kako osoba može poludjeti od turneje."¹¹ Sama radnja filma nema kronološki linearan slijed događaja, već bi se moglo reći da se radi upravo o tome što Zappa u prethodnom citatu kaže – o vizualizaciji oblika ludila koja odustaje od postupaka realističke filmske reprezentacije. Film ostavlja dojam zorne magle koja nastaje kao posljedica života za vrijeme turneje – neka vrsta snene istovremenosti bez jasne vremenske i prostorne granice. U filmu su prikazane određene situacije ili slike, koje bi nekoga tko je dio benda koji svira na turnejama mogle zateći. Neke od tih situacija su diskusije članova benda o osnivanju vlastitog benda bez Zappe (jer je prestar za rock glazbu); dolazak u grad koji izgleda kao svaki drugi ilustriran pjesmom "This Town Is a Sealed Tuna Sandwich"; odnos *groupie*-djevojaka i članova benda u pjesmama "Would You Like A Snack?", "She Painted Up Her Face", "Half A Dozen Provocative Squats" i "Shove It Right In"; odnosi s lokalnim stanovništvom prikazani pjesmama "Lonesome Cowboy Burt", "Redneck Eats" i "Centerville"; Zappino pisanje glazbe na turnejama u motelskim sobama; devijantne seksualne prakse i odlazak člana benda usred turneje. Kako navodi Ben Watson, "200 Motels" je u suštini "nadrealistički dokumentarac" o iskustvima s turneja (usp. Watson 2011: 27).

Shodno tome sve te slike preuzete su iz stvarnih situacija koje su zadesile članove benda, a Zappa je taj koji sve to promatra, bilježi i transformira u pjesme. Zappina uloga u svim tim događajima i procesima kontinuirano se propituje kroz film. On sam izostaje kao glumac, iako preostali članovi koji tada čine bend (George Duke, Ian Underwood, Howard Kaylan i Mark Volman) svi glume sami sebe. Iznimka je Martin Lickert koji glumi Jeffa Simmonsa, basista koji je pred samo snimanje odlučio napustiti bend. Simmonsov odlazak tematizira se u filmu, što ukazuje da je film bio podložan promjenama do zadnjeg trenutka. Budući da Zappa ne utjelovljuje samog sebe kao lika u filmu, tu ulogu dodjeljuje Ringu Starru, ali i to čini posredno. Ringo glumi lika nazvanog Larry The Dwarf koji je prisiljen glumiti Zappu, jer mu je Zappa tako

¹¹ "...story of when you go on the road, it makes you crazy." *Eat That Question* [25:37 - 25:41].

naredio. Kako ne bi bilo zabune da je Larry Zappa, njih dvojica kroz film nose iste hlače i dolčevitu, što djeluje pomalo nepotrebno budući da Larry ima karakteristične i prepoznatljive Zappine brkove. Larry je karikatura Zappe – kroz film cijelo vrijeme špijunira i snima ostale članove benda, prikazan je kako opsesivno analizira i adaptira snimljeno u simfoniju.

Kroz film Zappa se pojavljuje kao on sam u svega nekoliko situacija i to kao kao član benda, odnosno gitarist. Pojavljuje se i u sceni gdje ostali članovi benda misle da vide Zappu kako ih promatra, no radi se ustvari o papirnoj lutki smještenoj pored kamere, dok se Zappa zaista nalazi iza kamere nasuprot lutke te promatra i usmjerava snimanje scene. Prikazivanje procesa snimanja u završenom filmu nekonvencionalno je i ruši iluziju svijeta filma te bi se stoga i to moglo smatrati elementom eksperimentalnosti. Jednako tako gledanje direktno u kameru narušava iluziju filmskog svijeta, što se pojavljuje nekoliko puta. Takvih će autoreferencijalnih elemenata u druga dva filma biti mnogo više. U ranije navedenoj sceni istovremeno se iza benda nalazi Larry koji s kazetofonom snima razgovor benda. Dok Larry glumi snimanje benda, Zappa to u filmu uistinu i čini, jednako kao što je to činio i na turnejama u autobusu, motelima, na pozornici i u brojnim drugim situacijama. Na taj način Zappa se distancira od svega što se događa predstavljajući samog sebe isključivo kao promatrača. Kako navodi Paul Carr, "kroz čitavu svoju karijeru, Zappa je imao sposobnost u svom radu dvosmisleno kombinirati emsku i etsku konceptualnu poziciju, istovremeno bivajući na razmeđi između uloge člana rock benda i uloge nepristranog promatrača, što je proces koji mu je dao kredibilitet i kulturalnu/osobnu neutralnost" (Carr 2011: 145). Također, korištenje lika Larrya omogućilo mu je parodiranje samog sebe. Primjerice kada Larry sjedi za stolom okružen notnim papirom i uz njega se nalazi audiosnimač kojim je snimao razgovore ostatka benda – što je, kao što sam naveo, sam Zappa često radio – i za koje konstatira kako ga izluđuju te kaže kako ima sve što mu treba za novu simfoniju. Dok Larry piše simfoniju, izmjenjuju se kadrovi dolaska benda u lokal "Redneck Eats", što ukazuje na prisjećanje na taj događaj te ga bilježi u notni zapis. To bi se također moglo smatrati razlogom zbog kojeg se u toj sceni ne vide ni Larry ni Zappa, budući da su oni promatrači, a ne sudionici, i ono što se vidi prikazano je iz njihovog gledišta. Iako Zappa nije lik u filmu, on je fokalizator.

Na sam kraj filma smješteni su kadrovi Zappina oka u krupnom planu, koji jasno ukazuju na njegovu poziciju promatrača. Zappa kao netko tko nadgleda prikazan je i na posterima za film te na omotu *soundtrack*-albuma. Howard Kaylan i Mark Volman, pjevači grupe *The Turtles*

te tadašnje postavbe Zappina benda, prikazani su kao dezorijentirani i zatečeni situacijom u kojoj se nalaze, oni su okruženi svime što se događa u filmu, što također ukazuje na istovremenost i zamućivanje granica radnje filma. Oni su usred svega toga i ne mogu se izdici i izdvojiti iz situacije u kojoj se nalaze, dok je Zappa prikazan kako zlokobno škilji iznad svega i ima perspektivu koju drugi sudionici nemaju – kontrola nad svime što se događa isključivo je u njegovim rukama. Kao netko tko upravlja prikazom, Zappa će biti predstavljen i u druga dva filma te se to može smatrati jednim aspektom kontinuiteta koji se proteže kroz filmove. To je ujedno i najsnažniji motiv koji povezuje ne samo filmove nego i cjelokupno njegovo stvaralaštvo. Ben Watson ovo opisuje kao travestiju moći, s čime se samo djelomično slažem s obzirom na to da je moć istovremeno stvarna: ideja je Zappina, film je njegov, glazbu i tekstove je pisao sam, muzičari su jednostavno tek sredstvo za ostvarivanje njegovih vizija. Njegova kritika moći uvijek je usmjerena spram onog što je nadmoćno njemu, ali ne i spram onih koji su njemu podređeni.

"200 Motels" je bez dvojbe u pogledu žanra glazbeni film. Kako navodi Nikica Gilić

u glazbenim filmovima svjetovi se temeljno strukturiraju pomoću glazbe i oko glazbe: zbog utjecaja 'nefiguralnog' medija glazbe svijet je tih filmova tipično stiliziran, artificijelan, često na rubu fantastičnih modela kao što je bajka (...), u kojima nikoga od likova u načelu neće začuditi čak ni najneobičnije manifestacije tzv. čudesnih moći, primjerice, izmicanje sili teže. (Gilić 2007: 97-98)

Film sadrži pregršt začudnih elemenata koji idu u prilog ovoj tezi: Keith Moon glumi časnu sestru koja je *groupie*-pripravnica, a nju kroz simfonijski orkestar proganja lik Larrya the Dwarfa; preodgojna ustanova za muzičare pretvara ih u korisne članove društva; animirani segment uz pjesmu "Dental Hygiene Dilemma" samim time što je animiran iskače od ostatka filma, ali i animacija je stilski izvedena psihodelično; Don Preston glumi pretvaranje u čudovište u stilu Jekylla i Hydea, nešto što čini i u filmu "Uncle Meat", i tako dalje.

Uz to film ima elemente kojima se po pitanju roda smješta između eksperimentalnog i igranog. Jedan aspekt eksperimentalnosti jest da je film snimljen videovrpcom, koja se koristila u televizijskim produkcijama, te je nakon toga prebačen na 35-milimetarsku filmsku vrpcu, što je Zappi omogućilo lakše eksperimentiranje s vizualnim efektima koji se mogu vidjeti odmah na početku filma, kao i, primjerice, za trajanja pjesme "Centerville". Tehnologijski aspekt stvaralaštva Zappi je bio bitan i prije grupe *The Mothers of Invention*. Zappa je primjerice 1963.

godine kupio studio Paula Buffa, u kojemu je do tada radio i učio. Karakteristično je bilo što je Buff konstruirao konzolu za snimanje koja je omogućavala snimanje pet audiokanala istovremeno, što je u to vrijeme bila rijetkost i omogućavalo je dosnimavanje instrumenata bez potrebe da sviraju istovremeno. Kasnije će Zappa za svoj album "Hot Rats" (1969) često naglašavati da je najinovativniji aspekt tog albuma korištenje 16-kanalnog snimanja uz mnoštvo nasnimavanja. Jednako tako, činjenicu *kako* je film snimljen Zappa je isticao gotovo više nego sadržaj filma, što se može vidjeti primjerice u njegovom gostovanju u emisiji "What's My Line?" 1971. godine. Po pitanju montaže film je ipak poprilično konzervativan, osim u nekoliko navrata – primjerice, pri kraju filma naglim izmjenjivanjem vrlo kratkih kadrova Zappinog oka sa scenama eksplozija i raspadanja same scene.

Prilikom gledanja film ostavlja dojam nedovršenosti. Iako ima komično jasno određen početak i kraj s pjesmama "Semi-Fraudulent/Direct-From-Hollywood Overture" i "Strictly Genteel (The Finale)", kroz film određene teme ne dobivaju svoje kapitulacije, a neki dijelovi ostaju u potpunosti neobjašnjeni. Ben Watson navodi kako trećina scenarija od 320 stranica nije nikada snimljena, a kako se doznaje iz dokumentarnog filma "The True Story of Frank Zappa's 200 Motels" (1988), kako bi "izbalansirali budžet filma", gospodin Goode¹² zatražio je da se masteri videovrpce izbrišu i prodaju kao "rabljena roba".¹³ Dakle, uz trećinu filma koji nije snimljen, dio materijala bespovratno je izgubljen.¹⁴ Ovo predstavlja određeni diskontinuitet unutar Zappina opusa, jer ako uzimamo da je sve što je ikada napisao jedno veliko djelo, ovdje nailazimo na rupu unutar njega. U dokumentarnom filmu vidimo natruhe onoga što je izostavljeno. U šestoj minuti dokumentarnog filma vidimo probu za scenu koja je opisana u pjesmi "Do You Like My New Car?", koja je objavljena na albumu "Fillmore East – June 1971" (1971). Iz pjesme se može pretpostaviti kako je mogla biti uklopljena u vezi s kontekstom odnosa *grupie*-djevojaka i muzičara, budući da se tematski nadovezuje na pjesme "Would You Like A Snack?", "Centerville", "She Painted Up Her Face", "Half A Dozen Provocative Squats" i "Shove It Right In" te je iz ovog razloga odličan primjer apostrofa unutar konceptualnog kontinuiteta. Neil Slaven sumira film savršeno kada kaže da "koliko god je film

¹² Riječ je o producentu filma Jerry D. Goode čije je ime u dokumentarnom filmu krivo napisano.

¹³ TSO200M 15:47 – In order to "balance the budget", Mr. Goode ordered that all original video master tapes be erased and sold as "Used Stock".

¹⁴ Upravo je korištenje videovrpce, budući da se radi o magnetnoj vrpici, omogućilo bespovratno brisanje snimljenog materijala. Filmska vrpca nije podložna ovome procesu budući da nakon što se razvije njen oblik ostaje nepromjenljiv.

bio inovativan s uporabom videotehnika koje su u međuvremenu daleko nadmašene, eliptičan let mašte je nerazumljiv zbog kompromitirane prirodne završne montaže." (Slaven 2003: 167)

2. 2. "Baby Snakes" (1979)

Idući Zappin film je "Baby Snakes", čija se premijera odigrala 21. prosinca 1979. Ovaj film mogli bismo kategorizirati žanrom koncertnog glazbenog filma za koji Gilić navodi da je "podžanr glazbenog dokumentarnog filma" (Gilić 2007: 127). Ovo navodim stoga što bi ga se djelomično moglo smjestiti u rod dokumentarnog filma, osobito u kontekstu Zappina vida dokumentarnosti. Ako se smatra da je "tvrđnjama iz dokumentarnog filma kontekst (...) zbiljski, odnosno stvarni svijet" (Gilić 2007: 35), onda bi se ne samo ovaj film nego i "200 Motels" mogao djelomično smatrati dokumentarnim filmom koji je umjetnički stiliziran. Zappa je promovirao "Baby Snakes" kao film o "ljudima koji rade stvari koje nisu normalne".¹⁵ To se direktno nadovezuje na "200 Motels", jer i u ovome filmu Zappa je promatrač. Iako to nije eksplicitno prikazano, to možemo zaključiti unutar kontinuiteta povezanog s prijašnjim filmom. Samog sebe Zappa je smatrao amaterskim antropologom, kako i sam obrazlaže: "Na primjer, kada *pravi* antropolog proučava pleme, on mora jesti zdjelu punu crva, obući travnatu suknju i **uživjeti se**. Meni je lutanje u *Mudd Clubu* bilo poput toga – jednako kao i suradnja sa simfonijskim orkestrom" (Occhiogrosso i Zappa 1989: 82). Ovime se jasno očituje njegova želja za dokumentiranjem svijeta *popa*, *rocka* i *disca*, ali i klasičnog miljea koji ga je okruživao, kao i ljudi koji djeluju unutar tih svjetova te njihovih praksi. Kako Paul Carr navodi, Zappa "je osjećao antropološku odgovornost dokumentirati i prikazati postojanje tih praksi u svijetu u kojemu živi." (Carr 2011: 139) Ranije spomenuti *Mudd Club* njujorški je klub koji je opjevan u istoimenoj pjesmi na albumu "You Are What You Is" (1981). Kako navodi, *pravi* antropolozi jedu crve i uživljavaju se u ulogu, dakle primjenjuju metodu istraživanja sa sudjelovanjem, Zappa je sam često bio u prisustvu ljudi iz različitih supkultura i slojeva društva te je

¹⁵ People that do stuff that's not normal [2:50]
(<https://www.youtube.com/watch?v=ERJDIuGhZJw&list=PLtkvq7SEDOJv-m6ABVbrYFncyp-lqhMrt&index=43>
2:59)

promatranjem i kroz intervju bilježio njihova iskustva i taj zabilježeni materijal koristio u svojim djelima.

Koncertni dio filma snimljen je na Noć vještica 31. listopada 1977. u koncertnoj dvorani *The Palladium* u New Yorku. Ovo je značajan datum u Zappinim nastupima te bismo ga mogli promatrati kroz prizmu običaja, kako bismo pobliže vidjeli radi li se u ovom slučaju o kontinuitetu ili diskontinuitetu. Lozica navodi svoju definiciju "običaja kao tradicijom uvjetovanog otklona unutar svakodnevnog djelovanja (ponašanja) ljudi" (Lozica 1990: 30) Zappa je u periodu od 1974. do 1984. godine održavao koncerte uoči i na dan Noći vještica u New Yorku, s iznimkom godine 1979. te kada nije išao na turneje 1982. i 1983. godine. Zappa je od početka rada grupe *The Mothers of Invention* do ljeta 1988. godine mnogo svirao na dugotrajnim turnejama. Kad bismo uzeli sviranje na turnejama kao njegovo svakodnevno ponašanje ili kontinuitet, onda je sviranje za Noć vještica isključivo u jednome gradu otklon, odnosno diskontinuitet, jer ni jedan drugi datum i lokacija nisu na taj način povezani u ostatku njegovih turneja. No, također bi se moglo konstatirati da je inzistiranje na sviranju koncerata za Noć vještica upravo na specifičnom mjestu oblik kontinuiteta unutar kontinuiteta. O važnosti ovog datuma govori i činjenica da je postumno objavljeno sedam albuma uživo snimljenih na Noć vještica, od kojih je pet snimljeno u New Yorku, a preostala dva u Chicagu, prije negoli je tradicija započeta.

Ono što pridonosi dokumentarnosti Zappinog filma, činjenica je da u mnogim trenucima svjedočimo stvarima koje u tipičnom igranom filmu ne bismo vidjeli, a to je proces samog nastanka filma. Na početku je prikazan animator Bruce Bickford u procesu animiranja glinene figure Zappe te je kasnije prikazana završena animacija, ali je u kadru prisutan animator – što nije uobičajeno u završenom djelu. Jednako tako na početku filma je prikazan proces montaže na montažnom uređaju koji je u jednom trenutku zumiran pa se može vidjeti da se radi o proizvođaču *Moviscop*. Ovo definitivno nije slučajnost budući da je, kako sam ranije naveo, Zappi tehnološki aspekt stvaralaštva uvijek bio bitan, jer mu je svaki napredak u tehnologiji omogućavao nove oblike izražavanja. Tehnološki aspekt filma inače je nevidljiv publici, ali Zappa ga stavlja u prvi plan, jednako kao što to čini s privatnim životima ljudi.

Film ima elemenata eksperimentalnosti te su određeni dokumentaristički snimljeni kadrovi na taj način uklopljeni. Nekolicina scena djeluje kao da su izvedene *found footage* tehnikom. Tome se mogu pribrojati sve scene koje su snimljene u *backstageu*. Dojmu *found*

footagea pridonosi što ti dijelovi filma djeluju kao da su "slabije" kvalitete od primjerice scena koje su snimljene na pozornici za vrijeme koncerta. Također, zvuk u *backstageu* lošije je kvalitete, odnosno kvaliteta mu je namjerno smanjena u postprodukciji dodavanjem jeke, kakvu bismo mogli čuti u takvom prostoru, ali ne takve glasnoće. Očigledno je da je taj efekt postignut naknadno, s obzirom na to da u jednome kadru u *backstageu* možemo u ogledalu vidjeti profesionalnu kameru i mikrofona, što ponovo svojom vidljivošću narušava iluziju filmskog svijeta. Za razliku od umjetne jeke, dok Zappa iznosi svoj "Poodle Lecture", čuje se jeka, ali je ona u ovom slučaju prirodna jeka koncertne dvorane. Snimak iz *backstagea* Zappe i Roya Estrade, basista koji je svirao u *The Mothers of Invention* te povremeno i u Zappinim soloprojektima, uklopljen je u film na način na koji su snimljeni razgovori na albumima poput "Lumpy Gravy" (1967), "We're Only in It for the Money" (1968) i "Civilization Phaze III" (1994). Dobar primjer pronađenog zvučnog zapisa, koji se može smatrati pandanom *found footageu*, jest i na albumu "Uncle Meat" (1968), gdje je između pjesama "We Can Shoot You" i "The Air" umetnuta traka "If We'd All Been Living In California", koja sadrži snimku razgovora između Jimmyja Carla Blacka i Zappe. Sve tri trake povezane su tako da među njima nema pauze, što je karakteristika konceptualnih albuma, no nije uobičajena praksa na pop i rock albumima. U filmskom je mediju uobičajeno da među kadrovima ili scenama nema ekvivalenta pauzi u glazbi. Postupni prijelaz postignut je pretapanjem kadrova s koncerta u *backstageu*, gdje se može povući paralelu s prvom i drugom navedenom trakom, a nagla izmjena kadra *backstagea* natrag na koncert ima sličnosti s prijelazom druge na treću traku. Audiosnimka na albumu je poput videosnimaka manje kvalitete, što ostavlja dojam svojevrsnog voajerizma. Dok su Black i Estrada snimani, oni ne glume, oni su zatečeni i zabilježeni. Rušenje granica privatnog i javnog ovime je također potvrđeno. Iznošenje privatnog u javnu sferu sastavni je dio Zappina stvaralaštva. Ovakav tip zapisa češće se vidi i čuje u dokumentarnim filmovima, no u ovim slučajevima iskorišteni su u drugom kontekstu, koji bismo mogli nazvati umjetničkim.

Ekperimentalnosti doprinose i Bickfordove animacije koje su nekonvencionalne naravi. Poput "200 Motels", unutar animacija je teško pratiti narativni slijed te tek oni koji su od ranije upoznati sa Zappinim stvaralaštvom mogu prepoznati određene narativne fragmente koji se javljaju na albumima. Najznačajniji fragmenti su oni koji prikazuju likove Billyja the Mountaina i Greggerya Peccarya. Ti fragmenti prikazuju ove fiktivne likove u situacijama opisanim u pjesmama. Njih dvojica jednako su povezani narativno u animaciji kao i na

albumima, što ide u prilog konceptualnog kontinuiteta te interpretiranja Zappina opusa kao prikaza jednog cjelovitog svijeta. Uz prepoznatljive elemente u filmu je opisan i daljnji razvoj koji zadesi Billya i Greggerya. Billy se naime u jednom trenutku, nakon što dolazi u doticaj s dalekovodom, pretvara u dvorac koji Greggeriy pretvara u diskoklub ne znajući da dvorac sadrži tamnicu. Tamnicu bismo mogli čitati kao svojevrsnu aluziju na pjesmu "The Torture Never Stops" s albuma "Zoot Allures" (1976). Bickfordove animacije strukturirane su po principu struje svijesti, tako što se glinene figure i predmeti transformiraju u nešto drugo što nema uvijek nužno uzročno-posljedične veze s onim što su na početku predstavljali. Ovaj tip animacije komplementaran je Zappinoj glazbi, osobito njegovim orkestralnim djelima, koju često vodi slična logika struje svijesti te je jedan dobar primjer upravo "The Adventures of Greggeriy Peccary" s albuma "Studio Tan" (1978). U pogledu animacija ponovo se može vidjeti diskontinuitet budući da narativi vezani uz Billya i Greggerya nisu eksplicitno sadržani u narativu filma. Ti animirani segmenti ostavljaju dojam da su imali drugačiju izvornu namjeru. Može se spekulirati da je ta namjera bila filmska adaptacija pjesama, no u to ne možemo biti u potpunosti sigurni. Ako je tome tako, to je onda još jedan Zappin neuspjeli projekt te primjer diskontinuiteta. U ovome slučaju analogija apostrofa funkcionira budući da praznine mogu popuniti samo oni koji su detaljnije upućeni u Zappino stvaralaštvo te time imaju materijal i kontekst kojim mogu popuniti praznine.

Kroz većinu filma izmjenjuju se scene koncerta s izvankoncertnim sadržajem, bilo u obliku animacija, snimaka iz *backstagea*, probi prije koncerta ili razgovora s Bickfordom koji mu daje formu sličnu glazbenom obliku ronda. No, gotovo jedna trećina filma odstupa od navedene forme, što čini gotovo sat vremena ukupnog trajanja. Film zbog napuštanja navedene forme gubi na konzistentnosti te se iz tog razloga doima na neki način nedovršenim ili ishitrenim, odnosno djeluje poput dva različita filma koji su spojeni u jedan. "Baby Snakes" bi se mogao usporediti s filmom "Let It Be" (1970) grupe *The Beatles*, jer imaju slične strukturne elemente. "Let It Be" jednako kao i "Baby Snakes" završava koncertom – u ovom slučaju to je kulturni koncert grupe *The Beatles* na krovu njihove izdavačke kuće *Apple*. Ono što razlikuje završetak filma "Let It Be" jest to što je koncert logični završetak filma koji predstavlja proces snimanja albuma te je nastavak dokumentarističke prirode čitavog filma. "Baby Snakes" iz ovog razloga ostavlja isti dojam manjkavosti na gledatelja, jednako kao i druga dva Zappina filma.

2. 3. "Uncle Meat" (1987)

"Uncle Meat" posljednji je film kojim ću se baviti te je i posljednji objavljen od filmova koji su predmetom ovoga rada. Objavljen je 1987. na VHS kazetama te je time zadnji objavljeni, ali je ujedno i prvi film od tri koja je Zappa započeo još krajem 1960-ih. Tada film nije bio dovršen iz, kako Kelly Fisher Lowe navodi, financijskih razloga (usp. Fisher Lowe 2006: 65). O ozbiljnim namjerama projekta govori i činjenica da je za svrhu snimanja filma Zappa angažirao cijenjenog snimatelja, režisera i producenta Haskella Wexlera.¹⁶ Kako bi film izgledao da je dovršen tada, ne može se znati, što ga nehotice povezuje s "200 Motels" te je time primjer još jednog apostrofa. Sadržajno je također bliži "200 Motels" nego "Baby Snakes", u smislu da također nema klasični narativni tijek, već se sastoji od nekoliko slika koje se međusobno isprepliću, što doprinosi njegovoj eksperimentalnosti. Sastoji se od dijelova koji su snimljeni za sami film krajem 1960-ih, ali i dijelova koji su snimljeni kasnije 1970-ih, 1980-ih, ali također i 1960-ih, a koji nisu direktno povezani s filmom. Iz ovog razloga film ostavlja dojam kolaža koji je tipičan i za Zappine albume, koji su također znali imati pjesme snimljene iz različitih vremenskih perioda, što je najvidljivije u seriji albuma objavljenih između 1988. i 1992. godine nazvanih "You Can't Do That on Stage Anymore". Uz segmente namijenjene za film poput dijela gdje lik Biff Debrisa kojeg glumi Don Preston govori o stvaranju singla i improviziranju te stvaranju glazbe na bilo čemu, film sadrži i dijelove s koncerta iz *Royal Festival Halla* u Londonu iz 1968. godine, koncert u *Sportpalastu* u Berlinu iz iste godine, prikaz procesa montaže snimljen 1982. godine i segmente s talijanskim rock novinarom Massimom Bassolom iz 1980-ih.

Jednako kao i u filmu "Baby Snakes", kamera je najčešće voajeristička. U ovom slučaju su u pitanju snimke koje uistinu dokumentiraju proces snimanja filma, za razliku od "Baby Snakes" gdje je efekt postignut namjernim smanjivanjem kvalitete. Gotove scene rijetko se prikazuju te ono što je prikazano jest uvježbavanje scena koje se u nekim slučajevima ponavljaju više puta, a u njima Zappa daje upute što bi tko trebao raditi i govoriti. Jedan su primjer toga scene u kojima montažerka Phyllis Altenhaus, Zappa i Don Preston svi glume istu scenu izmjenjujući međusobno uloge. Scena se sastoji od toga da montažerka i Zappa zajedno

¹⁶ U trenutku kada ga je Zappa angažirao, Haskell Wexler je kao kinematograf dobio Oscara za najbolju fotografiju za film "Tko se boji Virginije Woolf?" (1966), čime se dokazao kao vrsna figura unutar filmske industrije. Još jedan značajan film na kojem je sudjelovao kao kinematograf jest "Let iznad kukavičjeg gnijezda" (1975).

gledaju materijal za film snimljen u *Royal Festival Hallu*, gdje se Don Preston pretvara u čudovište, nešto što čini i u "200 Motels". Phyllis je od tog prizora muka i kaže kako mora povraćati, no istovremeno saznajemo kako ju to i seksualno uzbuđuje, ali ne zna zašto. Film ne polučuje konačnu, odabranu scenu za film, već njih nekoliko, ali sve djeluju nedovršeno poput proba za konačnu scenu koja nikada nije prikazana. Slično tome, na početku filma su vidljivi Zappa i kameraman kako u kupaonici snimaju scenu s gumenom patkicom. U toj sceni Zappa kaže da će prepričati radnju filma, što na kraju ne učini, nego prelazi na iduću scenu u dvorištu te potom u kuglani. Ranije naveden koncert u *Royal Festival Hallu* također ne djeluje kao da je snimljen profesionalno, nego amaterski dokumentaristički, s namjerom da se iskoristi u nekom budućem filmskom kolažu.

Sva tri filma ostavljaju dojam određene nedovršenosti. "200 Motels" nije realiziran do kraja s obzirom na to da je snimljeni materijal izbrisan te je nemoguće imati konačnu verziju, posljednja trećina "Baby Snakes", kako sam ranije argumentirao, odskaače od ostatka filma, a "Uncle Meat" nije realiziran kada je započet te je predstavljen u drugome obliku gotovo dvadeset godina kasnije. To ih povezuje na strukturnoj razini na način koji nije bio pod Zappinom kontrolom te se nadovezuje na citat s početka poglavlja. Kroz filmove se proteže tematski kontinuitet na nekoliko razina. U svim filmovima tematizira se život rock muzičara, bilo to većinski fikcionalno kao u "200 Motels" i "Uncle Meat", dokumentaristički u "Baby Snakes" ili također djelomično dokumentaristički u "Uncle Meat". Propitivanje seksualnih praksi također je zajedničko svim filmovima, jednako kao i aspekti glazbene industrije i popularne kulture. Ovim aspektima ću se detaljnije pozabaviti u posljednjem poglavlju rada.

Filmove, također, snažno povezuje njihova eksperimentalna narav. Gilić navodi da "[e]ksperimentalni film (...) ne ostavlja dojam cjelovitosti mogućeg filmskog svijeta, kao ni dojam prikaza pojavne stvarnosti, a dijelovi ljudi i predmeta (...) kadriranjem, montažnim vezama i ponavljanjem istih pokretnih slika gube konkretnu pojavnu prirodu i postaju apstraktni fenomeni." (Gilić 2007: 51) Dojam cjelovitog filmskog svijeta nije prisutan u filmovima. Filmski svjetovi su fragmentirani i izmiješani. U "200 Motels" to je temelj filma postignut prikazivanjem i zamućivanjem iskustava na turnejama, u "Baby Snakes" kombiniranjem svijeta koncertnog nastupa te njegovih popratnih sadržaja s animacijama koje prikazuju nepovezane fikcionalne svjetove, dok je u "Uncle Meat" isto postignuto prikazivanjem fragmenata narativa koji nisu uvijek povezani uzročno-posljedično. Dojam

prikaza pojavne stvarnosti izostavljen je, iako su stvarni događaji temeljni materijal filmova. "200 Motels" prikazuje život na turneji u koji su uključene stvarne situacije: nošenje s malograđanima iz malih gradova, odnos *groupie*-djevojaka i muzičara, problematika zaposlenja muzičara i tako dalje, ali su te situacije uvijek prikazane kao distorzirane i uvrnute – bilo da je to postignuto scenografijom, filmskim i/ili glazbenim efektima ili pak narativno. Najmanje odstupanje od prikaza pojavne stvarnosti prisutno je u filmu "Baby Snakes", s obzirom na to da je većina filma prikaz koncerta, ali i u tom filmu animirane sekvence nemaju mnogo dodira sa stvarnošću. "Uncle Meat" ima najmanje veza sa stvarnošću te se ta povezanost očituje jedino u segmentu s koncertom u *Royal Festival Hallu*, dok su ostatak fantastični narativni fragmenti izmiješani s dokumentarnim klipovima. Težnja ka eksperimentalnosti ne povezuje samo Zappine filmove već i njegovu diskografiju. Eksperimentiranje sa samim medijem također je prisutno u filmovima, bilo to postignuto ubrzavanjem filmske vrpce, naglim izmjenjivanjima kadrova ili korištenjem vizualnih efekata, kao što je monokromna obrada filma. Vizualno to u potpunosti povezuje ova tri filma te pridonosi dojmu kontinuiteta. Za ove elemente se može reći da su dio Zappinog izričaja i njegove estetike općenito, no mimo toga, doprinose li nekome dubljem značenju i većoj povezanosti? Smatram da je to djelomično slučaj, a da se radi upravo o tome što sam naveo – izričaju i estetici autora.

3.

***You Call That Music?:* glazbeni aspekti**

Zappino glazbeno stvaralaštvo karakterizira izmicanje kategorizaciji. Može ga se jedino smjestiti na razmeđu popularne i suvremene umjetničke glazbe. Nalazi se na razmeđu upravo stoga što svojom glazbom propituje i ruši konvencije i granice jedne i druge glazbe, te ih nerijetko kao posljedicu kombinira. Iz ovog razloga može ga se smjestiti eventualno u glazbeni žanr treće struje. Iako se ovaj naziv dominantno koristi za glazbu autora koji kombiniraju *jazz* i umjetničku glazbu, kao što su *Modern Jazz Quartet* ili George Gershwin, Nikša Gligo u svojoj definiciji navodi kako je "[u] srži (...) te koncepcije predodžba o tome da ma kojoj glazbi može koristiti konfrontacija s kakvom drugom glazbom." (Gligo 1996: 284) Zappa to u svom stvaralaštvu čini upravo eklektičnim korištenjem primjerice udaraljkaške Varèseove glazbe, Stockhausenovske eksperimentalne elektroničke glazbe, pratećih vokala *doo-wop* izričaja, *jazz* improvizacije, *blues* estetike električne gitare, forme i estetskog izričaja *country*, disko, *reggae* glazbe, i tako dalje. Prema riječima Ruth Underwood, udaraljkašice koja je dugi niz godina surađivala sa Zappom: "Niste ga mogli kategorizirati. Ne možeš reći: da, to je *rock 'n' roll*, jer nije. To je *jazz*, ne, zaista nije. To je pop glazba, uopće nije. Pa koji je to onda vrag? To je Zappa."¹⁷ Borders navodi kako je Zappa "suprotstavljajući različite glazbene žanrove napadao ukorijenjen kritički i akademski establišment čiji članovi kategorički razlikuju umjetničku i popularnu glazbu, pogotovo po pitanju strukturalne i tonalne kompleksnosti" (Borders 2001: 119). Zappa je, uz to što je bio autor glazbe, aranžmana i tekstova, gotovo uvijek bio i producent svojih albuma, što mu je davalo popriličnu slobodu izražavanja. Temeljem svega navedenog Zappu se može jednostavno tretirati kao Autora s velikim početnim slovom.

Intertekstualnost, metatekstualnost i autoreferencijalnost su nedvojbeno dominantni u Zappinom stvaralaštvu. Bilo da je to postignuto parafraziranjem i citiranjem fragmenata djela popularne i umjetničke glazbe, razvijanjem vlastitih glazbenih tema i narativnih ideja ili

¹⁷ Zappa 2020 35:34 – 35:47 – "But you couldn't really categorize it. You couldn't say: oh yea that's rock 'n' roll, cause it wasn't. It's jazz, no it really wasn't. It's pop music, no not at all. Well, what the hell is it? It's Zappa."

smještanjem vlastite glazbe u različite kontekste. Izvrstan izvor za razumijevanje mreže poveznica unutar Zappina stvaralaštva predstavlja analiza Camerona Pico "The Crux of The Biscuit: Aural Conceptual Continuity in the Music of Frank Zappa"¹⁸, koja putem interaktivne mape nudi uvid u povezanost i razvoj njegovih glazbenih motiva i ideja. Cameron Piko, autor mape, naznačio je kako je svoje proučavanje kontinuiteta ograničio na glazbeni dio Zappina stvaralaštva izostavljajući filmove, intervjuje, knjige, članke i druge "izvan glazbene" izvore. Radeći na internetskoj stranici, Cameron kreće od pitanja "što čini konceptualni kontinuitet?".

Do određene mjere to je iznimno subjektivno te svaka osoba može povlačiti paralele na različitim mjestima [unutar Zappina stvaralaštva]. Na primjer, predstavlja li pitanje 'Kopčaš?' na tri različite pjesme u periodu od 40 godina poveznicu ili je to jednostavno fraza koja se povremeno pojavljuje?¹⁹.

Subjektivno promatranje problema ide u prilog interpretaciji lišenoj uplitanja autora kao medijatora konačnog značenja. Referiranjem na pitanje "Kopčaš?" ukazuje kako bi nemilosrdno seciranje apsolutno svake riječi i, u konačnici, glazbenog detalja, moglo voditi u bezdan koji ne doprinosi konačnoj interpretaciji. S ove dvije premise na umu nastojat ću istražiti do koje je mjere i je li uopće konceptualni kontinuitet prisutan u popratnim albumima Zappinih filmova.

3. 1. "Uncle Meat" (1969)

"Uncle Meat" prvi je objavljen u odnosu na ostale albume i filmove. Uspoređujući film s albumom, nailazim na prvu diskrepanciju. Album je objavljen 1969. godine dok je film još bio u produkciji 1970. godine te ako se uzme u obzir da je materijal na albumu sniman 1967. i 1968. godine, valjano postaje pitanje je li album "Uncle Meat" uistinu *soundtrack* istoimenom filmu. Poveznica će djelomično biti postignuta CD reizdanjem iz osamdesetih koje sadrži dva zvučna isječka iz tada dovršenog filma te pjesmu "Tengo Na Minchia Tanta" snimljenu 1982.

¹⁸ Analiza je objavljena na web stranici <https://piko.com.au/in-disciplined/?p=315>

¹⁹ https://piko.com.au/in-disciplined/?p=315#_ftn4 (...) what makes for conceptual continuity? To an extent, it's incredibly subjective and each person will draw their line in a different place. For instance, does asking "get the picture?" on three different tracks over 40 years constitute a link, or is it merely just a turn of phrase that occasionally appeared?

godine i uključenu u konačnu verziju filma. Ostatak reizdanja albuma identičan je originalnom izdanju. Vrlo je neobično da *soundtrack* filma biva objavljen dok je film još u produkcijskoj fazi te nije poprimio svoj konačni oblik. Kako sam ranije naveo, Lowe uviđa da je u popratnoj knjižici originalnog izdanja album sadržao podnaslov: "Većina glazbe istoimenog filma *The Mothers* za koji nemamo dovoljno novaca da ga trenutno završimo". (Fisher Lowe 2006: 65) Iz ovih se razloga album i film "Uncle Meat" mogu promatrati gotovo kao dva odvojena djela.

Uspoređujući glazbu prisutnu na albumu i u filmu, također nailazim na još jedan problem. "Uncle Meat" od svih Zappinih filmova sadrži najmanje glazbe te ona koja je prisutna u filmu ne ostavlja dojam korelacije s albumom. Primjerice, album započinje s "Uncle Meat: Main Title Theme" donoseći temu koja se varira više puta, dok film započinje upravo trećom varijacijom "The Uncle Meat Variations". Film od početka ne slijedi logiku albuma, ali i izostavlja većinu njegova materijala. Preostale pjesme s albuma prisutne u filmu su "Dog Breath, in The Year of The Plague", "Mr. Green Genes" i "Tengo Na Minchia Tanta" te je potonja prisutna samo na reizdanju albuma. Ostale pjesme koje sadrži film, a nisu s albuma "Uncle Meat", su "Holiday in Berlin, Full-Blown" s albuma "Burnt Weeny Sandwich" (1970); "Mother People", necenzurirana u remiksanom obliku drugačijem od originalnog s albuma "We're Only In It For The Money" (1968); "Agency Man" s albuma "Ahead Of Their Time" (1993); te posljednja pjesma na odjavnoj špici "I'm Not Satisfied" u aranžmanu s albuma "Cruising with Ruben & The Jets" (1968). Uz ovo je prisutna glazba u segmentu snimljenom uživo u *Royal Festival Hallu* gdje *The Mothers of Invention* nastupaju zajedno sa Simfonijskim orkestrom BBC-a. U tom segmentu možemo čuti motive, poput melodije "This Town Is A Sealed Tuna Sandwich", koji su kasnije razrađeni u filmu "200 Motels".

Za razliku od ostala dva filma, u ovom slučaju glazbeni sadržaj albuma i filma radikalno su drukčiji te ću se u ovom dijelu primarno iz tog razloga fokusirati na album. Kako je Borders u analizi albuma "Lumpy Gravy" (1968), Zappa je koristio princip rondo varijacije te je princip primijenio i na albumima "Uncle Meat" i "Burnt Weeny Sandwich", nakon čega napušta takav pristup formi. Ovo implicira i iziskuje od slušatelja isti pristup kakav bi mogao imati spram klasičnih djela poput simfonija – kontinuirano, neprekinuto slušanje. Pjesme na albumu međusobno su povezane, ali ne do mjere kao na "Lumpy Gravy" gdje su strane albuma označene jednostavno kao "Part One" i "Part Two". Ovakav pristup strukturiranju albuma nagoviješten je i na prvijencu dvostrukom albumu "Freak Out!" (1966), gdje je druga ploča

jedna cjelina, ali je prva ploča strukturirana tako da je svaka pjesma zasebna. Kontinuiranost je postignuta već na idućem albumu "Absolutely Free" (1967) i ostaje dio Zappina izričaja do kraja njegove karijere, što se može čuti i na albumima "200 Motels" i "Baby Snakes". Medij gramofonske ploče je ono što najčešće prekida kontinuitet budući da jedna strana *long play* ploče može pohraniti otprilike 25 minuta zvučnog zapisa. Zappa je tehniku povezivanja pjesama primjenjivao i uživo, ali tako da izbjegava formu *medleya*.

"Uncle Meat" se sastoji od tri teme koje Borders naziva prema pjesmama koje ih donose: "Uncle Meat", "Dog Breath" i "King Kong" (usp. Borders 2001: 137). Ove teme dominiraju čitavim albumom – "King Kong" zauzima cijelu drugu stranu druge ploče, no smatram kako kroz cijeli album nije prisutna forma ronda kao što je to slučaj na albumu "Lumpy Gravy". Tema "*King Konga*" u potpunosti izostaje iz forme ronda ako izuzmemo "Prelude To King Kong", koja niti ne donosi temu nego improvizirani segment. Druge dvije teme koje jesu dominantne ne izmjenjuju se na način koji bi bio dosljedan formi ronda. Varijacije tema "*Uncle Meat*" i "*Dog Breath*" doprinose cjelovitosti albuma, ali su isprekidane drugim pjesmama na albumu, čime odskaku od forme. Ako je uistinu slučaj da se koristi forma ronda, onda je to parodija na nju, kao autoreferencijalna ironična kritika na album "Lumpy Gravy", no i za takvu analizu i interpretaciju odstupanja su previše zastupljena. Korištenje forme ronda bi moglo biti elementom diskontinuiteta budući da se takvom pristupu organizacije albuma Zappa više nikada ne vraća te ova tri albuma predstavljaju iznimku unutar njegova opusa.

Album po mnogo čemu odskaku od tipičnog pop ili rock albuma s kraja 1960-ih, ali anticipira progresivni rock koji će doživjeti vrhunac u 1970-ima. Uz klasičnu postavu rock benda koja se sastoji od električne gitare, bas-gitare, bubnjeva, klavijatura i pjevača u *The Mothers of Invention* prisutna je i puhačka sekcija, još jedan set bubnjeva, brojne udaraljke i sintetizatori, a na albumu su povrh toga dosnimljeni i drugi instrumenti poput čembala, čeleste, fagota, flaute, klarineta i drugih, te je primjerice na "Dog Breath, in the Year of the Plague" dio vokalne dionice otpjevala akademski obrazovana sopranistica. Navedena pjesma primjer je fuzije klasičnog i popularnog te nije jedini takav primjer na albumu. "Dog Breath, in the Year of the Plague" je napisana u stilu *doo-wop* pjesama iz 1950-ih, ali produkcijski i harmonijski ne slijedi u potpunosti taj stil. Od *doo-wopa* su preuzeti prateći vokali, vokal bas-dionice te vodeća melodijska linija, dok je harmonijska podloga manje kompleksna od one koja

bi bila tipična za *doo-wop*. Travestija moći spomenuta u prošlom poglavlju prisutna je smještanjem klasične sopranistice u ovaj kontekst, unutar kojeg izrazito iskače bojom glasa i tehnikom pjevanja. Također je ubrzo parodirana umjetno stvorenim sopranom postupkom ubrzavanja magnetofonske vrpce koji je ujedno i parodija pjevača *doo-wopa* koji pjevaju u falsetu. Ono što Zappina glazba iziskuje od slušatelja jest pomno slušanje koje bismo mogli usporediti s pomnim čitanjem kao književnoteorijskom metodom analize književnog teksta. Slojevitost je prisutna u samom skladateljskom procesu, ali i procesu miksanja u tonskom studiju. U ovom smislu bi se tonski studio moglo promatrati gotovo poput instrumenta koji pravilnom uporabom doprinosi interpretacijskoj razini završenog albuma te slušateljskom iskustvu. Studio nije samo posredno sredstvo koje treba ostati neprimjetno u konačnom djelu, već ono otvara prostor za izražajne mogućnosti koje nisu moguće pri, primjerice, živoj izvedbi istih pjesama i kompozicija. Tehnika nasnimavanja u tom pogledu prisutna je kroz cjelokupno Zappino stvaralaštvo i jedno je od njegovih karakterističnih estetskih obilježja.

Travestija moći prisutna je i pri izvedbi "Louie Louie" (hit pjesme iz prve polovice 1960-ih kojoj se Zappa uvijek ponovo vraća kroz karijeru) uživo u *Royal Albert Hallu* u Londonu na orguljama dvorane koje svira Don Preston. Zappa najavljuje orgulje ironičnom intonacijom kao "moćne" i "veličanstvene". Spoj jednostavne akordičke progresije i orgulja, instrumenta koji je sinoniman uz neke od najkompleksnijih skladbi poput fuga, umanjuje moć orgulja. Također, kada se ostatak benda, koji svira preko pojačala i razglasa, priključi orguljama, one postaju nečujne te je njihova moć u potpunosti osujećena. Nakon samo nekoliko taktova "Louie Louie" snimku prekida solo saksofona koji je sviran u maniri *free jazz*a, poput Erica Dolphya i Ornettea Colemana, ali to čini histerično s mnogo vrištećih neartikuliranih tonova. Nakon sola imamo rez na segment u kojem Zappa predstavlja Londonski filharmonijski orkestar. Ovom jukstapozicijom Zappa umanjuje značaj kulturno prestižnom orkestru, a njegovi se postupci mogu tumačiti kao svojevrsno ismijavanje svijeta popularne i klasične glazbe. Ti postupci nedvojbeno imaju humoristični efekt, no istodobno vrijedi imati na umu da su i popularna i klasična glazba bile od iznimne važnosti u Zappinom stvaralaštvu te im je objema pristupao s mnogo ozbiljnosti i pozornosti spram detalja koji čine jednu i drugu jedinstvenom.

Postupak spajanja različitih glazbi James Grier naziva dezorijentacijskim elementom u Zappinoj glazbi i tumači ga kao svojevrsni anakronizam (usp. Grier 2001: 86). Dezorijentacijski svakako jest, pogotovo s obzirom na brzinu izmjene različitih glazbenih i neglazbenih

segmenata te različitih zvukovnih boja, no ipak nije u potpunosti anakrono. Anakrona je primjerice glazba benda *Sha Na Na* koji su pokušavali počevši krajem 1960-ih uvjerljivo imitirati i izvoditi *rock 'n' roll* i *doo-wop* glazbu 1950-ih. Primjerice, unutar konteksta koncerta na Woodstocku nastup *Sha Na Na* djeluje u potpunosti anakrono u usporedbi s ostalim izvođačima festivala. Zappina glazba na albumu "Uncle Meat" nije na ovaj način anakrona, već bi ju bilo bolje opisati kao izvanvremensku, budući da kombinira elemente različitih glazbi koje ne supstoje u istom glazbenom kontekstu. Najbliže pravom anakronizmu na albumu bi bila pjesma "The Air", no i u njoj se očituju remetilački elementi. Primjerice, arhetipsku triolsku pratnju uobičajeno sviranu na klaviru ili gitari zamjenjuje čembalo, što stvara potencijalno dodatnu razinu anakronizma. Također tekst pjesme ne slijedi logiku ljubavnih pjesama razdoblja koju glazba evocira.

Još jedan primjer spajanja i dezorijentacije je instrumentalna kompozicija "Nine Types Of Industrial Pollution". Kompozicija se sastoji od većinski udaraljkaške pratnje i solo gitare. Pratnja na udaraljka i setu bubnjeva improvizirana je prilično kaotično te se očituje kao hibrid *free jazz*a i glazbe u maniri Edgarda Varèsesea, evocirajući kompozicije poput "Ionizacije". Varèsesea glazba imala je velik utjecaj na Zappin izričaj te se on upravo očituje u korištenju brojnih i različitih udaraljki i kompozicija namijenjenih samo udaraljka. Preko kaotične pratnje nasnimljen je gitarski solo koji je naknadno ubrzan te je time jednako kaotičan, ali komplementaran pratnji. Kako navodi Fisher Lowe, ova kompozicija "je preteča tipu glazbe kakvu će Zappa u budućnosti stvarati. Njegovi koncerti, koji će sve više postajati podloga za dugotrajna gitarska sola, često će isticati čvrst odnos između gitare i bubnjeva/udaraljki, čiji je primjer ovdje očigledan" (Fisher Lowe 2006: 66). Uz to je i preteča Zappine tehnike koju naziva *xenochronicity* ili *xenochrony*, što je "ideja da se mogu uzeti različiti dijelovi glazbi snimljenih u različito vrijeme i montažom ih spojiti, često stavljanjem jedne na drugu kako bi se stvorilo jedinstveno glazbeno djelo. Ovu će teoriju razvijati sve više, pogotovo sa svojim gitarskim solima." (Fisher Lowe 2006: 126) Barry Miles opisujući ovaj proces navodi kako bi Zappa odabrao nekoliko različitih snimki – koje su sve u istom tempu – te ih puštao simultano kako bi stvorio novu pjesmu u kojoj je odnos među instrumentima u potpunosti nasumičan (usp. Miles 2014: 258). Snimke koje bi Zappa najčešće koristio su gitarska sola snimljena uživo sa studijski snimljenom pratnjom, no i pratnja može ponekad biti snimljena uživo. Rezultat ovog procesa većinski nije nasumičan, budući da su različite snimke, kako je navedeno, u istom

tempu te u istom tonalitetu, ali nisu uvijek u istoj mjeri. Upravo je kombiniranje različitih mjera dovelo do novog slušnog dojma u fraziranju gitarskog sola.

Druga strana druge ploče albuma "Uncle Meat" donosi pjesmu "King Kong" podijeljenu na šest dijelova. Prvi dio donosi temu, dok su preostali dijelovi orijentirani oko solista. "King Kong" je strukturiran kao *jazz*-standard na način da se prvo odsvira tema te zatim slijede solisti, ali se posljednja tema, kako je to uobičajeno, ne javlja na kraju, nego na početku posljednjeg dijela, nakon čega slijede posljednja dva sola. Zadnji dio snimljen je uživo, dok je ostatak snimljen u studiju, te također donosi drugačiji aranžman s karakterističnim *riffom* na bas-gitari.

"Uncle Meat" prvi je album na kojem Zappa kombinira studijske i uživo snimljene snimke, što će često raditi tijekom ostatka svoje karijere. Pjesma je bazirana na modalnom *jazzu*, što znači da nema akordsku progresiju, nego je temelj jedan akord odnosno modalno središte u odnosu na koje soliraju solisti. Prvi solo na električnim klavijaturama izvodi Don Preston te je njegov solo "najklasičniji", budući da ne odstupa od zadanog modalnog središta te je sama boja tona instrumenta, koja je tamnija s naglašenijim basovskim frekvencijama, najviše u maniri *jazza*. Idući solist je "Motorhead" Shearwood koji svira u maniri *free jazz*, slično kako se ranije moglo čuti na "Louie Louie", s kombinacijom neartikuliranih glasova koji podsjećaju na multiinstrumentalista Rahsaana Rolanda Kirka. Bunk Gardner je idući te njegov segment donosi i novi melodijski materijal koji je drugačiji od same teme. Njegov solo sličniji je Donu Prestonu, ali je zvuk toliko distorziran da tonske visine, pogotovo u nižem registru, postaju nerazlučive i jedino što nam daje kontekst melodijskih fraza natruha je originalnog zvuka instrumenta, navodno klarineta, koji također zvuči kao da je studijski obrađen. Nakon toga slijedi segment u maniri *free jazz* gdje se napušta ritamski puls i modalno središte te služi kao prijelaz na snimku uživo u kojoj solo sviraju prvo Ian Underwood, kojem se pridružuje Zappa te oni soliraju istovremeno. Pjesma ne završava ponavljanjem teme, što je uobičajeno za *jazz*, nego se nakon bubnjarskog sola vraćamo studijskoj snimci koja donosi novi materijal koji nije povezan s originalnom temom te je konačni kraj postignut postupnim stišavanjem.

"King Kong" odudara od ostatka albuma iz više razloga: fizički je odvojen od ostatka budući da slušatelj mora okrenuti ploču kako bi poslušao taj segment; ne donosi niti *Uncle Meat* niti *Dog Breath* teme te je zatvorena cjelina odvojena od ostatka albuma. Jedino što je povezuje s ostatkom albuma jest "Prelude to King Kong", ali i ta poveznica ne bi bila jasna da nema naziva, budući da preludij ne donosi temu ili njene fragmente, već je improvizirani

segment te je odsviran u 5/8 mjeri dok je ostatak u 6/8. Preludij je iz ovog razloga povezaniji s "Ian Underwood Whips It Out". "Prelude to King Kong" i prethodno navedena pjesma uistinu jesu segmenti snimljeni uživo koji su dio "King Konga" te to ukazuje koliko je radikalna Zappina tendencija da mijenja aranžmane pjesama. "King Kong" će se javljati kroz čitavu Zappinu karijeru kao sredstvo za improviziranje, bilo to u cijelosti ili u obliku ulomaka.

3. 2. "200 Motels" (1971)

Album "200 Motels" objavljen je istodobno s filmom 1971. godine te u tom smislu uistinu predstavlja *soundtrack* filma. Ono što razlikuje album od filma jest da glazba nije poredana jednakim redoslijedom, što možemo obrazložiti formatom ploče i njenih ograničenja. Album je snimljen u *Pinewood* studiju gdje je sniman i film. Zappa je prilikom snimanja filma inzistirao da zvuk, uključujući i glazbu, bude u potpunosti sinkroniziran sa slikom. Samo su neki dijelovi snimljeni naknadno, kao primjerice glasovi na "I'm Stealing The Towels", "Dental Hygiene Dilemma" i "Does This Kind Of Life Look Interesting To You?". "200 Motels" je prvi put da je Zappa široj javnosti predstavio svoja orkestralna djela, izuzmemo li glazbu koju je napisao za niskobudžetne filmove "The World's Greatest Sinner" (1962) i "Run Home, Slow" (1964), čiji doseg nije bio velik. Glazba nije ekskluzivno orkestralna, iako je njen udio dominantan, nego sadrži nekoliko rock pjesama poput "Magic Fingers" i "Mystery Roach" te *country & western* pjesmu "Lonesome Cowboy Burt", a također imamo momente u kojima je orkestar u kombinaciji s rock bendom kao u "What Will This Evening Bring Me This Morning", "Shove It Right In" i "Strictly Genteel".

Zappa nije prvi koji je kombinirao filharmonijski orkestar s rock bendom. 1969. godine skupina *Deep Purple* objavila je album "Concerto for Group and Orchestra". Ono po čemu se ove dvije kolaboracije orkestra s bendom razlikuju jest što je u slučaju *Deep Purplea* materijal napisan za orkestar u neoklasicističkom i neoromantičkom stilu, što je česta praksa kada rock bendovi i muzičari surađuju s orkestrima, dok je Zappin pristup dominantno utemeljen u glazbi prve polovice 20. stoljeća. Zappina orkestralna glazba je u naslijeđu glazbi Varèsea, Stravinskog, Weberna, Bouleza, Schönberga, Stockhausena, Ivesa te ostalih kompozitora s liste na "Freak Out!" albumu. Utjecaj ovih kompozitora te njihove estetike vidljivi su i u

Zappinim "popularnim" rock pjesmama. Ranije teme poput one u "This Town Is a Sealed Tuna Sandwich", čiji se fragmenti koriste u filmu "Uncle Meat", su u cijelosti razrađene. Također, neke starije teme su ovdje rekontekstualizirane i razrađene u novom smjeru. Primjer toga je "Semi-Fraudulent/Direct-From-Hollywood Overture", koja donosi dio teme iz "Holiday In Berlin", "Full-Blown" s albuma "Burnt Weeny Sandwich". Ovaj način prenošenja tema i motiva definitivno pridonosi dojmu povezanosti kroz Zappino stvaralaštvo te bismo to mogli smatrati primjerom konceptualnog kontinuiteta. U svojim kompozicijama, ne samo orkestralnim, Zappa često u nazivima uključuje označitelje iz klasične glazbe. Tako imamo uvertiru i finale, prolog, reprizu, bolero i tako dalje. To ponekad izaziva komičan efekt kao u "Amnesia Vivace" s albuma "Absolutely Free" (1967), no u slučaju "200 Motels" to ukazuje na svjesnost strukture čitavog djela kao cjeline.

Ono što je najveća razlika u odnosu na "Uncle Meat" jest promjena sastava *The Mothers of Invention*. Originalni bend je raspušten, izuzev Ian Underwooda koji će svirati sa Zappom do sredine sedamdesetih, te su dovedeni novi članovi koji uvelike mijenjaju estetiku Zappine glazbe. Iako je Zappa taj koji je autor glazbe, glazbenici u njegovim sastavima uvelike doprinose općem izričaju i esteticu. To se najčešće postiže improvizacijom, bilo to instrumentalno, vokalno, tekstualno ili teatralno, ali i osobnim interpretacijskim senzibilitetom svakog muzičara u sastavu.

Praksa mijenjanja članova bit će konstantom do kraja Zappine karijere. U svijetu popularne i rock glazbe to predstavlja izniman diskontinuitet, ali u kontekstu dosljednosti neodržavanja trajne postave benda također predstavlja određeni kontinuitet, odnosno evoluciju. Upravo su članovi ti koji svojim osobitostima doprinose izričaju i zvuku benda, ali i određenoj mistifikaciji. Bendovi stoga često odlaskom ili smrću jednog člana benda prestaju s radom, kao što je to slučaj na primjer s *Led Zeppelinom* i smrću bubnjara Johna Bonhama ili s *The Doors* smrću Jima Morrisona. *The Doors* su pokušali nastaviti bez svog frontmena, ali im to nije uspjelo. Nastavak rada benda bez određenog člana vrlo često stvara podjelu među kritikom i obožavateljima. Slično se dogodilo i sa Zappinim novim sastavom, ali je jednako poput bendova *AC/DC*, *Deep Purple* ili *Lynyrd Skynyrd*, koji su se našli u sličnim situacijama, uspio nastaviti stvarati unutar novog konteksta.

Glazbenici koji čine Zappin bend u ovom periodu su spomenuti Ian Underwood, basist Jeff Simmons, jazz-pijanist George Duke, rock bubnjar Aynsley Dunbar te pjevači pop-grupe

The Turtles Mark Volman i Howard Kaylan. U odnosu na staru postavu benda najočitija je razlika u ritamskoj sekciji i vokalima. Bubnjarske dionice i fraze mnogo su kompleksnije u ritmičkoj raznolikosti i gustoći sviranja nego prije, a vokali, osim očite promjene boje glasa, imaju veći opseg pjevanja te je višeglasno pjevanje postala konstantom umjesto povremene iznimke. Također i Zappin zvuk i pristup sviranju gitare postaje slojevitiji, bilo to po pitanju tehnike sviranja, korištenja modusa umjesto isključivo molske pentatonike i *blues* ljestvice, ili korištenja gitarističke opreme. Svi ovi elementi će u budućnosti doživjeti daljnji razvoj ili potpunu promjenu.

3. 3. "Baby Snakes" (1983)

"Baby Snakes", kao i "200 Motels" prije njega, također donosi u potpunosti novu postavu benda s novim zvukom. Dok je glazba prijašnje postave bila usmjerena spram kvazivodviljskog izričaja s elementima rock glazbe, nova je usmjerena prema zvuku *hard rocka* koji dominira 1970-ima. Valja napomenuti da su između prijašnje i ove postave kroz Zappine bendove prošli mnogi glazbenici. Neki od njih vraćaju se na dulje vrijeme u nove sastave, a neki gostuju samo na pojedinačnim koncertima ili pjesmama. Jimmy Carl Black tako pjeva "Lonesome Cowboy Burt" na "200 Motels", a Roy Estrada u "Baby Snakes" sudjeluje na sceni u odijelu meksičkog pape viđenom u filmu "Uncle Meat". Black i Estrada su članovi originalnih *The Mothers of Invention* te se time postiže određeni dojam kontinuiranosti, ali smatram da taj dojam ne doprinosi cjelovitosti stvaralaštva nego minimalnoj povezanosti. Primjerice, Black će ponovo pjevati na albumu "You Are What You Is" (1981) pjesmu "Harder Than Your Husband" utjelovljujući ponovo ulogu šovinističkog *redneck* kauboja. Osim humorističnog elementa stvorenog time što ulogu kauboja utjelovljuje netko amerindijanskog porijekla, nema druge razine na kojoj se ova kontinuiranost ostvaruje.

Soundtrack album filma "Baby Snakes" objavljen je četiri godine nakon premijere filma 1983. godine. Sam album manjkav je i nezgrapn te, za razliku od većine ostalih Zappinih izdanja, ne donosi novi glazbeni materijal, ali niti stari u novim aranžmanima, nego slušateljima od ranije poznati materijal; jedinim iznimkama mogle bi se smatrati pjesme "Disco Boy" i "Dinah-Moe Hum". Ostatak pjesama prisutan je na albumima "Zappa in New York" (1978) i

"Sheik Yerbouti" (1979). Također, gotovo neprimjetni prijelazi iz jedne pjesme u drugu koji se mogu čuti na "Uncle Meat" i "200 Motels" ovdje nisu prisutni. Album je koncipiran kao dvije neprekinute strane ploče, ali su prijelazi između pjesama vrlo očiti te se time gubi dojam kontinuiranosti. U samom filmu to nije slučaj. Primjerice, u zadnjoj trećini filma spoj pjesama "Titties And Bear", "The Black Page #2", "Jones Crusher", "Broken Hearths Are For Assholes" i "Punky's Whip" slijedi neprimjetno jedna za drugom.

Film također ne donosi novi glazbeni materijal, ali sadrži pregršt staroga u novim aranžmanima. Jedan od razloga konstantnog mijenjanja aranžmana je i činjenica promjenljivosti sastava benda, kako sam ranije naveo. U ovom filmu imamo potpuno novi sastav koji se razlikuje po mnogočemu od sastava s "200 Motels". Najočitija razlika je odsustvo puhača koji su do sada uvijek bili prisutni. Umjesto njih imamo dva klavijaturista, Petera Wolfa i Tommya Marsa, koji sviraju pregršt različitih električnih klavira i sintetizatora. Upravo su sintetizatori ti koji donekle zamjenjuju puhače sviranjem njihovih dionica, ali njihova boja značajno odudara od boje primjerice saksofona ili trombona. Važna je i prisutnost bubnjara Terrya Bozzioa koji svojim agresivnim i glasnim sviranjem iznimno doprinosi *hard rock* estetici ovog sastava. Usmjerenost prema *hard rock* estetici je ono što najviše karakterizira sastav. Jedino odstupanje djelomično je prisutno za vrijeme izvođenja pjesme "King Kong" koja je zadržala *jazz* izričaj sa *swinganim* osminkama, ali i ovdje Bozzio svira prilično agresivno.

Zanimljivo je što film donosi probe benda te snimke iz studija. Na probama se može čuti kako primjerice uvježbavaju "I Have Been In You", ali na samom koncertu ne čujemo pjesmu nego samo Zappinu najavu. Ovo je poveznica s filmom "Uncle Meat", gdje su prikazane opetovane probe za scene, ali ne i njihov konačni oblik. U studiju može se vidjeti Zappu kako s nekolicinom muzičara snima pozadinsku glazbu koja prati animacije Brucea Bickforda. Ova glazba je improvizirana putem Zappinih gestikulacija rukama. Te gestikulacije, koje su oblik dirigiranja, uključuju: srednji prst prema gore, koji označava bilo koji visoki ton proizveden glasom ili na instrumentu, a suprotni su tome znaku kažiprst i srednji prst prema dolje, koji predstavljaju bilo koji duboki ton, itd. Također određuje početak, kraj, duljinu trajanja tonova te izvode li se glasom ili instrumentom te kojim instrumentom. Gestikulacije određuju kratke trenutke slobode unutar kojih su muzičari slobodni učiniti što god žele, dokle god je to unutar Zappinih pravila, čime se ponovo potvrđuje njegova moć odnosno odsustvo travestije. Jednako kao u studiju, Zappa upravlja gestikulacijama članovima benda i na koncertu.

Članovima benda u kontekstu koncerta Zappa omogućava određenu slobodu ostavljajući im prostora za improvizaciju, primjerice na pjesmama "A Pound For a Brown On The Bus", "King Kong" te u manjoj mjeri, odnosno s vremenskim ograničenjem, u pjesmama poput "San Ber'dino" i "Muffin Man".

Pjesme "Dinah-Moe Hum" i "Camarillo Brillo" otvaraju završni dio koncerta odnosno bis. Ove dvije pjesme bile su jedne od njegovih popularnijih te je pristup njihovom izvođenju drugačiji od ostatka koncerta. Dok su ostale pjesme izvedene u približnom tempu u kojem se javljaju na studijskim albumima, ove dvije odsvirane su u značajno bržem tempu. Ova ishitrenost ostavlja određeni dojam "odrađivanja" ovih pjesama te stremljenje spram drugih dviju pjesama u bisu, "Muffin Man" i "Black Napkins", koje su odsvirane u uobičajenom tempu, ali treba imati na umu da su one i podloga za Zappine podulje improvizacije. Zappina sola tijekom koncerta često poprimaju parodijsku dimenziju, parodirajući *rock* i *jazz fusion* gitariste toga perioda tako da tijekom sola svira nepotrebno virtuozne fraze, rukuje se s publikom nauštrb izvedbe i tako dalje.

"The Black Page #2" predstavlja kontinuitet u Zappinom eksperimentalnom glazbenom stvaralaštvu, u ovome slučaju eksperimentirajući s ritmom i podjelama doba na kvintole, septole te također potpodjelama unutar njih. Ova pjesma je izvorno napisana kao bubnjarski solo pod nazivom "The Black Page #1" te se time nadovezuje na varèzijansku estetiku unutar Zappina stvaralaštva, a naknadno je napisana melodijska dionica koja prati ritamske obrasce sola. Zappa ne izlaže parodiji samo glazbu drugih, nego to čini i sa svojom. U kontekstu koncerta Zappa najavljuje "The Black Page #2" kao natjecanje u plesu unutar kojega sudjeluje dio publike na pozornici. Ovim činom Zappa izvrgava vlastitu glazbu parodiji jednako kako to čini s drugim ranije navedenim glazbama. U samom plesu nema ničega inherentno parodijskog, ali unutar konteksta u kojem na praktički neplesnu glazbu plešu osobe koje nisu profesionalni plesači ta glazba gubi na svom značaju, budući da jedno ne komplementira drugo te sam ples odvlači pozornost od glazbe. Mogli bismo ovaj slučaj usporediti s koreografijama Anne Teresae De Keersmaeker na glazbu Stevea Reichea. U ovom slučaju imamo minimalističku glazbu koja se također očituje u ritmičkoj kompleksnosti, koja se manifestira na drugačiji način od one kod Zappe, na koju koreografija komplementira glazbenom razvoju te se na taj način ples i glazba međusobno upotpunjuju, budući da pokret plesa prati ritmičke

pomake u Reicheovoj minimalističkoj glazbi. Ples u "The Black Page #2" umanjuje značaj glazbe jednako kako izvođenje "Louie Louie" umanjuje značaj orgulja *Royal Albert Halla*.

*

**

Iz dosadašnje analize mogli bismo zaključiti da se u Zappinom glazbenom stvaralaštvu konceptualni kontinuitet očituje do određene mjere, no bilo bi bolje taj kontinuitet promatrati kao evolucijski razvoj umjetnika i njegova/njegovih djela, a tu evoluciju najbolje opisuje pojam *work in progress*. Gligo navodi da je *work in progress* "(naziv za) nedovršeno djelo. Pritom se ta nedovršenost ne shvaća kao fragment; predodžba o nedovršenosti prije počiva na ideji da odlomak iz kakva djela zastupa cjelinu i da se taj dio po volji može započeti i prekinuti..." (Gligo 1996: 306). Ako promatramo čitavo Zappino stvaralaštvo, onda je ono puno ovakvih odlomaka koji predstavljaju cjelinu te su ti odlomci konstantno podložni izmjenama, tako da i unutar njih samih ne nailazimo na određenu stabilnost. Te izmjene očituju se razradom i rekontekstualizacijom određenih melodijskih fragmenata poput "Semi-Fraudulent/Direct-From-Hollywood Overture" ili "This Town Is A Sealed Tuna Sandwich". U glazbi filmova "Uncle Meat", "200 Motels" i "Baby Snakes" te njihovih popratnih albuma prisutna je glazbena intertekstualnost, no njena eklektičnost ne ostavlja dojam sveobuhvatnosti kojoj se mogu pripisati karakteristike kontinuiranog glazbenog djela. Konceptualni kontinuitet ovdje se očituje kao izvor potencijalnih i već ostvarenih ideja za daljnje permutacije i nove realizacije te time potvrđuje Watsonovu pretpostavku koju sam naveo u uvodu – da je konceptualni kontinuitet potencijalno sredstvo za samoizražavanje.

4.

Kontinuitet tema i motiva u Zappinu stvaralaštvu

Kroz čitav Zappin rad proteže se nekolicina tematika i motiva kojima se kontinuirano bavi. U ovom zaključnom dijelu rada istaknut ću tri teme koje smatram najvažnijima, a to su: seksualnost; popularna kultura i glazbena industrija. Ove teme u Zappinu stvaralaštvu prisutne su od prvog albuma *The Mothers of Invention* do posljednjeg Zappina albuma te se također protežu i u postumnim izdanjima. Navedenim temama Zappa pristupa najčešće eksplicitno, ponekada implicitno, a ponekada i posredno. Ove su teme prisutne primarno kroz tekstove pjesama, ali su nerijetko i poduprte glazbom koja prati tekst. Sve tri teme zastupljene su u filmovima i popratnim albumima koji su predmet ovog diplomskog rada te ću u nastavku ukratko propitati njihovu ulogu konstruiranju Zappina načela konceptualnog kontinuiteta.

4.1. Prikaz seksualnosti

Kako je ranije navedeno, Zappa je sebe smatrao amaterskim antropologom te je kroz svoje stvaralaštvo nastojao opisati i dokumentirati određene pojavnosti u društvu koje bi se mogle smatrati svojevrsnim tabuima. Jedan primjer tabu-teme su subverzivne seksualne prakse koje su kroz Zappino stvaralaštvo kontinuirano tematizirane u pjesmama. Kako navodi Paul Carr, Zappin "prikaz nebrojenih seksualnih aktivnosti unutar vlastitog ansambla i društva općenito nije samo dosljedan kroz njegovu karijeru nego je i jedinstveni glazbeni zapis realnosti na koji način neki članovi našeg društva vide seksualne aktivnosti" (Carr, 2011: 146).

Uzevši u obzir samo tri filma i njihove popratne albume, gotovo polovica pjesama sadrži neki oblik aluzija na seksualnost. Za razliku od većine pop-pjesama tog vremena koje tematiku seksa opisuju eufemizmima, Zappa je u svojem pristupu eksplicitan. Ovo je najbolje vidljivo u filmu "Baby Snakes" pjesmom "I Have Been In You" koja je parodija pjesme "I'm In You" Petera

Framptona s istoimenog albuma iz 1977. godine. Dok Framptonova pjesma tematizira emocionalni aspekt ljubavi te samo jednom spominje sintagmu "voditi ljubav", koja upućuje na spolni odnos, ali i prisutnost emocija kao sastavni dio odnosa, Zappina pjesma eksplicitno opisuje spolni čin te izostavlja emocionalni aspekt. Ovime Zappa ukazuje da fizički i emocionalni odnos nužno nisu uvjetovani jedan drugim te, u ovome kontekstu, fizički odnos može postojati bez emocionalnog. Jednako tako emocije nisu prisutne ni u pjesmi "Dinah-Moe Humm". U ovome slučaju sadržaj pjesme je oklada između djevojke Dinah-Moe i neimenovanog muškarca. Dinah-Moe tvrdi da su svi muškarci šljam i da za okladu od četrdeset dolara neće moći doživjeti orgazam. "Camarillo Brillo" je također primjer odsustva emocija. U ovome slučaju spolni čin postaje na kraju beskoristan budući da dovodi do nesvjesnosti te u tom slučaju i fizički aspekt više ne igra ulogu.

Odnos muškaraca i žena u Zappinom stvaralaštvu nije uvijek prikazan jednosmjerno. Jednako koliko su žene predmet žudnje muškaraca, toliko su i muškarci predmet žudnje žena. U slučaju "200 Motels" to se očituje eksplicitno. Primjerice, kauboj Burt u pjesmi "Lonesome Cowboy Burt" otvoreno je mizogin te je njegov odlazak u Kaliforniju motiviran potragom za ženama. Jednako tako članovi benda prikazani su poput pasa za utrke kako pripremaju svoje zavodničke taktike te potom istovremeno navaljuju na lokal kako bi osvojili djevojke koje smatraju poželjnima. Zappa uskraćuje njihovu apsolutnu dominaciju nad ženama i moć muškarca kao onoga tko osvaja žene time što konačnu mogućnost izbora stavlja u ruke žena – u ovome su kontekstu u pitanju *groupie*-djevojke. One jednako objektiviraju muškarce, specifično pop-muzičare, te su one te koje odlučuju s kime će provesti večer. Ova osujećena moć muškaraca očituje se u pjesmi "What Will This Evening Bring Me This Morning" gdje je također fizički odnos lišen emocionalnog. U pjesmi "She Painted Up Her Face" možemo vidjeti kako se jednako poput pop-muzičara *groupie*-djevojke pripremaju za izlazak. Način na koji je ukazana njihova moć i čime je s njihove strane emocionalni aspekt također odsutan, jest da je njihov cilj pronaći njima vrijednu žrtvu.

Seksualne fantazije i fetiši su također prisutni u filmovima i glazbi. U filmu "Uncle Meat" možemo vidjeti odnos Unclea Meata i montažerke, gdje oboje imaju svoje fantazije koje ih uzbuđuju. Njega uzbuđuje da montažerka mora nositi određenu odjeću te se u njoj tuširati, dok nju uzbuđuje pljeskavica za hamburgere. Jednako tako je prikazan segment u dućanu gdje bubnjara Aynsleya Dunbara uzbuđuje da ga drugi tuku četkama za čišćenje WC školjke. U

"Poodle Lecture" u filmu "Baby Snakes" Zappa opisuje bestijalnost, odnosno u ovome slučaju seksualni odnos između žene i psa. Motiv psa kao dijela seksualne fantazije pojavljuje se i u pjesmama "Dirty Love" s albuma "Over-Nite Sensation" (1973) i "Stinkfoot" s albuma "Apostrophe (')", dok je motiv psa uopće, nevezan za seksualnost, rasprostrt širom Zappina opusa, što ga čini još jednim snažnim elementom konceptualne kontinuiranosti. Ove seksualne fantazije i fetiši nisu prikazani kao nešto što iziskuje logično objašnjenje, opravdanja ili neki oblik moralnog suda, već jednostavno kao realnost vremena, kulture i društva u kojem se Zappa nalazi.

Zappa ovime iznosi privatno u javnu sferu te to čini kroz čitavu svoju karijeru, što predstavlja značajan moment unutar konceptualnog kontinuiteta. Jednako tako možemo smatrati privatnim proces stvaranja umjetničkog djela, budući da je to aspekt koji javnost često ne vidi, a završeno umjetničko djelo moglo bi se smatrati nečime što pripada javnoj sferi. U tom smislu, prikazivanje procesa snimanja filma ili snimanja glazbe u studiju možemo smatrati iznošenjem privatnog u javnu sferu, što također pridonosi konceptualnom kontinuitetu.

4. 2. Uloga glazbene industrije u konceptualnom kontinuitetu

Kroz čitavu karijeru Zappa je kritizirao glazbenu industriju na svim njenim razinama: snimanje, izdavačke kuće, distribuciju, marketing, glazbene sindikate, same muzičare, cenzore i tako dalje. Kako sam ranije naveo, njegova je kritika upućena spram moći koju glazbena industrija ima nad muzičarima, odnosno u ovome slučaju izričito spram njega. Zappa kritizira uglavnom u svojim tekstovima, ali – kako Fisher Lowe navodi – Zappino odstupanje glazbom od očekivanja okvira koji nameće glazbena industrija je samo po sebi kritika tog istog okvira (usp. Fisher Lowe, 2006: 15).

U "200 Motels" Larry daje izjavu parodirajući PSA²⁰ poruke o problemu muzičara u modernom svijetu. Cilj je preorijentirati muzičare u produktivnije članove društva poput

²⁰ PSA (Public Service Announcement) je poruka upućena javnosti s ciljem osvještavanja javnosti ili mijenjanja određenih javnih stavova i obrazaca ponašanja. Sam Zappa je sudjelovao u takvim izjavama o opasnostima konzumacije droga i boljitka glasanja na političkim izborima.

vojnika ili stenografa. Ovime je Zappa nehotice previdio situaciju u kojoj su se brojni muzičari našli od 1980-ih nadalje, budući da od tada uvođenje računala u glazbena studija počinje sve više zamjenjivati muzičare u obliku ritam-mašina, digitalno sintetiziranim instrumentima i simpliranim zvučnim zapisima.

U filmu "Baby Snakes" Zappin stav spram glazbene industrije direktno je iskazan te je jedan od rijetkih slučajeva gdje bez sumnje možemo reći da Zappa kroz glazbu progovara o svojim stavovima ne ostavljajući prostora za ambivalenciju interpretacije putem korištenja likova koji iznose poruku u pjesmi. Riječ je o pjesmi "Titties & Bear" čiji sadržaj nema veze s glazbenom industrijom, ali je taj moment ubačen u koncertu. U pjesmi je vrug pojeo Zappinu djevojku i popio mu pivo, kroz nagodbu u zamjenu za njegovu dušu vrug će mu vratiti djevojku i pivo. Za vrijeme nagodbe vrug Zappu pita je li dovoljno grub za pakao i ima li stila za pakao, na što mu Zappa odgovara da je odličan kandidat za pakao jer je sam prošao kroz pakao i vidio kako je biti u paklu, budući da je bio osam godina pod ugovorom s izdavačkom kućom *Warner Brothers*. Zatim članovi publike koji sami sebe nazivaju Janet the Planet i Donna You Wanna s bičem i plastičnim đavoljim ostima zajedno s Angel i Chris moraju disciplinirati drugog člana publike Johna, što je urađeno pod Zappinim ravnanjem te predstavlja davanje ugovora glazbeniku kao sadomazohistički proces. John predstavlja zlostavljene umjetnike dok ostali članovi publike na pozornici predstavljaju direktora, voditelja odvjetničkog odjela te odvjetnike Warner Brothers Recordsa.

4. 3. Popularna kultura

Kroz čitavu Zappinu karijeru prisutan je prikaz i/ili kritika popularne kulture poput hipijeuskog pokreta 1960-ih, čemu je posvećen čitav album "We're Only In It For The Money" (1968). Otpor spram hipi-pokreta snažno se očitovao u Zappinom neslaganju s konzumacijom droga, čemu se izričito protivio. To možemo vidjeti i u filmu "Baby Snakes" kada mu pripadnici publike nude džoint i bong, a on ih obija te im ukazuje kako je to loše za njih. Otpor spram pokreta unutar popularne kulture očituje se i u njegovoj skeptičnosti spram autentičnosti *punk*-pokreta koji je iskazan u pjesmi "Tinsel Town Rebellion" na istoimenom albumu iz godine 1981. Jednako tako pjesma "Cheepnis" s albuma "Roxy & Elsewhere" (1974) kritizira horor-filmove

koji su bili popularni 1950-ih. Elemente jeftinih specijalnih filmskih efekata vidimo u "Uncle Meat" i "200 Motels", primjerice u transformaciji Dona Prestona u čudovište, vidljivih najlonskih žica, što se tematizira u "Cheepnis", koje uzdižu Keitha Moona, i tako dalje.

Pokret s kojim se Zappa identificira je *freak*-scena koja se razvila paralelno u Los Angelesu dok je u San Franciscu rastao hiپی-pokret. *Freak*-scena je bila u suštini fokusirana na neobuzdani ples popraćen neobičnom glazbom koju su *The Mothers of Invention* vrlo često izvodili. Ti plesni događaji su se nazivali *freak outs*, od kuda dolazi i naziv prvog albuma "Freak Out!". Kroz Zappino stvaralaštvo možemo vidjeti simulacije takvih događaja. U filmu "Baby Snakes" plesno natjecanje na pjesmu "The Black Page #2" vuče paralele s navedenim događajima. Jednako tako kraj filma "200 Motels" prikazuje masovnu scenu plesa na pjesmu "Strictly Genteel" u kojoj sudjeluju svi prisutni u studiju. Također, *freak*-scena je bila usmjerena spram liberalizacije seksualnosti te, kako Watson navodi, seks je snažno oružje protiv srednjoklasne Amerike (usp. Watson, 1995: 33) koja je bila često tematizirana kod Zappe. Kako smo ranije mogli vidjeti, seksualnost je često prisutna u Zappinim pjesmama te se to dijelom može pripisati i slaganju s filozofijom *freak*-scene.

U pjesmi "Disco Boy" Zappa opisuje fenomen diskoteka i muškaraca koji odlaze u njih kako bi osvojili djevojke. Kroz pjesmu nailazimo na nekoliko glazbenih tropa iz popularne glazbe poput surf-ritma na bubnjevima, jednostavne *rock 'n' roll* pratnje na ritam-gitari i klaviru te kromatske linije na bas-gitari tipične za disko-glazbu. "Disco Boy" se tematski nadovezuje na pjesmu "Dancin' Fool" s albuma "Sheik Yerbouti" (1979) te također obje pjesme koriste slične glazbene trope na sličan način. Zappa koristi ove trope s ironičnom distancom čime ukazuje slušateljima na svoj stav spram glazbe koju tematizira.

Navedene teme i motivi nisu jedini koji se javljaju u Zappinom stvaralaštvu, ali su među važnijima te ih stoga čitam kao najsnažnije argumente postojanja konceptualnog kontinuiteta u njegovu opusu. U tom se smislu ove teme međusobno nadopunjuju taložeći nove razine značenja te time konceptualni kontinuitet funkcionira na način da Zappino stvaralaštvo možemo promatrati kao jednu veliku cjelinu.

5.

***I Don't Know If I Can Go Through This Again:* zaključak**

Konceptualni kontinuitet ideja je koja je nedvojbeno prisutna i vidljiva u Zappinom stvaralaštvu te se može iščitati u navedenim filmovima i popratnim albumima. Teme koje se protežu kroz njih su konzistentne te se u svakome novom djelu dalje razrađuju. To kao posljedicu vodi ka stvaranju fiktivnog svijeta temeljenog na stvarnom svijetu kroz percepciju Zappina vida antropologije. Putem glazbene i filmske umjetnosti Zappa jednako obogaćuje ovaj svijet vođen logikom konceptualnog kontinuiteta dodajući mu nove razine kompleksnosti i interpretacije. Cjelovitost konceptualnog kontinuiteta nije nužna za njegovo postojanje i djelovanje, što sam pokazao na nekoliko primjera diskontinuiteta odnosno apostrofa unutar njega.

Kao sredstvo samoizražavanja konceptualni kontinuitet je omogućio Zappi određeni okvir iz kojega je svaki njegov dio otvoren spram izmjena i rekontekstualizacija te također otvara mogućnost uvođenja potpuno novih ideja u njega. Uistinu možemo govoriti o jednome konceptualnom kontinuitetu, a ne više njih budući da i obrađene teme seksualnosti, popularne kulture i glazbene industrije ne isključuju jedna drugu i ne funkcioniraju kao zasebne cjeline, već su međusobno isprepletene. Jednaku logiku možemo primijeniti i na glazbenom i filmskom izrazu unutar kojeg postoji kohezija. Fuzijom različitih glazbenih žanrova stvara se glazbeni svijet koji je povezan unutarnjom logikom unutar samog sebe budući da se potencijalno različiti tipovi glazbe najčešće ne odjeljuju nekim jasnim i eksplicitnim oblikom, čime bismo ih mogli promatrati kao nekoliko različitih kontinuiteta. Pored toga Zappino filmsko i glazbeno stvaralaštvo jasno povezuje eksperimentalnost pristupa. Zappin razvoj kao umjetnika bi mogao biti remetilački moment unutar kontinuiteta budući da se stilski i zvukovno njegovo stvaralaštvo s početka karijere radikalno razlikuje od onoga s kraja, no rekontekstualizacija starih djela u novim djelima vraća ta djela u kontinuitet u novome obliku te ga kao posljedicu time i održava.

Konceptualni kontinuitet kao interpretacijsko sredstvo otvara jedan tip problema na koji, čini mi se, nema konačnog i nedvosmislenog odgovora. Smatram da konceptualni kontinuitet omogućava jedan vid interpretacije Zappinog stvaralaštva. Cjelovita interpretacija kroz konceptualni kontinuitet uključivala bi uz umjetničko stvaralaštvo i sve oblasti Zappina javnog djelovanja. Cjelovitiji interpretacijski potencijal koji omogućuje konceptualni kontinuitet iziskivao bi analizu koja bi trebala ekvivalentno pristupiti Zappinom filmskom i glazbenom stvaralaštvu, vizualnoj građi poput omota albuma i reklama te neumjetničkom Zappinom djelovanju, budući da i ono nalazi često prostor za ulazak u konceptualni kontinuitet. Na temelju analize filmova i glazbe koji su predmetom ovog diplomskog rada smatram da konceptualni kontinuitet ne utemeljuje konačnu krovnu interpretaciju nego više mogućih interpretacija te omogućava bolje shvaćanje i tumačenje elemenata koji su-djeluju unutar Zappina stvaralaštva.

Bibliografija i izvori

Bibiliografija

Ashby, Arved. 1999. "Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra". *The Musical Quarterly*. 83(4): 557-606.

Borders, James. 2001. "Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases". *Perspectives of New Music*. 39(1): 118-160.

Carr, Paul. 2011. "'Make a Sex Noise Here': Frank Zappa, Sex and Popular Music". U *Thema Nr. 1: Sex Und Populäre Musik*. Dietrich Helms i Thomas Phleps, ur. Bielefeld: Transcript Verlag, 135-149.

Fisher Lowe, Kelly. 2006. *The Words and Music of Frank Zappa*. Westport: Praeger Publishers.

Gall, Zlatko. 2011. *Pojmovnik popularne glazbe*. Zagreb: Ljevak.

Gilić, Nikica. 2007. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.

Gligo, Nikša. 1996. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Zagreb: Matica hrvatska.

Grier, James. 2001. "The Mothers of Invention and 'Uncle Meat': Alienation, Anachronism and a Double Variation". *Acta Musicologica*. 73(1): 77-95.

Lozica, Ivan. 1990. *Izvan teatra*. Zagreb: Teatrologijska biblioteka.

Miles, Barry. 2014. *Frank Zappa*. London: Atlantic Books Ltd.

Slaven, Neil. 2003. *Electric Don Quixote: The Definitive Story of Frank Zappa*. London: Omnibus Press.

Watson, Ben. 1995. *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*. New York: St. Martin's Press.

Watson, Ben. 2011. *Frank Zappa: The Complete Guide to His Music*. London: Omnibus Press.

Zappa, Frank i Peter Occhiogrosso. 1989. *The Real Frank Zappa Book*. New York: Simon & Schuster.

Diskografija

ABNUCEALS EMUUKHA ELECTRIC SYMPHONY ORCHESTRA i FRANK ZAPPA.

1967. *Lumpy Gravy*. Capitol.

DEEP PURPLE.

1969. *Concerto for Group and Orchestra*. Tetragrammaton.

FRAMPTON, PETER.

1977. *I'm In You*. A&M.

THE MOTHERS OF INVENTION.

1966. *Freak Out!*. Verve.

1967. *Absolutely Free*. Verve.

1968. *Cruising with Ruben & the Jets*. Bizarre/Verve.

1968. *We're Only in It for the Money*. Verve.

1969. *Uncle Meat*. Bizarre/Reprise.

1970. *Burnt Weeny Sandwich*. Bizarre/Reprise.

1993. *Ahed of Their Time*. Barking Pumpkin.

THE MOTHERS.

1971. *Filmore East – June 1971*. Bizarre/Reprise.

1973. *Over-Nite Sensation*. DiscReet.

THE MOTHERS i FRANK ZAPPA.

1974. *Roxy & Elsewhere*. DiscReet.

ZAPPA, FRANK.

1969. *Hot Rats*. Bizarre/Reprise.

1971. *200 Motels*. United Artists.

1974. *Apostrophe (')*. DiscReet.

1978. *Studio Tan*. DiscReet.

1978. *Zappa in New York*. DiscReet.

1979. *Sheik Yerbouti*. Zappa Records/CBS International.

1976. *Zoot Allures*. Warner Bros.

1981. *Tinsel Town Rebellion*. Barking Pumpkin.

1981. *You Are What You Is*. Barking Pumpkin.

1983. *Baby Snakes*. Barking Pumpkin.

1994. *Civilization Phaze III*. Barking Pumpkin.

2012. *AAAFNRAA Baby Snakes: The Compleat Soundtrack*. Zappa Records.

2018. *The Roxy Performances*. Zappa Records.

Filmografija

LINDSAY-HOGG, MICHAEL.

1970. *Let It Be.*

PALMER, TONY I FRANK ZAPPA.

1971. *200 Motels.*

SCHÜTTE, THORSTEN.

2016. *Eat That Question: Frank Zappa in His Own Words.*

WAGLEIGH, MICHAEL.

1970. *Woodstock.*

WINTER, ALEX.

2020. *Zappa.*

ZAPPA, FRANK.

1979. *Baby Snakes.*

1987. *Uncle Meat*

1988. *The True Story of Frank Zappa's 200 Motels*

What's My Line? 23. 9. 1971. (TV emisija)